

MARKÉTA ŠTĚDRONSKÁ (HG.)

AUGUST WILHELM AMBROS
MUSIKAUFSÄTZE UND
-REZENSIONEN 1872–1876

HISTORISCH-KRITISCHE AUSGABE

BAND 1
1872 UND 1873



HOLLITZER



AUGUST WILHELM AMBROS
MUSIKAUFSÄTZE UND -REZENSIONEN 1872–1876

HISTORISCH-KRITISCHE AUSGABE

BAND 1
1872 UND 1873

WIENER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKWISSENSCHAFT

Begründet von Othmar Wessely (Bd. 1–35)
Fortgeführt von Theophil Antonicek und Elisabeth Th. Hilscher (Bd. 36–38)
sowie von Theophil Antonicek und Gernot Gruber (Bd. 39–44)
Herausgegeben seit 2017 von Michele Calella und Birgit Lodes

BAND 45

Markéta Štědronská (Hg.)
unter Mitarbeit von Henriette Engelke und Anna-Maria Pudziow

August Wilhelm Ambros
Musikaufsätze und -rezensionen 1872–1876

Band 1
1872 und 1873

MARKÉTA ŠTĚDRONSKÁ (HG.)

AUGUST WILHELM AMBROS
MUSIKAUFSÄTZE UND
-REZENSIONEN 1872–1876

HISTORISCH-KRITISCHE AUSGABE

BAND 1
1872 UND 1873

HOLLITZER



Veröffentlicht mit Unterstützung des
Austrian Science Fund (FWF):
PUB 413-G24

Forschungsergebnisse von
Austrian Science Fund (FWF):
M 1658-G21

FWF Der Wissenschaftsfonds.

Open Access: Wo nicht anders festgehalten, ist diese Publikation
lizenziiert unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0;
siehe <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft
des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien
Reihenherausgeber: Michele Calella und Birgit Lodes

Umschlagbild:

Hugo Gerard Ströhl: Porträt von August Wilhelm Ambros (1875)
in: *Illustriertes Musik- und Theater-Journal* 1 (1875), Nr. 2, 13. Oktober.
(Bildreproduktion nach dem Exemplar Sign. Z-285 der
Fachbereichsbibliothek Musikwissenschaft der Universitätsbibliothek Wien)

Umschlaggestaltung und Satz: Gabriel Fischer
Lektorat: Marion Linhardt
Hergestellt in der EU

© 2017 by HOLLITZER Verlag, Wien

ISBN 978-3-99012-337-9

HOLLITZER



www.hollitzer.at

INHALT

Einleitung	11
Abkürzungen	23
Musikaufsätze und -rezensionen des Jahres 1872	
1. Anton Rubinsteins Concert (WZ 4. Jänner 1872)	27
2. Erste Beethoven-Soirée v. Bülow (WZ 9. Jänner 1872)	28
3. Hanns v. Bülow's zweiter Beethoven-Abend (WZ 14. Jänner 1872)	30
4. Mozarts „Entführung aus dem Serail“ im k. k. Hofopertheater (WZ 18. Jänner 1872)	32
5. Dritte und letzte Beethoven-Soirée Herrn v. Bülow (WZ 19. Jänner 1872)	33
6. Wiener musikalische Revue. Erste Hälfte des Jänner (WZ 21. Jänner 1872)	35
7. Theater an der Wien: Lortzings „Waffenschmied“ (WZ 24. Jänner 1872)	40
8. Die Claviercompositionen Beethovens in der neuen J. G. Cotta'schen Ausgabe von Lebert, Faißt, Bülow (AZ-Beilage 24. Jänner 1872)	43
9. Die Claviercompositionen Beethovens in der neuen J. G. Cotta'schen Ausgabe von Lebert, Faißt, Bülow. II. (AZ-Beilage 25. Jänner 1872)	47
10. Die Claviercompositionen Beethovens in der neuen J. G. Cotta'schen Ausgabe von Lebert, Faißt, Bülow. III. (AZ-Beilage 26. Jänner 1872)	52
11. Feuilleton. Musica sacra. Concert des Wiener Cäcilien-Vereines (WA 30. Jänner 1872)	56
12. Feuilleton. Wiener musikalische Revue. Zweite Hälfte Jänner (WZ 4. Februar 1872)	60
13. Theater an der Wien. „Fantasio“, komische Oper in drei Acten von Jacques Offenbach (WZ 22. Februar 1872)	67
14. Feuilleton. Wiener musikalische Revue. Offenbachs „Fantasio“; die zweite Quartett-Soirée der Florentiner (WZ 25. Februar 1872)	68
15. Feuilleton. Musik. Sechstes philharmonisches Concert (WA 26. Februar 1872)	76
16. Feuilleton. Musik (WA 6. März 1872)	78
17. Feuilleton. Wiener musikalische Revue. Franz Lachners Requiem. „Freischütz“-Jubiläum im k. k. Hofopertheater. Professoren-Pensionsfonds-Concert (WZ 10. März 1872)	82
18. Feuilleton. Musik. Philharmonisches Concert (WA 13. März 1872)	91
19. Theater (WZ 20. März 1872)	95
20. Italienische Oper (WZ 24. März 1872)	97
21. Feuilleton. Wiener musikalische Revue. Die italienische Oper. – Adelina Patti. – Fräulein Tremel (WZ 24. März 1872)	98
22. Feuilleton. „Das verlorene Paradies“, von A. Rubinstein (WA 28. März 1872)	104
23. Feuilleton. Ostern und der Frühling; Ostermusik, Frühlingsmusik (WZ 31. März 1872)	110

24.	Theater an der Wien. – Italienische Oper (WZ 4. April 1872)	119
25.	Italienische Oper (WZ 7. April 1872)	120
26.	Feuilleton. Wiener musikalische Revue (WZ 14. April 1872)	122
27.	Italienische Oper (WZ 16. April 1872)	128
28.	Feuilleton. Schumanns Musik zu Goethe's „Faust“ (WA 16. April 1872).....	130
29.	Feuilleton. Musik. Zweites Zöglingconcert des Wiener Conservatoriums (WA 19. April 1872)	136
30.	Concert (WA 20. April 1872)	139
31.	Italienische Oper (WZ 21. April 1872)	142
32.	Die päpstliche Sängerschule in Rom, genannt die sixtinische Capelle. Ein musikhistorisches Bild, von Eduard Schelle (<i>Oesterreichische Wochenschrift für Wissenschaft und Kunst. Neue Folge</i> 1872, Bd. I, Heft 17)	144
33.	Rubinsteins Abschiedsconcert (WA 22. April 1872)	150
34.	Feuilleton. Neue Musikalien (WA 23. April 1872)	151
35.	Hofoperntheater (WZ 25. April 1872)	154
36.	Feuilleton. Wiener musikalische Revue (WZ 28. April 1872)	154
37.	Feuilleton. Italienische Oper (Gesellschaft Franchetti) (WA 11. Mai 1872)	161
38.	Feuilleton. Richard Wagner. I. (WZ 12. Mai 1872)	165
39.	Feuilleton. Richard Wagner. II. (WA 14. Mai 1872)	168
40.	Feuilleton. Richard Wagner. III. (WA 15. Mai 1872)	172
41.	Italienische Oper (WZ 17. Mai 1872)	178
42.	Feuilleton. Schubert-Concert des Männergesangsvereines (WA 17. Mai 1872)	179
43.	Feuilleton. Wiener musikalische Revue (WZ 26. Mai 1872)	182
44.	Hofoperntheater (WA 27. Mai 1872)	187
45.	Hofoperntheater. – Cherubini's „Wasserträger“ (WZ 28. Mai 1872)	187
46.	Feuilleton. Wiener musikalische Revue (WZ 28. Mai 1872)	191
47.	Gastspiele im k. k. Hofoperntheater (WA 11. Juni 1872)	196
48.	Feuilleton. Operaussichten (WZ 23. Juni 1872)	197
49.	Feuilleton. Ein Wiener Liederbuch aus dem 17. Jahrhundert (WZ 14. Juli 1872)	204
50.	Feuilleton. Neue Musikalien (WA 15. Juli 1872)	214
51.	Feuilleton. Neue Musikalien (WA 16. Juli 1872)	217
52.	Die Concurprüfungen des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde (WA 27. Juli 1872)	223
53.	Feuilleton. Ein musikalischer Preßburger aus alter Zeit (WZ 4. August 1872)	225
54.	„ <i>Le educande di Sorrento</i> “ (italienische Oper im Carl-Theater) (WA 8. August 1872)	232
55.	Feuilleton. Volksmelodie (WZ 18. August 1872)	233
56.	Hofoperntheater (WA 19. August 1872)	240
57.	K. k. Hofoperntheater (WA 4. September 1872)	241
58.	Wiener Pianistinnen (WA 4. September 1872)	242
59.	Theater (WZ 7. September 1872)	243
60.	Feuilleton. „Die Pilger“, Operette in drei Acten, Musik von Max Wolf (WA 7. September 1872)	243

61.	Feuilleton. Costümeerichtigkeit (WZ 15. September 1872)	246
62.	K. k. Hofoperntheater (WZ 19. September 1872)	251
63.	Theater (WZ 22. September 1872)	253
64.	Feuilleton. „Der schwarze Corsar“ (le corsaire noir), Operette in drei Acten von Jacques Offenbach (WA 23. September 1872)	254
65.	Feuilleton. Zur kommenden Musiksaison (WZ 3. Oktober 1872)	259
66.	Hofoperntheater (WZ 4. Oktober 1872)	264
67.	K. k. Hofoperntheater (WA 9. Oktober 1872)	266
68.	Feuilleton. Hofoperntheater (WZ 12. Oktober 1872)	267
69.	J. R. Zumsteeg, der Balladencomponist (AZ 14. Oktober 1872)	269
70.	J. R. Zumsteeg, der Balladencomponist. (Fortsetzung) (AZ-Beilage 15. Oktober 1872)	275
71.	J. R. Zumsteeg, der Balladencomponist. (Schluß) (AZ-Beilage 16. Oktober 1872)	279
72.	Feuilleton. Hofoperntheater. Mozarts „Cosi fan tutte“ (WZ 19. Oktober 1872)	286
73.	Hofoperntheater (WZ 26. Oktober 1872)	292
74.	Feuilleton. Neue Lieder von Franz Schubert (WZ 31. Oktober 1872)	293
75.	Feuilleton. Der Beginn der Wiener Musiksaison. (Bülows Concert, Mendelssohn-Feier des Wiener Männergesangsvereins.) (WZ 5. November 1872)	298
76.	Die neue Orgel der Gesellschaft der Musikfreunde (WZ 7. November 1872)	304
77.	Feuilleton. Musikalisches (WZ 12. November 1872)	305
78.	Theater an der Wien (WZ 17. November 1872)	312
79.	Feuilleton. Musik. Bülows zwei Neuromantiker-Abende. Das erste Wiener Orgelconcert (WZ 17. November 1872)	312
80.	Feuilleton. Musikalisches. (C. M. v. Webers „Abu Hassan“ und Schuberts „Häuslicher Krieg“. – Die Philharmoniker) (WZ 19. November 1872)	317
81.	v. Bülows letzte Soirée (WA 20. November 1872)	324
82.	Feuilleton. Musik (WZ 22. November 1872)	325
83.	Hellmesberger'sche Quartetsoirée (WA 22. November 1872)	328
84.	Monstre-Concert (WZ 26. November 1872)	328
85.	Feuilleton. Musikalische Revue (WZ 28. November 1872)	329
86.	Concert des Frl. Maria Fillunger (WZ 29. November 1872)	335
87.	Feuilleton. Musikalische Revue (WZ 5. Dezember 1872)	336
88.	Feuilleton. Das „Triumphlied“ von Johannes Brahms (WZ 11. Dezember 1872)	341
89.	Feuilleton. K. k. Hofoperntheater (WA 13. Dezember 1872)	345
90.	Feuilleton. Musikalische Revue. Drittes philharmonisches Concert. Die Quartetsoiréen Becker und Hellmesberger. Hofoperntheater (WZ 19. Dezember 1872)	348
91.	Feuilleton. Musikalische Revue. (Der Pianist Marek. – Concert des Orchestervereins. – Becker'sches und Hellmesberger'sches Quartett. – Der Cäcilien-Verein.) (WZ 25. Dezember 1872)	352

Musikaufsätze und -rezensionen des Jahres 1873

92.	Feuilleton. Musikalische Revue. (Das vierte philharmonische Concert und Beethovens neunte Symphonie.) (WA 3. Jänner 1873)	359
93.	Feuilleton. Musikalische Revue. (Zweites Gesellschaftsconcert.) (WA 8. Jänner 1873)	363
94.	Feuilleton. Musikalische Revue. (Philharmonisches Concert: Julius Zellners „Melusina“.) (WA 14. Jänner 1873)	368
95.	Feuilleton. Musikalische Revue (WA 21. Jänner 1873)	374
96.	Feuilleton. Musikalische Revue. (Fünftes philharmonisches Concert. Zweiter Trio-Abend.) (WA 28. Jänner 1873)	378
97.	Feuilleton. Musikalische Revue. (Der „schwarze Domino“. – Fräulein Ehnn. – Trio-Soirée. – Concert der Wiener Singakademie. – Fräulein Magnus und Herr Prof. Epstein. – Hellmesberger-Quartett.) (WA 8. Februar 1873)	382
98.	Feuilleton. Franz Schubert. Franz Schubert. Sein Leben und seine Werke. Von August Reißmann (WA 13. Februar 1873)	388
99.	Notizen (WA 25. Februar 1873)	393
100.	Feuilleton. Musikalisches (WA 1. März 1873)	394
101.	Feuilleton. Händels Oratorium: „Saul.“ (WA 3. März 1873)	397
102.	Feuilleton. Glucks „Iphigenia auf Tauris“ (WA 4. März 1873)	401
103.	Feuilleton. Johann Strauß. „Der Carneval in Rom“, komische Operette in drei Acten und fünf Bildern von Joseph Braun, Musik von Johann Strauß (WA 7. März 1873)	405
104.	Feuilleton. Musikalische Revue (WA 12. März 1873)	410
105.	Feuilleton. Geschichte der Musik. <i>Histoire de la musique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours par Gustave Chouquet</i> (WA 17. März 1873)	415
106.	Feuilleton. Musikalische Revue. Adelina Patti und Barbara Marchisio. Das schwedische Damenquartett. Ottokar Ševčík, Wilhelmi, Emil Weeber. Die Zöglingproduktion des Conservatoriums (WA 21. März 1873)	421
107.	Feuilleton. Musikalische Revue. Drittes Gesellschafts-Concert; Concert zum Besten der „Concordia;“ Sigismund Blunner; Concert des akademischen Gesangvereins (WA 28. März 1873)	426
108.	Feuilleton. Musikalische Revue (WA 3. April 1873)	432
109.	Feuilleton. Musikgeschichte. Geschichte der Musik in Mähren und Oesterr.-Schlesien, mit Rücksicht auf die allgemeine böhmische und österreichische Musikgeschichte. Von Christian Ritter d'Elvert (WA 4. April 1873)	436
110.	Feuilleton. Musikalische Revue (WA 10. April 1873)	440
111.	Feuilleton. Musikalische Revue (WA 17. April 1873)	445
112.	Adelina Patti's Beneficevorstellung (WA 25. April 1873)	451
113.	Dr. Schmid (WZ 26. April 1873)	454
114.	Feuilleton. Musikalische Revue (WA 16. Mai 1873)	455
115.	Weltausstellung 1873. Die Musik I. (WA 11. Juni 1873)	459
116.	Weltausstellung 1873. Musik II. (WA 23. Juni 1873)	467
117.	Feuilleton. Richard Wagner. Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben von Richard Wagner (WA 8. Juli 1873)	475

118.	Die königliche Hochschule für Musik in Berlin, von W. Langhans (WA 9. Juli 1873)	479
119.	Feuilleton. K. k. Hofoperntheater. „Hamlet“, Oper in fünf Acten von Ambroise Thomas (WA 15. Juli 1873)	480
120.	Notizen. Conservatorium (WA 21. Juli 1873)	487
121.	Weltausstellung 1873. Musikinstrumente I. (WA 22. Juli 1873)	488
122.	Weltausstellung 1873. Musikalische Instrumente II. (WA 7. August 1873)	495
123.	Weltausstellung 1873. Musik. Klaviere (WA 29. August 1873)	500
124.	Weltausstellung 1873. Musik. Saiten- und Blasinstrumente (WA 11. September 1873)	507
125.	Weltausstellung 1873. Musikinstrumente. Die Instrumente der außereuropäischen Völker (WA 15. September 1873)	514
126.	Weltausstellung 1873. Musikinstrumente. Die Instrumente der außereuropäischen Völker II. (WA 16. September 1873)	519
127.	Feuilleton. Musik. Beginn der Concertsaison, Professor Anton Bruckners Concert (WA 28. Oktober 1873)	522
128.	Notiz. Zur Wagner-Literatur (WA 3. November 1873)	525
129.	Feuilleton. Musik. Erstes philharmonisches Concert (WA 4. November 1873)	526
130.	Feuilleton. Musik. Händels „Alexander-Fest“ (Timotheus), aufgeführt im ersten Concert der Gesellschaft der Musikfreunde (WA 11. November 1873)	530
131.	Feuilleton. Musik. Zweites philharmonisches Concert. Hellmesbergers erste Quartett-Soirée (WA 18. November 1873)	535
132.	Feuilleton. Musik. Frau Essipoff. Julius Zellners neues Pianoforte-Concert (WA 25. November 1873).....	540
133.	Feuilleton. Musik. Frau Essipoff. Hellmesbergers zweiter Quartettabend. Die Philharmoniker (WA 2. Dezember 1873)	544
134.	Feuilleton. Musik. „Oberon“ im Hofoperntheater; Cäcilien-Verein (WA 4. Dezember 1873)	548
135.	Feuilleton. Musik. Gesellschaftsconcert. Concert der Singakademie. Frau Essipoff (WA 11. Dezember 1873)	554
136.	Theater. Hofoperntheater (WA 15. Dezember 1873)	559
137.	Feuilleton. Musik. Hellmesbergers drittes Quartett. Concerte (WA 20. Dezember 1873)	561
138.	Feuilleton. Musik. Die „Pilgerfahrt der Rose“ von Schumann. Philharmonisches Concert (WA 24. Dezember 1873)	567
	Emendationsverzeichnis	573
	Textübernahmen in <i>Bunte Blätter</i> II	577
	Verzeichnis der rezensierten Veranstaltungen	579
	Zitierte Literatur	589
	Register der Personen und musikalischen Werke	605

EINLEITUNG

Als August Wilhelm Ambros (1816–1876) im Jahr 1862 den ersten Band seiner *Geschichte der Musik*¹ veröffentlichte, sah er ihn als die erste Frucht seiner „Lebensaufgabe“² an. In insgesamt vier Bänden, von denen der Letzte posthum erschienen ist, wurde Ambros’ *Geschichte der Musik* zum Schwerpunkt seines vielfältigen Œuvres und zugleich zu einem Standardwerk auf dem Gebiet der historischen Musikwissenschaft. Weitgehend im Schatten dieses monumentalen musikhistoriographischen Projekts stand Ambros’ Musikkritik, obwohl sie in gewissem Sinne das Fundament seiner musikschriftstellerischen Arbeit bildet. Von den allerersten Anfängen seiner Karriere 1841 bis zu seinem Tod 1876 schrieb Ambros Musikkritiken und sonstige Musikaufsätze, die in verschiedenen zeitgenössischen Zeitungen und Zeitschriften publiziert wurden – als Ganzes gesehen also ein durchaus gewichtiger Beitrag, dessen Zugänglichkeit in gesammelter Form einer Äußerung Guido Adlers zufolge dem Autor selbst ein Anliegen war.³ Der vorliegende Band von Musikaufsätzen und -rezensionen ist der erste Teil einer zweibändigen Edition, die die Jahre 1872–1876, d. h. die Zeit von Ambros’ Wirken in Wien, umfasst.

AMBROS IN WIEN

Ambros wechselte Ende 1871 in die Hauptstadt der Donaumonarchie, nachdem er fast 30 Jahre lang das Musikleben in Prag mitgestaltet hatte. Obwohl der Wiener Lebensabschnitt viel kürzer war als die drei Jahrzehnte umfassende Prager Periode, war er von einer vergleichbaren oder gar noch gesteigerten Intensität. In Wien – der Stadt seiner Sehnsucht⁴ – übernahm Ambros die Redaktion der Bereiche Musik und bildende Künste in der *Wiener Zeitung*, unterrichtete den Kronprinzen Rudolf in Musik- und Kunstgeschichte, lehrte Musikgeschichte am Konservatorium, hielt Vorlesungen an der Universität und musikgeschichtliche Vorträge für die Öffentlichkeit, komponierte, bekleidete die Position des Oberstaatsanwalt-Stell-

1 *Geschichte der Musik*, Bd. 1, Breslau 1862; Bd. 2, ebd. 1864; Bd. 3: *im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina*, ebd. 1868; Bd. 4: *im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina* (Fragment), hrsg. von Gustav Nottebohm, Leipzig 1878; Bd. 5: *Beispielsammlung zum dritten Bande nach des Verfassers unvollendet hinterlassenem Notenmaterial*, hrsg. von Otto Kade, Leipzig 1882.

2 Vgl. „Dr. August Vilém Ambros. Autobiografie“, in: *Dalibor* 27 (1905), Nr. 19, 25. März, S. 146.

3 Guido Adler, „August Wilhelm Ambros“, in: *Neue Österreichische Biographie*, Abt. 1, Bd. 7, Wien 1931, S. 33–45, hier S. 34.

4 Vgl. hierzu Ambros’ Beschreibung von Wien: „Es ruht ein eigenes zauberhaftes Wohlbehagen über einem solchen Leben, zu dem selbst auch der schon nach Süden deutende Ton in Stadt und Landschaft das Seine beiträgt. Wer diesen Zauber kennen gelernt, den zieht es immer und immer wieder nach Wien [...]“. August Wilhelm Ambros, *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, Leipzig 1860, S. 62.

vertreter im Wiener Justizministerium und setzte hier nicht zuletzt seine musikgeschichtliche Forschung fort. Die „Musikhauptstadt“ Wien bot Ambros vielfältige Möglichkeiten, seine Tätigkeit voll zu entfalten. Umgekehrt gab es reichliches Material, das der erfahrene Musikgelehrte anzubieten hatte – seine Etablierung in der Stadt erfolgte dementsprechend rasch und glanzvoll. Wie gefragt Ambros in Wien war, belegt einer seiner Briefe, in dem es heißt, er habe, überhäuft mit Arbeit, „so viel es ging abzulehnen und abzuwehren, um im Gedränge nicht zu Grunde zu gehen“.⁵ Das ereignisreiche Musikgeschehen im Wien der 1870er Jahre, beeinflusst von den Vorbereitungen zu Wagners „Bayreuth“ einerseits und vom Aufkommen der Instrumentalmusik Brahms' andererseits, veranlasste Ambros oft zu täglichen Konzert- und Theaterbesuchen. Dabei erlebte er viele ihm bekannte Werke in neuen Aufführungen und lernte selbstverständlich auch viele Novitäten kennen, etwa Verdis *Requiem* und *Aida*, Bizets *Carmen* oder Goldmarks *Die Königin von Saba*. Mit dem Reichtum des musikalischen Geschehens ging eine enorme Produktivität und Vielfalt im Bereich der sprachlichen Reflexion über die Musik einher. Der musikkritische Diskurs, den Ambros in einer erstaunlichen Breite mitverfolgt hat, wurde getragen von Persönlichkeiten wie Eduard Hanslick (*Neue Freie Presse*), Eduard Schelle (*Die Presse*), Ludwig Speidel (*Fremden-Blatt*), Theodor Helm (*Neues Fremden-Blatt*), Hugo Wittmann (*Neue Freie Presse*) und Franz Gehring (*Deutsche Zeitung*). Wie Ambros zu diesem Diskurs beigetragen hat und welche Stellung ihm innerhalb der Wiener Musikkritik zukam, soll durch die vorliegende Edition dokumentiert werden.

KORPUS UND CHARAKTERISTIK VON AMBROS' MUSIKAUFSÄTZEN UND -REZENSIONEN DER JAHRE 1872–1876

Da Ambros von Beginn seiner musikschriftstellerischen Laufbahn an auch Beiträge für auswärtige⁶ Periodika geschrieben hat, waren seine Veröffentlichungen aus den Jahren 1872–1876 keineswegs die ersten, die in Wiener Zeitungen erschienen. Vor 1872 konnte man insbesondere in *Die Presse* einige Feuilletons aus seiner Feder lesen. Im engeren Sinne des Wortes kann der Beginn von Ambros' Wiener Musikkritik jedoch auf Jänner 1872 datiert werden, als Ambros seine Stellung bei der *Wiener Zeitung* antrat. In der *Wiener Zeitung* bzw. deren Beilage *Wiener Abendpost* sind bis auf einige Einzelfälle⁷ alle Musikaufsätze und -rezensionen aus den Jahren 1872–1876 erschienen. Demzufolge handelt es sich um ein sehr homogenes Korpus, das zugleich Ambros' lebenslange musikkritische Arbeit abrundet und vollendet.

5 Ambros' Brief an Emil Naumann vom 21. August 1872, A Wst, Sign. H.I.N.-1334.

6 Von Prag aus gesehen.

7 Vereinzelt veröffentlichten in *Deutsche Rundschau*, [*Augsburger*] *Allgemeine Zeitung*, *Berliner Musik-Zeitung* *Echo*, *Neue Berliner Musikzeitung*.

Das erste Verzeichnis von Ambros' journalistischen Aufsätzen hat das Autorenteam Bonnie und Erling Lomnäs/Dietmar Strauß im Rahmen seiner Forschungen zum Prager Davidsbund erstellt.⁸ Das Verzeichnis umfasst die gesamte Zeit von Ambros' schriftstellerischer Tätigkeit, ohne jedoch Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben. Im ersten Schritt der Arbeit an der vorliegenden Edition mussten also umfassende Quellenrecherchen zu Ambros' Veröffentlichungen aus den Jahren 1872–1876 durchgeführt werden. Im Zuge dieser Vorarbeiten wurden zusätzlich ca. 100 Rezensionen aus Ambros' Feder in der *Wiener Zeitung* identifiziert. Zum Großteil handelte es sich um Berichte, die mit Namenskürzeln (*A-s/ů-č/A./a.*) signiert sind. Ambros' Autorschaft konnte zuverlässig aufgrund von vielen Querverweisen zwischen diesen Rezensionen und den mit vollem Namen signierten Feuilletons nachgewiesen werden – in die vorliegende Edition wurden somit die beiden Gruppen aufgenommen. Ein wichtiges Ergebnis der Quellenrecherchen war darüber hinaus die Auffindung von Ambros' authentischer (auf Deutsch verfasster) Autobiographie in *Illustriertes Musik- und Theater-Journal*, zumal bisher nur eine posthum erschienene tschechische Autobiographie bekannt war.⁹ Diese Autobiographie musste jedoch ausgeklammert werden,¹⁰ wie auch zahlreiche kunsthistorische Aufsätze, die Ambros 1872–1876 in der *Wiener Zeitung* veröffentlicht hat. Eingang in die Edition fanden ausschließlich musikbezogene Aufsätze und Rezensionen. Darunter finden sich hauptsächlich Aufführungsberichte, daneben Buch- und Musikalienrezensionen, Komponistenporträts (Zumsteeg, Schubert), Ausstellungsberichte (Musik auf der Wiener Weltausstellung 1873) und sonstige Essays, etwa über die „Volksmelodie“ oder die „Costümerichtigkeit“ in der Oper.

Verglichen mit Ambros' Musikkritiken der Prager Zeit¹¹ fallen bei den Wiener Berichten zwei Merkmale auf: erstens die deutlich höhere Zahl von Besprechungen von Opernmusik, zweitens der klare Stil anstelle von poetischen Schwärmereien Schumann'scher Art, die insbesondere für Ambros' davidsbündlerische Periode

8 Bonnie und Erling Lomnäs/Dietmar Strauß, *Auf der Suche nach der poetischen Zeit. Der Prager Davidsbund: Ambros, Bach, Bayer, Hampel, Hanslick, Helfert, Heller, Hock, Ulm. Zu einem vergessenen Abschnitt der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 1: *Erläuterungen, Nachlaßregesten, Konzertdokumente*, Bd. 2: *Texte, Kompositionen*, Saarbrücken 1999, hier Bd. 1, S. 362–383.

9 Die Autobiographie entstand auf Aufforderung des Redakteurs von *Illustriertes Musik- und Theater-Journal* Otto Reinsdorf. Im Vergleich zu der posthum erschienenen Autobiographie („Dr. August Vilém Ambros. Autobiografie“, in: *Dalibor* 27, 1905, Nrn. 15, 16, 19, 22, 25. Februar, 4., 25. März, 15. April), die die Jahre 1816–1868 umfasst, ist sie ausführlicher, reicht allerdings nur bis zum Jahr 1848. „A. W. Ambros“ [Autobiographie], in: *Illustriertes Musik- und Theater-Journal* 1 (1875/1876), Nrn. 2–4, 6, 8, 11, 13, 18, 13., 20., 27. Oktober, 10., 24. November, 15., 20. Dezember 1875, 2. Februar 1876, Sp. 37f., 69f., 102–104, 170f., 242f., 337f., 399–401, 562–564.

10 Die neuedierte und kommentierte Autobiographie wurde im Rahmen der folgenden Studie publiziert: Markéta Štědronská, „Eine unbekannte Autobiographie von August Wilhelm Ambros“, in: *Hudební věda* (2016), Nrn. 2–3, S. 235–256.

11 Eine von Marta Ottlová betreute Edition von Ambros' Prager Musikkritiken befindet sich zurzeit in Vorbereitung.

der 1840er und der frühen 1850er Jahre typisch waren. In den Wiener Kritiken profilierte sich Ambros verstärkt als Musikhistoriker, was begrifflicherweise mit der Intensivierung seiner musikgeschichtlichen Forschung ab den 1860er Jahren zusammenhängt.¹² Ungeachtet dieser Entwicklung gibt es gewisse Konstanten in Ambros' musikschriftstellerischem Stil. Dieser wird in erster Linie von Ambros' Universalwissen wie auch von einem unauslöschlichen Sinn für Humor geprägt. Dank seines phänomenalen Gedächtnisses und der Vielseitigkeit seiner Interessen konnte Ambros in seine Texte viele literarische, allgemein historische und kunstgeschichtliche Anmerkungen und Anspielungen einflechten, die bereits für die zeitgenössischen Leser eine Herausforderung darstellten.¹³ Selbst in den nüchterneren und sachlicher geschriebenen Wiener Musikkritiken ist dieser Personalstil deutlich erkennbar. Die Hauptform der Musikkritik bleibt nach wie vor das Feuilleton. Obwohl Ambros dem feuilletonistischen Plauderton gegenüber mit der Zeit zunehmend misstrauischer wurde,¹⁴ pflegte er immer wieder Feuilletons zu schreiben, die ihm trotz allem die beste Möglichkeit boten, seinen Personalstil voll einzusetzen. Bedeutung haben Ambros' Wiener Musikkritiken sowohl als wichtige Dokumente zur Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als auch als literarische Texte. Zu den Themenschwerpunkten des vorliegenden Bandes gehören Rezensionen über Klavierabende von Hans von Bülow, Besprechungen der italienischen Gastspiele am Theater an der Wien, Feuilletons anlässlich des großen Wagner-Konzerts im Mai 1872, Rezensionen über Konzerte von Clara Schumann und Amalie Joachim, eine Aufführungskritik von Glucks *Iphigenie auf Tauris*, ferner zahlreiche Berichte über die Auftritte der Wiener Philharmoniker, des Hellmesberger-Quartetts, des Florentiner Quartetts und des Trios von Anton Door. Ein vollständiges chronologisch geordnetes Verzeichnis der im vorliegenden Band rezensierten Veranstaltungen findet sich auf S. 579–588.

12 Ambros' Nachfolger bei der *Wiener Zeitung* Robert Hirschfeld charakterisierte Ambros' Wiener Musikkritik wie folgt: „Ambros, der Musikhistoriker, brachte das geschichtliche Moment der Entwicklung in die ästhetische Beurteilung; er konnte Wagner nicht denken ohne Gluck, die Florentiner Akademie in die Vorstellung aufzunehmen; er brachte kein fertiges System mit, sondern die tiefe Kenntnis der Geschichte.“ Robert Hirschfeld, „Musikalische Kritik in der Wiener Zeitung“, in: *Zur Geschichte der kaiserlichen Wiener Zeitung 8. August 1703–1903*, Wien 1903, S. 197–235, hier S. 235.

13 Vgl. hierzu Hanslicks Worte über Ambros' Kritikstil: „Er schrieb nicht eine Seite in ruhiger, gleichmäßiger Beleuchtung, ohne humoristische Seitensprünge, ohne gute und schlechte Witze, Bilder und Hyperbeln.“ Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, hrsg. von Peter Wapnewski, Kassel u. a. 1987, S. 36.

14 Vgl. hierzu Ambros' Äußerung: „[...] ich halte das Feuilleton gewissermaßen für ein Uebel unserer Zeit, wenn auch für ein nothwendiges Uebel. Es hat uns daran gewöhnt, Dinge und Fragen zuweilen der allerernstesten Art in leichten [sic] Plauderton abgefertigt zu finden.“ August Wilhelm Ambros, *Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst*, Leipzig 1872, S. VII.

QUELLENLAGE

Autographe von Ambros' Musikaufsätzen und -rezensionen aus den Jahren 1872–1876 fehlen, aus diesem Grund ist die Edition auf gedruckte Quellen angewiesen. Überwiegend handelt es sich um einmalige Veröffentlichungen in der *Wiener Zeitung* und deren Beilage *Wiener Abendpost*. Eine mehrfache Textüberlieferung tritt nur vereinzelt auf. In diesen Fällen gibt die Edition im Haupttext die Lesart der Erstveröffentlichung wieder, wobei die weiteren nachgewiesenen Quellen im Kopf angeführt werden. Die Edition verzichtet allerdings auf eine detaillierte Auflistung von Abweichungen zwischen den einzelnen Druckfassungen, zumal wenn diese in editorischer Hinsicht belanglos (nur die Orthographie betreffend) sind. Ein spezifisches Phänomen stellt die Wiederverwendung von einigen Wiener Aufsätzen und Kritiken in Ambros' Essayband *Bunte Blätter*¹⁵ von 1874 dar. Obwohl diese von Ambros als „Skizzen und Studien“ bezeichneten Essays auf die Aufsätze und Rezensionen der Jahre 1872 und 1873 zurückgehen, repräsentieren sie doch eine andere, von den Kritiken abgrenzbare Textstufe. Die ursprünglichen Texte werden oft auszugsweise in einen neuen größeren Zusammenhang eingegliedert. Besonders gut lässt sich diese Vorgehensweise im Essay „Musikalische Wasserpest“ beobachten, der auf Texte von acht verschiedenen Operettenrezensionen zurückgreift. Abgesehen von solchen Textzusammenfügungen sind in *Bunte Blätter* auch viele neue Passagen hinzugekommen. Manche Essays wie „Musikalische Uebermalungen und Retouchen“ wurden ganz neu verfasst, obwohl sie Themen behandeln, die Ambros bereits in den Kritiken der Jahre 1872 und 1873 intensiv beschäftigt haben. Informationen zu den Textübernahmen findet der Leser im Kopf der betreffenden Kritiken; darin werden die Zeilennummern aufgeführt, die später in den *Bunten Blättern* wiederverwendet wurden. Eine Gesamtdarstellung des Texttransfers befindet sich auf S. 577.

GESTALTUNG UND EDITION DES HAUPTTEXTES

Die Edition bringt alle Texte in chronologischer Reihenfolge. Der Originaltext wird zeilenweise nummeriert; sämtliche nicht zeilennummerierten Textteile, also auch die fettgedruckte Aufsatznummer im Kopf, gehören zu den editorischen Beisätzen. Bei der Übertragung der Frakturschrift in Antiqua wurde die originale Auszeichnung der Texte wie Absatzgliederung, Sperrdruck und Fettdruck in den Überschriften bewahrt. Die Antiqua im Fraktursatz wurde durch die Kursive ersetzt. Unberücksichtigt blieb dagegen der Schriftgrößenunterschied zwischen den Feuilletons und den in Kleinschrift gedruckten Kurzrezensionen. Die Edition übernimmt die originale Orthographie und Zeichensetzung, Getrennt- und Zusammenschreibung, Groß- und Kleinschreibung und sonstige Besonderheiten der

15 August Wilhelm Ambros, *Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst. Neue Folge*, Leipzig 1874.

damaligen Rechtschreibung. Bewahrt werden auch orthographische Uneinheitlichkeiten, etwa die Schwankung zwischen alter und neuer Schreibweise (*Componist/Komponist, Litteratur/Literatur*), zwischen deutscher und französischer Schreibweise (*Ballett/Ballet*), uneinheitliche Apostrophverwendung (*an's/ans; eine von Brahms frühesten Arbeiten; Berlioz' Mozarthafß; Artikel in Féti's „Biographie universelle“*) u. Ä. Um dem originalen Erscheinungsbild der Texte möglichst nahezu kommen, wurden auch zeitgenössische Druckgewohnheiten bei der Setzung der Anführungszeichen in Kombination mit anderen Satzzeichen bewahrt (z. B. „*Melusinen-“Bildern* oder *Concert zum Besten der „Concordia;“*). Entgegen dem heutigen Usus wurden auch innerhalb des Zitats doppelte Anführungszeichen verwendet; decken sich im Original zwei Anführungszeichen so, dass eines davon getilgt wird, wurde allerdings in der Edition ein zweites Anführungszeichen in eckige Klammern gesetzt: *Concert „zum Besten des Journalisten- und Schriftstellervereines „Concordia“*[“]. An vereinzelt Stellen, bei denen es im Hinblick auf das Textverständnis erforderlich war, wurden darüber hinaus Kommas bzw. Einzelwörter in eckigen Klammern ergänzt.

Stillschweigend, d. h. ohne Vermerk im Emendationsverzeichnis, wurden überflüssige Leerzeichen getilgt (*jusqu' au/jusqu'au*) und *c.* in *etc.* umgewandelt. Des Weiteren wurden folgende stillschweigende Ergänzungen angebracht: a) Apostrophe, die in der Originalquelle nur wegen der Worttrennung bzw. des Zeilenumbruchs fehlen, b) Punkte, Gedankenstriche und Einzelbuchstaben, die im Druck unsichtbar sind (leere Stelle), bei der Drucklegung jedoch eindeutig intendiert waren, c) vergessene öffnende oder schließende Klammern und Anführungszeichen, wenn ihre Positionierung aus dem Kontext klar und eindeutig hervorgeht.

Alle anderen im Haupttext vorgenommenen Verbesserungen sind im Emendationsverzeichnis (S. 573–576) aufgelistet. Emendiert wurden lediglich offensichtliche Schreibversehen und Druckfehler. Unter Schreibversehen ist eine unbeabsichtigte bzw. einmalige Abweichung des Autors von dessen sonstigen Schreibgewohnheiten zu verstehen. Die Entscheidung für eine Emendation wurde also stets aufgrund des Vergleichs mit analogen Stellen im Gesamtkorpus von Ambros' Kritiken der Jahre 1872–1876 wie auch unter Berücksichtigung einiger Berichtigungen getroffen, die Ambros bei der Wiederverwendung der Texte in den *Bunten Blättern* durchgeführt hat. In die Kategorie der Druckfehler gehört auch die im Originaltext häufig anzutreffende Buchstabenumkehrung, wovon im Emendationsverzeichnis jedoch nur solche Fälle vermerkt sind, in denen durch Umdrehung ein anderer Buchstabe entstanden ist (etwa „u“/„n“).

Die letzte Kategorie von editorischen Eingriffen in den Haupttext betrifft die Ergänzung von *sic*-Hinweisen in eckigen Klammern.¹⁶ Die [*sic*]-Zeichen verweisen zum einen auf aus heutiger Sicht besonders ungewöhnliche grammatikalische Phänomene, zum anderen auf Fehler, die bei der Lektüre zu Missverständnissen und Fehlschlüssen führen könnten oder die Orientierung in der vorliegenden Edition wesentlich beeinträchtigen würden. Darunter fallen insbesondere falsch ge-

16 Alle anderen Varianten wie (*sic*) oder (!) sind Bestandteile des Originaltextes.

schriebene Nachnamen oder verwechselte Vornamen von real existierenden¹⁷ Personen, irrtümliche Opuszahlen und alle schwerwiegenden Verwechslungen von Werken, Personen oder Angaben hinsichtlich der besprochenen Veranstaltungen (z. B. die Angabe „fünftes“ statt „sechstes“ philharmonisches Konzert). Der Benutzer wird an solchen Stellen nachdrücklich darauf hingewiesen, die Erläuterung der betreffenden Textstelle zu lesen. Es ist zu betonen, dass die [sic]-Zeichen im Haupttext nur in den dringlichsten Fällen angebracht wurden, da sie sonst den Haupttext zu sehr belasten würden. Typische Beispiele von Fehlern und Irrtümern, die in den Erläuterungen berichtigt werden, im Haupttext allerdings unvermerkt bleiben, sind etwa falsch geschriebene Fremdwörter, Fehler beim Zitieren aus Werken anderer Autoren, ungenaue Werktitel, solange sie nicht ausgesprochen fehlerhaft sind, und sonstige von Ambros irrtümlich dargestellte Sachverhalte.

ERLÄUTERUNGEN

Die Erläuterungen sind jeweils am Ende eines Musikaufsatzes oder einer Musikrezension platziert. Bei Aufführungskritiken werden sie mit einem Kommentarvorspann „REZENSIERTE VERANSTALTUNG/EN“ eingeleitet, in dem alle in der betreffenden Kritik besprochenen Veranstaltungen mit Angabe von Titel¹⁸, Datum und Veranstaltungsort aufgelistet sind, und zwar in der der Haupttextgliederung entsprechenden Reihenfolge. Einen chronologischen Überblick über die rezensierten Veranstaltungen gibt hingegen das Verzeichnis auf S. 579–588. Darüber hinaus wird bei jeder Aufführungskritik den Erläuterungen eine Liste vorangestellt („REZENSIERTE WERKE“), in der die von Ambros rezensierten Werke verzeichnet sind, und zwar einschließlich solcher Werke, die im Text nur indirekt (z. B. nur durch Nennung des Komponistennamens), allgemein oder sonst ungenau erwähnt werden.¹⁹ Es ist darauf hinzuweisen, dass diese nach Komponistennamen alphabetisch geordnete Liste nicht immer dem Gesamtprogramm der rezensierten Veranstaltung entspricht, denn diese Gesamtprogramme waren häufig noch umfassender; eine vollständige Erfassung aller in der jeweiligen Veranstaltung aufgeführten Werke würde den Rahmen der Edition völlig sprengen. Des Weiteren sei betont, dass der Vorspann „REZENSIERTE WERKE“ selbstverständlich nicht alle Werke

17 Irrtümer bei der Nennung von Opernfiguren werden hingegen nicht als „schwerwiegend“ betrachtet.

18 Die Veranstaltungsbezeichnungen bzw. die Operntitel sind den zeitgenössischen Programmzetteln entnommen, ohne jedoch diplomatisch wiedergegeben zu werden. Aus den Operntiteln kann jeweils auf die aufgeführte Sprachfassung geschlossen werden, z. B. *Lucia von Lammermoor* (dt. Aufführung an der Wiener Hofoper), *Lucia di Lammermoor* (it. Aufführung am Theater an der Wien).

19 Bei konzertant aufgeführten Einzelarien war es nicht immer möglich, die Sprachfassung zu ermitteln. Die Arientitel werden stets in der Sprache des Originals angeführt, die deutsche Übersetzung wird nur in jenen Fällen in runden Klammern hinzugefügt, in denen nachgewiesen werden konnte, dass sie tatsächlich gesungen wurde.

enthält, die Ambros sonst nennt oder zum Vergleich heranzieht. Diese Werke werden, falls ihre Identifizierung anhand des Haupttextes nur schwer möglich ist, in den Erläuterungen nachgewiesen.

Einem herkömmlichen Muster folgend, bestehen die Erläuterungen aus einem fett gedruckten Hinweis auf die Zeilennummer des Haupttextes, einem mit eckiger Klammer beendeten Lemma aus dem Haupttext und einem editorischen Kommentar. Querverweise, die in den Kommentaren in Kapitälchen gesetzt sind, beziehen sich stets auf die vorliegende Edition (s. Abkürzungsverzeichnis, S. 23). Die Erläuterungen berichtigen die im Haupttext auftauchenden Fehler und Irrtümer, zugleich sind sie als Lesehilfe angelegt. Soweit es sich nicht um einen Bestandteil des allgemeinen Wissensguts handelt und soweit eruierbar, werden in den Erläuterungen die im Haupttext explizit, implizit oder sonst unvollständig genannten Personen und Werke identifiziert, Zitate nachgewiesen, ungebräuchliche Wörter, entlegene Fremdwörter und Fachtermini erklärt sowie nicht allgemein verständliche Tropen vermittelt. Darüber hinaus wird auf den Zusammenhang mit anderen Schriften von Ambros bzw. von anderen Autoren hingewiesen. Wo nötig, werden wichtige musikgeschichtliche Zusammenhänge und der zeit- und geistesgeschichtliche Hintergrund vermittelt (die herangezogene Sekundärliteratur wird nur in besonders wichtigen Fällen konkret angeführt). Mit Blick auf die sehr hohe Zahl von erläuterungsbedürftigen Stellen im Haupttext musste jedoch auf umfassende „Vollkommentare“ verzichtet werden. Eine tiefere inhaltliche Auswertung und Kontextualisierung wird im Rahmen einiger weiterer Studien unternommen,²⁰ freilich bleibt sie auch künftigen Forschungsarbeiten vorbehalten.

Personennachweise

Die im Haupttext genannten Namen von real existierenden Personen werden im Register aufgelistet;²¹ solange es sich nicht um allgemein bekannte Namen handelt, werden sie in den Erläuterungen bei ihrer Ersterwähnung kommentiert. Bei einer wiederholten Nennung ist der betreffende Name über das Personenregister auffindbar – die kursiv gedruckte Seitenzahl weist auf den Namensnachweis in den Erläuterungen hin. Wenn möglich, wird in den Erläuterungen und im Register an erster Stelle stets die Namensform angeführt, die dem Hauptlemma der aktuellen Musikenzyklopädien (*MGG*², *OeML*) entspricht. In runden Klammern

20 Markéta Štědrónská, „A. W. Ambros and F. P. G. Laurencin: Two Antiformalistic Views on the Viennese Musical Life of the 1870s?“, in: *Musicologica Austriaca*, <<http://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/23>>, 13.11.2015, letzter Zugriff 06.12.2015; dies., „... und keine Götter auf Erden seien neben ihm.“ August Wilhelm Ambros' Kritik an der zeitgenössischen Glorifizierung Richard Wagners“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* (2016), Nr. 5, S. 44–47; dies., „August Wilhelm Ambros – ein Gluck-Apologet in Wien“ (Druck in Vorb.); dies., „August Wilhelm Ambros und Eduard Hanslick in Wien: das Schlusskapitel einer musikästhetischen Kontroverse“ (Druck in Vorb.).

21 Berücksichtigt werden auch abgeleitete Substantivformen (z. B. „Wagneromania“) und Adjektive (z. B. „ullmannisch“).

folgen alle orthographischen Varianten, in denen der betreffende Name im Haupttext und zugleich in vielen anderen Quellen aus dem 19. Jahrhundert auftritt. Bei Namen aus dem asiatischen Sprachraum, die in den Quellen des 19. Jahrhunderts in verschiedenen, von der heutigen Norm abweichenden Transkriptionen auftauchen, wird in den Erläuterungen und im Personenregister an erster Stelle die im heutigen Deutsch übliche Transkription angegeben. Die eigentlichen Namen werden nur dann angeführt, wenn Ambros sie verwendet (z. B. Farinelli sowohl unter „Farinelli“ als auch unter „Broschi“, weil im Haupttext beide Namensvarianten vorkommen, Voltaire dagegen nur unter „Voltaire“, da der Eigenname Arouet im Haupttext nirgendwo genannt wird). Was Frauenamen anbelangt, die im Haupttext nur in der Form des Geburtsnamens auftreten, werden die Ehenamen angeführt, wenn die Person zum betreffenden Zeitpunkt bereits verheiratet war und ihren Ehenamen verwendet hat oder aber wenn sie hauptsächlich unter ihrem Ehenamen bekannt ist. Die biographischen Angaben in den Erläuterungen sind möglichst kurz gefasst, insbesondere bei Namen, die in den Standard-Musiknachschatzwerken belegt sind. Die Nationalität wird nur bei Personen außerhalb des Gebietes der Doppelmonarchie angegeben. Bei Ambros' Zeitgenossen steht im Mittelpunkt der Kurzbiographie der für die Edition ausschlaggebende Zeitraum der 1870er Jahre. Besonders berücksichtigt wurden stets die Beziehungen zu Ambros' Person und Œuvre und der Bezug der betreffenden Personen zu Ambros' beiden Wirkungsstätten Prag und Wien. Die biographischen Angaben wurden diversen lexikographischen und sonstigen Quellen entnommen, die im Einzelnen nicht angeführt werden. Die Übernahme von Irrtümern ist nicht auszuschließen, zumal es wegen der Materialmenge und der zeitlichen Begrenzung des Editionsprojekts nicht möglich war, tiefgreifende biographische Untersuchungen durchzuführen.

Werknachweise

Alle in der Edition erwähnten musikalischen Werke und auch Kompositionen, auf die der Text indirekt hinweist, werden im Register²² verzeichnet. Im Unterschied zu den Personennamen werden im Register die Werktitel nur in der heute üblichen Schreibweise angeführt. Ist es im Haupttext schwierig, ein Werk eindeutig zu identifizieren, wird es in den Erläuterungen nachgewiesen. Ein häufig auftretender Fall ist die Werknennung ohne Autorennamen. Solange es sich nicht um allgemein bekannte Werke handelt, werden in den Erläuterungen die Autorennamen mitgenannt. Darüber hinaus werden sämtliche im Haupttext erwähnten Lieder, die einem Liederzyklus entnommen sind, dem konkreten Liederzyklus zugeordnet (im Register sind die einem Zyklus entnommenen Lieder unter dem Titel des Zyklus zu finden). Bei Aufführungskritiken werden, wie bereits oben erwähnt, die aufgeführten und von Ambros rezensierten Werke im Vorspann „REZENSIERTE WERKE“ aufgelistet. Bei den Werknachweisen haben die zeitgenössischen Pro-

22 Bearbeitungen finden sich unter dem Namen des Komponisten der Originalfassung, nicht desjenigen der Bearbeitung.

grammzettel nur selten weitergeholfen, zumal sie ebenfalls ungenaue und unvollständige Titel enthalten. Als sehr hilfreich erwiesen sich die Berichte von Ambros' Wiener Kollegen, die in vielen Fällen zum Vergleich herangezogen wurden. Oft hat sich erst aus einem solchen „Gesamtbericht“ eine ausführliche Werkbeschreibung ergeben, die anschließend zur Identifizierung geführt hat.

Zitatnachweise

Ambros' Vorliebe für Zitate schlägt sich in vielen Zitatstellen nieder, deren Quellennachweis eine besondere Herausforderung dargestellt hat. Auch wenn diese Aufgabe nicht restlos bewältigt werden konnte, war es dennoch sehr wichtig, diese Schicht des Haupttextes bestmöglich zu erhellen. Die im Haupttext vorkommenden Zitate erlauben uns einen Einblick nicht nur in das Musikschrifttum, mit dem Ambros vertraut war, sondern in seine ganze geistige Welt. Selbst Zitate, die den Text nur ausschmücken, ohne den Inhalt wesentlich zu beeinflussen, wurden als typische Elemente des Ambros'schen Sprachstils berücksichtigt. Kommentiert werden auch diverse Anspielungen und Hinweise auf Werke fremder Autoren, die nur in weiterem Sinne des Wortes als Zitate einzustufen sind. Obwohl Ambros überwiegend in Anführungszeichen zitiert, gibt es im Haupttext auch viele versteckte Zitate, die zuerst als solche identifiziert werden mussten. Hinzu kommt der Umstand, dass Ambros – wie es damals üblich war – oft aus dem Gedächtnis zitiert, wobei er den originalen Wortlaut umformuliert bzw. mit eigenen Worten ausdrückt. Die Abweichungen zwischen Original und Ambros' Zitat werden im Detail nicht dokumentiert, da dies den Umfang der Erläuterungen sprengen würde. Auf den Umstand, dass Ambros an der betreffenden Stelle nicht wörtlich zitiert, wird durch den Vermerk „Freizitat aus...“ hingewiesen. Der Originalwortlaut eines Zitats wird in den Erläuterungen nur dann wiedergegeben, wenn es zwischen Ambros' Zitat und dem Original gravierende inhaltliche Abweichungen und Verschiebungen gibt oder aber wenn Ambros beim Zitieren so stark kürzt, dass für die Leser der Zusammenhang schwer herzustellen ist. Bei einem fremdsprachigen Zitat wird darauf verzichtet, den Autor der deutschen Übersetzung anzugeben, es sei denn, es ist für den Kontext von zentraler Bedeutung. Bei Zitatnachweisen aus Werken, die mittlerweile in moderner Edition vorliegen, werden auch die Neuausgaben berücksichtigt. In den Fällen, in denen es wahrscheinlich ist, dass Ambros nicht aus einer Primärquelle, sondern aus der ihm bekannten Sekundärliteratur zitiert, wird nebst der Primär- auch die Sekundärquelle nachgewiesen.

DANK

Die vorliegende Edition entstand im Rahmen eines durch den Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) geförderten Lise-Meitner-Forschungsprojekts am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien. Mein aufrichtiger Dank gilt an erster Stelle Frau Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes, die die Projektantragstellung und Umsetzung des Editionsvorhabens in Wien – einem aus

Einleitung

thematischer Sicht idealen Ort – ermöglicht hat. Mit ihrer fachlichen Kompetenz und viel Interesse hat Prof. Lodes auch das gesamte Projekt begleitet. Bedanken möchte ich mich auch bei allen anderen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Instituts für Musikwissenschaft an der Universität Wien, die die Projektarbeit ebenfalls mit großem Interesse verfolgt haben und mir mit Rat und Tat zur Seite standen. Freundliche Unterstützung fand ich auch an anderen Wiener Institutionen, insbesondere in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, am Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen (Abt. Musikwissenschaft) der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, in der Wienbibliothek im Rathaus und im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. Von den vielen Fachkolleginnen und Fachkollegen, an die ich mich während der Arbeit mit verschiedenen Fragen gewandt habe, danke ich vor allem Frau Univ.-Prof. Dr. Marta Ottlová, Frau Dr. Vlasta Reittererová, Herrn Prof. Hubert Reitterer, Herrn Prof. Clemens Höslinger, Herrn Prof. Dr. Joachim Veit (Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe Detmold), Frau Dr. Julia Ronge (Beethoven-Haus Bonn), Herrn Dr. Martin Dürer (Richard-Wagner-Briefausgabe Würzburg), Herrn Dr. Karl Traugott Goldbach (Spohr Museum Kassel) und Frau Dr. Beatrix Darmstädter (Kunsthistorisches Museum Wien). Sehr herzlich bedanke ich mich bei Frau Apl. Prof. Dr. Marion Linhardt für ihre umfassende Lektoratsarbeit wie auch bei Herrn Mag. Johannes Schwarz für die Korrekturarbeiten. Nicht zuletzt richte ich meinen Dank an die beiden Herausgeber der Reihe *Wiener Veröffentlichungen für Musikwissenschaft* Frau Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes und Herrn Univ.-Prof. Dr. Michele Calella wie auch an den Hollitzer-Verlag.

Wien, im August 2017

Markéta Štědronská

ABKÜRZUNGEN

Abt.	Abteilung
A Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
A Wst	Wien, Wienbibliothek im Rathaus (ehemals Stadt- und Landesbibliothek)
Bd./Bde.	Band/Bände (in Kapitälchen immer auf die vorliegende Edition bezogen)
CM.	Conventionsmünze
Erl.	Erläuterung
fl.	Gulden (Florin)
GdM	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien
MVgr.	Großer Saal des Wiener Musikvereins
MVkl.	Kleiner Saal des Wiener Musikvereins
Nr./Nrn.	Nummer/Nummern (in Kapitälchen immer auf die Aufsatz- bzw. Rezensionsnummer in der vorliegenden Edition bezogen)
RISM	Répertoire International des Sources Musicales
Sign.	Signatur
Wr.	Wiener
Z.	Zeile/Zeilen (immer auf die Zeilennummerierung des Haupttextes bezogen)

Zeitungen und Zeitschriften

<i>AMZ</i>	<i>Allgemeine musikalische Zeitung</i>
<i>AZ</i>	<i>[Augsburger] Allgemeine Zeitung</i>
<i>AZ-Beilage</i>	<i>Beilage zur [Augsburger] Allgemeinen Zeitung</i>
<i>BAMZ</i>	<i>Berliner allgemeine musikalische Zeitung</i>
<i>NFP</i>	<i>Neue Freie Presse</i>
<i>NZfM</i>	<i>Neue Zeitschrift für Musik</i>
<i>WA</i>	<i>Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung</i>
<i>WA-Beilage</i>	<i>Beilage zur Wiener Abendpost</i>
<i>WZ</i>	<i>Wiener Zeitung</i>

Abgekürzt zitierte Literatur → S. 589–592.

MUSIKAUFSÄTZE
UND -REZENSIONEN
DES JAHRES 1872

1.

WZ 1872, Nr. 2, 4. Jänner

A–5 (Anton Rubinsteins Concert.) Der berühmte Künstler lud uns diesmal gleichsam zu einem musikalischen Gabelfrühstück – lauter kleine, feine Assietten. Ohne Gleichniß: er spielte eine Auswahl kleiner Klavierstücke, die sich dem Genre nähern, von welchem einst Rossini einem componirenden Freunde, der lauter solche zierliche Kleinigkeiten schrieb, scherzend sagte: „Ach, mein Freund, du bist beim Componiren recht glücklich, du brauchst das Blatt nie umzuwenden.“ Das relativ größte Stück waren Variationen vom Concertgeber (Variationen – also, genau genommen, wieder multiplicirte Kleinigkeiten). Recht gerne hätten wir bei jenem musikalischen *déjeûner à la fourchette* eine solide Haupt- und Mittelschüssel gesehen, etwa eine Sonate von C. M. v. Weber, von Schubert oder sonst etwas dergleichen. Wir wollen aber auch dankbar anerkennen, daß die Wahl jener reizenden musikalischen Nippes nicht bloß eine sehr glückliche, sondern auch eine sehr instructive war: wir machten gleichsam einen anschaulichen historischen Cursus der pianistischen Kleinkunst durch, vom alten Johann Sebastian Bach, der auch im Kleinen groß blieb, angefangen und von dessen umgänglicherem Sohne Karl Philipp Emanuel Bach (dem Vorläufer Haydns und Mozarts) bis auf den auch als Componist so hochbegabten Concertgeber selbst. Wir hätten bei diesem liebenswürdigen, praktischen Collegium über Musikgeschichte sogar nichts dagegen gehabt, wenn Rubinstein noch weiter und bis auf Domenico Scarlatti, François Couperin, Rameau zurückgegriffen haben würde. Bei so grundverschiedenen künstlerischen Individualitäten, wie z. B. Händel und Chopin, bewies in der charakteristischen und fein empfundenen Wiedergabe ihrer Werke Rubinstein eine glänzende Vielseitigkeit, wie man sie bei einem Künstler seines Ranges allerdings zu erwarten das volle Recht hat. Ueber Rubinstein, der unter den pianistischen Größen unserer Zeit mit in allererster Reihe steht, noch etwas zu sagen, wäre überflüssig. Glanz, Kraft, geistvolle Auffassung, vollendete Technik. Dazu gewisse Specialitäten, wie sein berühmtes Crescendo und Decrescendo, mit welchem er z. B. in dem bekannten türkischen Marsch von Beethoven das Publicum jedesmal hinreißt. Besonders wissen wir es dem Künstler Dank, daß er sich John Fields erinnerte, dessen poetische Nottornos in gleicher Weise nach Mendelssohn und nach Chopin weisen.

Eben so dankbar dürfen wir für Schumanns Studien für den Pedalflügel sein, die für das bloße äußere Ansehen den schönsten Liedern ohne Worte gleichen und nur dem Kenner ihre innere Structur erschließen, daß jedes dieser Stücke einen kunstvollen Kanon birgt. Was Rubinstein als Virtuose vermag, zeigte die Liszt'sche Transcription des „Erl-Königs“ – noch mehr vielleicht die Variationen. Man verstehe das vorhin Gesagte recht, – nimmt man die Variationen nicht als Zusammenfügung einzelner Veränderungen, sondern als ganzes Variationenwerk, so gehören sie ins große, ja ins kolossale Genre und fordern eine entsprechende Virtuosität. Frau Jauner-Krall sang Lieder von Mozart, Schubert und Mendelssohn mit sehr schönem Vortrag. Der Besuch des Concertes war der stärkste, der Beifall enthusiastisch.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Konzert von Anton Rubinstein, 3. Jänner 1872, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Carl Philipp Emanuel Bach: Rondo h-Moll (Sonate h-Moll Wq 55 Nr. 3) ■ Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge c-Moll BWV 847, Präludium und Fuge D-Dur BWV 850 ■ Beethoven: „Türkischer Marsch“ aus *Die Ruinen von Athen* op. 113 (Klavierbearbeitung von Rubinstein) ■ Chopin: Préludes op. 28 Nrn. 4, 7, 15 und 16, Études op. 10 Nrn. 3 und 11, op. 25 Nr. 12 ■ Field: Nocturne A-Dur H 14 ■ Georg Friedrich Händel: „Gigue“ aus der Suite A-Dur HWV 426 ■ Mendelssohn: Fantaisie ou Capriccio (Scherzo) e-Moll op. 16 Nr. 2, „Frühlingslied“ [Fassung?] ■ Mozart: „Das Veilchen“ KV 476 ■ Rubinstein: Thème et Variations op. 88, Barcarolle Nr. 4 G-Dur, Valse-Caprice Es-Dur ■ Schubert: „An die Leier“ D 737, „Mignon“ [Fassung?], Nr. 2 „Wohin?“ aus *Die schöne Müllerin* D 795, „Der Erlkönig“ D 328 (Klavierbearbeitung von Liszt, S 558 Nr. 4) ■ Schumann: Nrn. 2, 4 und 5 aus den Studien für Pedalflügel op. 56

ERLÄUTERUNGEN

1 Rubinsteins] Anton Rubinstein (1829–1894), russ. Komponist, Pianist und Dirigent; 1871–1872 künstlerischer Direktor der GdM. ■ **2** Assietten] österr. veralt. „kleine Vor- oder Zwischengerichte“. ■ **5f.** „Ach ... umzuwenden.“ Rossinis Ausspruch bezieht sich auf den Komponisten Auguste Panzeron (1796–1859), dessen zahlreiche Romanzen meist nur eine Seite umfassen. Anekdoten überliefert etwa in: *Europa. Chronik der gebildeten Welt* 1 (1835), Bd. 1, S. 40. ■ **9** *déjeuner à la fourchette*] frz. „Gabelfrühstück“. ■ **13–17** historischen Cursus ... bis auf den ... Concertgeber selbst.] Außer den von Ambros explizit genannten Werken spielte Rubinstein: Carl Philipp Emanuel Bach, Rondo h-Moll (Sonate h-Moll Wq 55 Nr. 3); Johann Sebastian Bach, Präludium und Fuge c-Moll BWV 847, Präludium und Fuge D-Dur BWV 850; Chopin, Préludes op. 28 Nrn. 4, 7, 15 und 16, Études op. 10 Nrn. 3 und 11, op. 25 Nr. 12; John Field, Nocturne A-Dur H 14; Georg Friedrich Händel, „Gigue“ aus der Suite A-Dur HWV 426; Mendelssohn, Fantaisie ou Capriccio (Scherzo) e-Moll op. 16 Nr. 2; Rubinstein, Barcarolle Nr. 4 G-Dur, Valse-Caprice Es-Dur. ■ **40** Jauner-Krall] Emilie Jauner-Krall (1831–1914), Sopran, Ehefrau des Schauspielers und Theaterdirektors Franz Jauner; 1848 Debüt an der Wr. Hofoper, 1856–1871 an der Hofoper in Dresden, ab 1871 in Wien hauptsächlich als Konzertsängerin tätig.

2.

WZ 1872, Nr. 5, 9. Jänner

α-ς (Erste Beethoven-Soirée v. Bülow's.) Der Gedanke, eine Reihe Beethoven'scher Klaviercompositionen, welche zugleich den Gang der künstlerischen Entwicklung des großen Meisters anschaulich machen, zu Gehör zu bringen, ist ohne Zweifel ein sehr glücklicher und Herr v. Bülow ganz dazu berufen, diesen Gedanken in glänzender Weise zu verwirklichen. Die neue Ausgabe der Klavierwerke Beethovens, welche ganz kürzlich bei J. G. Cotta erschienen ist (wir können sie, beiläufig gesagt, nicht warm genug empfehlen), zeigt in ihren instructiven Zusätzen, welche von der bekannten großen „Waldstein-Sonate“ in *C dur* anzufangen von Hans v. Bülow herrühren, wie tief der moderne Pianist nicht allein in den

Geist Beethovens, sondern auch in die Geheimnisse seiner Technik eingedrungen. 10
 Beim Wiener Publicum hat sich Herr v. Bülow im vorgestrigen philharmonischen
 Concert durch den Vortrag des in jedem Sinne großen Klavierconcertes in *Es* von
 Beethoven in der allergünstigsten Weise eingeführt; diese Beethoven-Abende kö- 15
 nnen nur dazu dienen, seinen Ruf zu befestigen. Die Wahl der Stücke ist die glück-
 lichste, – sie sind eben so instructiv in ihrem Zusammenhange als an sich genom-
 men schön. Ein sehr feiner Zug ist es, daß Bülow mit der grandiosen Phantasie (in
C-moll) von Mozart gleichsam präludirte. Ein würdigeres Präludium für Beet-
 hoven giebt es schwerlich und so wenig ich den landläufigen Satz unterschreiben 20
 möchte, daß Beethoven in seiner ersten Periode eben nur ein palingenesirter
 Mozart sei, so wahr ist es andererseits, daß er von seinen großen Vorgängern
 Mozart und Haydn seinen Ausgangspunkt nimmt. So wird uns denn Bülow „mit
 bedächt'ger Schnelle“ durch jenes ganze große geistige Gebiet führen, welches der
 bekannte Musikschriftsteller Wilhelm v. Lenz in „die drei Style Beethovens“ thei-
 len zu müssen glaubt, den sechs oder acht „Stylen“, welche Baini in seinem Pale- 25
 strina nachweisen will, gegenüber allerdings noch bescheiden genug. Eigentlich
 aber guckt aus allen „drei Stylen“ am Ende doch das bekannte Gesicht Beethovens
 mit dem düsteren Blick und Lächeln und der Löwenmähen-Frisur kenntlich ge-
 nug heraus. Allerdings aber ist die Luft, die wir z. B. in den ersten drei, Joseph
 Haydn gewidmeten Sonaten athmen, eine ganz andere als der Aether jener Regio- 30
 nen, zu welchen uns die letzten Sonaten (*op.* 106 bis 111) emporreißen. Diesmal galt
 es der *Maniera prima* des Meisters. An das edle Pathos der Mozart'schen Phantasie
 (es war die *à Madame Mozart* dedicirte) schloß sich sehr gut die *Sonate pathétique*
 (Adagio besonders schöne, Rondo vielleicht etwas zu schnell), dann die lieblichen
 Variationen (Thema in *F*, die Veränderungen promeniren durch verschiedene
 Tonarten); sofort die schöne Sonate in *Es* mit dem so innig antheilsvoll fragenden 35
 Anfang, – ob Beethoven das Tempo des ersten Satzes gutgeheißen hätte? Die bei-
 den *Sonate quasi Phantasie op.* 27 – außerordentlich schön vorgetragen. Den Schluß
 bildeten die grandiosen Variationen in *Es*, denen das Finale der *Eroica* nachge-
 bildet ist (nicht umgekehrt). Bülow feierte einen wohlverdienten Triumph.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Philharmonische Konzerte (Viertes Abonnementkonzert), 7. Jänner 1872, MVgr. ■ Erster Beet-
 hoven-Abend von Hans von Bülow, 8. Jänner 1872, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Klavierkonzert Nr. 5 *Es-Dur op.* 73, Klaviersonate *c-Moll op.* 13 (*Pathétique*), Kla-
 viersonate *Es-Dur op.* 27 Nr. 1, Klaviersonate *cis-Moll op.* 27 Nr. 2 (*Mondschein*), Klaviersonate
Es-Dur op. 31 Nr. 3, 6 Variationen *F-Dur* über ein eigenes Thema *op.* 34, 15 Variationen und
 Fuge *Es-Dur* über ein eigenes Thema *op.* 35 (*Eroica-/Prometheus-Variationen*) ■ Mozart: Fanta-
 sie *c-Moll KV* 396

ERLÄUTERUNGEN

4 Bülow] Hans von Bülow (1830–1894), dt. Dirigent, Pianist und Komponist; 1872–1877
 Konzertreisen als Virtuose. ■ 6 bei J. G. Cotta erschienen] *Instructive Ausgabe Klassischer*

Klavierwerke. Unter Mitwirkung von Hans von Bülow, Immanuel Faisst, Ignaz Lachner, Franz von Liszt. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. Sigmund Lebert [...]. Dritte Abtheilung. Sonaten und andere Werke für das Pianoforte von Ludwig van Beethoven, Bde. 4 und 5: Beethoven's Werke für Pianoforte Solo von op. 53 an, in kritischer und instructiver Ausgabe mit erläuternden Anmerkungen [...] von Dr. Hans von Bülow, Stuttgart [1871]. ■ **6f.** wir können sie ... empfehlen] Zu Ambros' umfassender Rezension von Bülows Edition → NRN. 8, 9 und 10. ■ **19** palingenesirter] wiedergeborener. ■ **21f.** „mit bedächt'ger Schnelle“] Goethe, *Faust I*, 241. ■ **23** „die drei Style Beethovens“] Wilhelm von Lenz, *Beethoven et ses trois styles. Analyses des sonates de piano suivies de l'essai d'un catalogue critique chronologique et anecdotique de l'œuvre de Beethoven*, 2 Bde., St. Petersburg 1852. Lenz ordnet die Sonaten opp. 2–22 der ersten, opp. 26–90 der zweiten und opp. 101–111 der dritten Periode zu. ■ **24f.** Baini in seinem Palestrina] Giuseppe Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 2 Bde., Rom 1828. Baini unterscheidet sogar zehn Stile. ■ **29** Haydn gewidmeten Sonaten] Klaviersonaten f-Moll, A-Dur und C-Dur op. 2.

3.

WZ 1872, Nr. 10, 14. Jänner

α–ς (Hanns v. Bülows zweiter Beethoven-Abend.) Dieser zweite Abend führte uns eine Reihe Beethoven'scher Compositionen vor, welche (nach Lenz'scher Terminologie) der „zweiten Periode“ angehören, er führte uns sogar bis hart an die Grenze der dritten; denn das Rondo *op.* 129 (die „Wuth über den verlorenen Groschen“) und die Sonate *op.* 81 (*les adieux, l'absence et le retour*) bilden augenscheinlich schon den Uebergang zu der „dritten Periode“ – einer Epoche des Meisters, vor der bisher so Viele, die dem Tondichter bis dahin gefolgt, verzagt umkehrten, da ihnen das Eindringen in dieses geheimnißvolle Zauberreich, wo uns Schritt nach Schritt Ungewohntes, räthselhaft Tiefsinniges begegnet, gar zu gefährlich scheinen mochte. An der Hand eines Künstlers, wie Herr v. Bülow, diesen Weg zu wandeln, ist wohl das sicherste Mittel, auch das größere Publicum, wenn es Aufmerksamkeit und Antheil entgegenbringt, mit dem Ungewohnten vertraut zu machen. Auch in dieser zweiten Abtheilung wurden Stücke vorgeführt, welche hier vielleicht zum ersten Male den Weg in den Concertsaal gefunden: das schon erwähnte burlesk-geniale Rondo und die Phantasie *op.* 77, welche gleich der „Chorphantasie“ uns gleichsam einen Einblick in die arbeitende „Phantasie“ des Tondichters thun läßt, ein förmlicher musikalischer Schöpfungsact, wo sich ein (musikalischer) Organismus nach dem anderen und aus dem anderen entwickelt – oder wenn man will, die von Goethe zum Gleichnisse gebrauchte Uhr mit krystallenem Gehäuse, welche uns nicht bloß die Stunde zeigt, sondern auch das treibende Räderwerk. Die zweiunddreißig Variationen in *C-moll* sind auch wieder ein Einblick in die geistige Werkstätte Beethovens, Studienblätter eines genialen Meisters, der hier aus einem kurzen Thema, aus einer energisch ausgeprägten musikalischen Phrase eine ganze, weite, reiche Welt von Musik entwickelt – wie das nun so eben seine Art und Weise war. Auch diese Variationen sind sehr ungewohntes Concertgut – die hochbegabte Pianistin Mary Krebs setzte sie auf ihr americanisches Concertprogramm; diesseits

des großen Oceans, bei uns, ist Herr v. Bülow der Erste, welcher dieser merkwürdigen Arbeit des Meisters die gleiche Rücksicht getragen. Man möge bemerken, daß jede der drei Soiréen ein großes Variationenwerk bringt. Die erste die großen Prometheus- (oder Eroica-) Variationen, die zweite die eben genannten in *C-moll*, die dritte das *non plus ultra* der „Veränderungen über den Diabelli'schen Walzer“ – drei Werke, deren eines auf das andere hinüberweist. Die Wahl, welche Bülow für seine drei Abende traf, ist eben so aner kennenswerth – ein trefflicher Feldzugsplan – als die Meisterleistung des Pianisten in der Ausführung. Die *D-moll*-Sonate op. 31, Nr. 2, die (zuerst von Clara Wieck als „concertfähig“ erkannte) Sonate in *F-moll* op. 57 und die zweisätzige *E-moll*-Sonate op. 90 sind hohe Tondichtungen, die wir nur zu nennen brauchen; jedermann kennt und jedermann liebt sie. Ein Militärmarsch und drei Menuetten, nach Bülows Uebertragung, waren willkommene Beigaben, kleine Intermezzi zwischen den größeren Werken, wie sie der Hörer gleichsam zur Erholung nach dem hohen geistigen Fluge wünscht und braucht. Speciell danken wir Herrn v. Bülow für das Rondo; – wenn Beethoven recht gut gelaunt war, pflegte er zu sagen: „Heut' bin ich einmal wieder recht aufgeknöpft“ – und als er dieses Rondo schrieb, war er sehr, sehr „aufgeknöpft“. Um diesem „Scherz“ zu genügen, muß man freilich im Ernst ein großer Virtuose sein, und mehr als das: ein großer Künstler. Wir verweisen statt alles Anderem den Leser auf die geistvollen Bemerkungen, mit denen gerade dieses Stück in der Cotta'schen Ausgabe von Herrn v. Bülow besonders reich ausgestattet und eingehend commentirt worden ist.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Zweiter Beethoven-Abend von Hans von Bülow, 13. Jänner 1872, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Fantasie op. 77, Klaviersonate d-Moll op. 31 Nr. 2 (*Der Sturm*), Klaviersonate f-Moll op. 57 (*Appassionata*), Klaviersonate Es-Dur op. 81a (*Les Adieux*), Klaviersonate e-Moll op. 90, Marsch D-Dur WoO 24 (Klavierbearbeitung von Bülow), Menuette WoO 7 (Klavierbearbeitung von Bülow), Rondo a capriccio G-Dur op. 129 (*Die Wut über den verlorenen Groschen*), 32 Variationen über ein eigenes Thema c-Moll WoO 80

ERLÄUTERUNGEN

2f. nach Lenz'scher Terminologie] → NR. 2/ERL. zur Z. 23. ■ **13f.** vielleicht zum ersten Male] Beethovens Opp. 77 und 129 gehörten zum festen Konzertrepertoire Bülows. Das erstgenannte Werk hat Bülow zum ersten Mal nachweislich 1861 in Wismar gespielt, das letztgenannte 1867 in München. Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation Hans von Bülow*, Stuttgart 1999 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 46), S. 46f. ■ **19f.** von Goethe ... Räderwerk.] Goethes Vergleich bezieht sich auf Shakespeares Figuren, die so handeln, „als wenn sie Uhren wären, deren Zifferblatt und Gehäuse man von Kristall gebildet hätte“. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: Goethe, *MA*, Bd. 5, S. 191. ■ **26** Mary Krebs] (1851–1900), dt. Pianistin; europaweite Konzertauftritte, 1870–Juli 1872 Konzertreise durch die USA. Ambros widmete ihr seine Klaviersonate c-Moll op. 19. ■ **38** drei Menuetten] aus Menuette WoO 7. ■ **42** „Heut' bin ich ... aufgeknöpft“] Freizitat aus: Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, S. 252. ■ **46** in der Cotta'schen Ausgabe] → NR. 2/ERL. zur Z. 6.

4.

WZ 1872, Nr. 13, 18. Jänner

5 $\acute{\alpha}$ - ζ (Mozarts „Entführung aus dem Serail“ im k. k. Hofoperntheater.) Die Wiederaufführung einer Mozart'schen Oper ist für die Freunde guter Musik immer ein Fest. Diesmal hielt das jugendfrische Werk, von dem Mozart selbst erklärt hatte, „es sei so recht für die Wiener“, seinen Einzug im neuen Opernhause.

10 Welcher Glanz von Jugend ruht auf dieser Musik, welche Frische und Heiterkeit lebt darin! Was der alte Hiller mit seinen noch ganz kindlichen Singspielen gleichsam in ganz schüchternen Versuchen gewagt, die Schöpfung einer deutschen Oper, ist hier glänzend erreicht. Echt deutsche Innigkeit, reine Empfindung, schwärmerische Liebe spricht hier in Tönen, wie ihrer vor Mozart niemand mächtig gewesen, und das Colorit des Orients spielt mit seinem Farbenzauber märchenhaft

15 hinein. Die Aufführung war eine treffliche, Frau Wilt bewegte sich als Constanze allerdings in einer Sphäre, welche nicht völlig die ihrer künstlerischen Individualität ist, löste aber ihre Aufgabe in so vorzüglicher Weise, wie man es von einer so eminenten Sängerin erwarten kann. Blondchen ist dagegen eine Partie, welche für

20 Frl. Minnie Hauck recht eigens componirt scheint, wo denn die Sängerin in Spiel und Gesang ihre ganze Anmuth entwickeln konnte. Osmin stand contrastirend neben ihr – wie ein Elephant neben einer Gazelle – recht wie es Mozart haben wollte. Herr Rokitansky wußte dieser Gestalt, welcher an origineller Komik vielleicht nur Shakspeare's (allerdings anders angelegter) Falstaff an die Seite gesetzt werden kann, die nöthigen drastischen Effecte abzugewinnen. (Der prächtige

25 Gähn-Refrain im ersten Liede!) Die letzte Arie sang er, wie sie Mozart geschrieben, – wenige Bassisten vermögen das! Sehr schön sang Herr Walter den Belmonte, besonders die wundersam empfindungsvolle Arie „O wie ängstlich!“ Recht brav war Herr Pirk als Pedrillo. Chöre und Orchester unter Herbecks trefflicher Leitung gingen, wie immer, vorzüglich. Eine Tenorarie aus „*Cosi fan tutte*“, ausgezeichnet von Herrn Walter vorgetragen, fügte sich sehr gut ein. Der Gedanke, das bekannte „*Rondo alla turca*“ (aus einer Klaviersonate) in sehr wirksamer Instrumentirung als Entreact zu benützen, ist glücklich. Das Publicum war sehr animirt und zeichnete alle Mitwirkenden lebhaft aus.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, 17. Jänner 1872, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

3f. von dem Mozart ... für die Wiener“] Mozarts Äußerung aus dem Brief an Leopold Mozart vom 26. September 1781 (*MBA*, Bd. 3, S. 163) bezieht sich auf den Janitscharenchor. Wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros: Jahn, *Mozart*, Bd. 3, S. 123. ■ **6** Hiller] Johann Adam Hiller (1728–1804), dt. Komponist, Kapellmeister und Thomaskantor. ■ **11** Wilt] Marie Wilt (1833–1891), Sopran; Debüt 1865 in Graz, 1867–1877 und dann wieder ab 1886 an der Wr. Hofoper, 1869 Gastspiel in Prag. ■ **15** Hauck] Minnie Hauk (1851–1929), dt.-amer. Sopran; Europadebüt 1869 in Paris, 1871–1872 an der Wr. Hofoper und 1874 an der Komischen Oper in Wien, 1874–1878 an der Berliner Hofoper, zahlreiche Gastspiele in Europa wie auch in Ameri-

ka. ■ **18** Rokitansky] Hans von Rokitansky (1835–1909), Bass; 1862–1864 am Landestheater in Prag, 1864–1893 an der Wr. Hofoper, 1871–1875 Prof. am Konservatorium der GdM. ■ **22** Walter] Gustav Walter (1834–1910), Tenor; 1855 Debüt am Stadttheater in Brünn, 1856–1887 an der Wr. Hofoper. ■ **24** Pirk] Engelbert Pirk (1835–1888), Tenor; 1869–1875 an der Wr. Hofoper. ■ **24** Herbecks] Johann von Herbeck (1831–1877), Dirigent und Komponist; 1858–1870 Leiter des Wr. Singvereins, Leiter der Gesellschaftskonzerte der GdM (1859–1870, 1875–1877), 1870–1875 Direktor der Wr. Hofoper. ■ **25** Tenorarie aus „*Così fan tutte*“] Die Arie „*Un'aura amorosa*“ („*Der Odem der Liebe*“) wurde im II. Akt eingeschoben. ■ **27** aus einer Klaviersonate] Klaviersonate A-Dur KV 331; der von Herbeck instrumentierte „Türkische Marsch“ hat den II. Akt eingeleitet.

5.

WZ 1872, Nr. 14, 19. Jänner

ά-ς (Dritte und letzte Beethoven-Soirée Herrn v. Bülow's.) Ende gut, Alles gut – konnte man diesmal mit Recht rufen. Die Beethoven-Abende Hans v. Bülow's sind ein Unternehmen, welches in der „Geschichte des Concertwesens“ bisher seinesgleichen nicht gehabt hat. Man muß ein so profunder Beethoven-Kenner, man muß aber auch ein technisch so vollendeter Pianist sein wie Herr v. Bülow, um dergleichen wagen zu können. Sagen wir, daß er an jedem dieser Abende drei bis vier Sonaten eines und desselben Componisten (die anderweitigen Stücke gar nicht gerechnet) spielte und daß es ihm bei fast dritthalbstündiger Concertdauer gelang, sein Publicum in athemloser Spannung zu erhalten, ja, daß gegen die letzten Nummern hin die Theilnahme eher stieg, so brauchen wir eigentlich gar nichts mehr hinzuzufügen. Es wird nicht das größte Gewicht darauf zu legen, aber es wird mit Bewunderung zu erwähnen sein, daß Bülow alle diese Stücke auswendig spielte. Es liegt in dieser ganz äußerlichen Thatsache eben nur ein Beweis mehr, wie Bülow mit Beethoven vertraut ist. Diese unfehlbare Sicherheit bei dieser Masse Musik! Herr v. Bülow trägt eine musikalische Bibliothek im Kopfe mit sich herum. Wir haben durch diese drei Abende Beethoven in seiner Entwicklung kennen gelernt (vorausgesetzt, daß wir noch nöthig hatten, ihn kennen zu lernen), aber wir lernten auch Herrn v. Bülow kennen, von dessen künstlerischer Individualität wir eigentlich erst jetzt ein volles und ganzes Bild gewonnen haben. Es wird im Einzelnen vielleicht über Manches zu streiten sein, über diese oder jene Temponahme, über diese oder jene Accentuirung und Phrasirung u. s. w.; im Ganzen wird sich niemand haben dem Eindrücke entziehen können, daß wir in Herrn v. Bülow einen Künstler allerersten Ranges vor uns hatten. Die tiefe Stille in dem Hörerraume während gewisser cantabler Stellen, Adagios u. s. w. ist für Herrn v. Bülow ein vielleicht noch glänzenderes Zeugniß als der begeisterte Beifall, der zum Schlusse der Stücke aus allen Ecken und Enden erschallte.

Der dritte und letzte Abend brachte nichts Geringeres als folgende Stücke: Sonate in *A-dur*, *op.* 101, in *E-dur*, *op.* 109, in *As-dur*, *op.* 110, die Schlußfuge (nebst einleitendem Phantasievorspiel) aus der „Hammerklaviersonate“, *op.* 106, und die dreiunddreißig Variationen über den Diabellischen Walzer *op.* 120. Das sind

Werke, die auf einer Höhe stehen, wo gar Manchem, der sich höchstens in mittlere Regionen wagte, bisher der Athem ausgegangen ist. Am begierigsten durften wir auf die Fuge sein; Bülow's Hand leitete uns sicher durch dieses phantastische Labyrinth, das sich gegen J. S. Bach's Fugen ausnimmt wie ein tropischer Urwald voll verschlungener Lianenzweige, exotischer Blumenformen und undurchdringlichen Dickichts gegen einen gothischen Dom, dessen Massen und Formen uns in Erstaunen setzen, in dem sich aber ganz bequem von Pfeiler zu Pfeiler, von Altar zu Altar wandeln läßt. Unter Bülow's Händen gruppirt und klärte sich die Sache, während wir früher wohl Pianisten, welche es mit derselben Fuge versuchten, als wahre im Irrgarten dieser Contrapunktik herumtaumelnde Cavaliere kennen lernten. Die Variationen sind ein Werk, welches man, je mehr man es kennen lernt, um desto mehr bewundern wird. Ueber die kleinen Ueberschrift-Titel, welche Bülow im Programm (ganz in der Weise Schumann's) den einzelnen Variationen gab, wird schwerlich jemand mit ihm rechten und sie hatten den sehr wesentlichen Vortheil, dem Publicum Anhaltspunkte für das Verständniß zu geben. Zudem sind Titel wie Marsch, Trillervariation, Trotz, Geschäftigkeit, Pausenvariation, Leporello (hier giebt Beethoven selbst die Beischrift: *à la notte e giorno faticar del Mozart*), Wettlauf, Streit, Adagio, Menuet u. s. f. weit entfernt von dem Bilderrödel, den an den Monumentalwerken Beethoven's auszukramen mancher Andere kein Bedenken getragen hat. Herr v. Bülow kann mit seinem Erfolge höchlich zufrieden sein, der Dank und die Bewunderung Aller, die den Werth und die Bedeutung seiner Leistungen zu würdigen wissen, bleibt ihm gewiß. Das ist am Ende etwas Anderes als die Virtuosenwirthschaft von ehemals, wo die Pianisten das Publicum mit Herz-Variationchen und Kalkbrenner-Rondos außer sich setzten. Wenn dem Virtuosen (wie nach des Dichters Wort: dem Mimen) „die Nachwelt keine Kränze flicht“, so wollen wir dem Beethoven-Spieler Bülow gerne den reichsten und vollsten Kranz reichen.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Dritter Beethoven-Abend von Hans von Bülow, 18. Jänner 1872, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Klaviersonate A-Dur op. 101, Klaviersonate B-Dur op. 106 (*Hammerklavier*), Klaviersonate E-Dur op. 109, Klaviersonate As-Dur op. 110, 33 Veränderungen C-Dur über einen Walzer von Anton Diabelli op. 120 (*Diabelli-Variationen*)

ERLÄUTERUNGEN

3 „Geschichte des Concertwesens“] Anspielung auf den Titel von Eduard Hanslick's *Geschichte des Concertwesens in Wien*, 2 Bde. (2. Band: *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens*), Wien 1869/1870. ■ 8 dritthalbstündiger] d. h. zweieinhalbstündiger. ■ 42 die kleinen Ueberschrift-Titel] Die im Programm abgedruckten Überschriften lauten: „Thema“, „Marsch“, „Ländler“, „Duett“, „Terzett“, „Quartett“, „Trillervariation“, „Ungeduld“, „Beschwichtigung“, „Trotz“, „Flucht“, „Behagen“, „Geschäftigkeit“, „Pausenvariation“, „Prozession“, „Scherz“, „Linke Hand“, „Rechte Hand“, „Erholung“, „Sturm und Drang“, „Andacht“, „Dualismus“, „Leporello“, „Virtuosenlaune“, „Fughette“, „Auf den

Zehen“, „Spaziergang“, „Wettlauf“, „Streit“, „Adagio“, „Andante“, „Largo“, „Fuge“, „Verabschiedung (Menuett)“. Bülow's Bezeichnungen waren keineswegs ein für alle Mal festgelegt, sondern variierten von Aufführung zu Aufführung. Vgl. hierzu die Bezeichnungen in den Programmen von 1866, 1867 und 1886, in: Frithjof Haas, *Hans von Bülow. Leben und Wirken*, Wilhelmshaven 2002, S. 40. ■ 54 Herz-] Henri Herz (1806–1888), Pianist, Komponist, Klavierpädagoge und -bauer; wirkte in Frankreich. ■ 54 Kalkbrenner-] Friedrich Kalkbrenner (1785–1849), dt. Pianist und Komponist. ■ 55f. „die Nachwelt ... flicht“) Schiller, *Wallenstein* (Prolog).

6.

WZ 1872, Nr. 16, 21. Jänner

Feuilleton.

Wiener musikalische Revue.

(Erste Hälfte des Jänner.)

Von A. W. Ambros.

Hatte sich das alte Jahr mit Liszt's Oratorium oder „Mysterium“ verabschiedet, 5
welches (wie so ziemlich Alles, was Liszt, der Compositeur, seit er unter die
Zukunftsleute gegangen ist, veröffentlicht hat) nicht ermangelte die Hörer in zwei
lebhaft wider einander streitende Parteien zu theilen, wobei freilich die widerspre-
chende Partei weitaus zahlreicher ist – so brachte uns das neue Jahr gleich die
Hülle und Fülle guter und bester Musik, Rubinstein und Bülow, ein Hellmesber- 10
ger'sches Quartett, Frl. Magnus, ein Concert der Philharmoniker u. s. w. Wäh-
rend der Carneval in den Tanzsälen rauschende Tanzweisen erklingen läßt, ver-
sammelt die Musik höheren Styls ihre Gemeinde im großen und im kleinen Saale
des Musikvereinsgebäudes, drängen sich Massen von Zuhörern in Rubinstein's
Concert, konnte Hans v. Bülow seine drei Beethoven Abende mit brillantem Er- 15
folg veranstalten, horchte man den Symphonien Schuberts und Schumanns mit
voller Hingebung und fand Gelegenheit, dem trefflichen, bescheidenen Robert
Volkman eine verdiente Ovation zu bereiten und sich über Raff (nicht den
Kinder-Naturhistoriker, sondern den Componisten) und dessen Duo zu verwun- 20
dern – Raff's „Unnatur-Geschichte“ nannte es jemand. Ein solches Musikleben,
reich und großartig, ist eben nur in einer großen, musikliebenden Residenz mög-
lich, in kleineren Städten, wo der Ball dem Carneval, das Concert der Fastenzeit
zugewiesen ist, beide wie Oel und Essig getrennt bleiben; wo der Concertgeber,
welcher vergäße, daß nach Ortes Sitte die Concertmusik unter die „Fastenspeisen“ 25
gehört, die Folgen (im *Stylo curiæ* zu sprechen) „nur sich selber zuzuschreiben
hätte“, – in kleineren Städten wäre dergleichen eine reine Unmöglichkeit. Die
Stadt aber, welcher die große deutsche „*Trias harmonica*“ Mozart, Haydn, Beetho-
ven angehörte, ein Kleeblatt, das durch den Hinzutritt des großen Dramatikers
Gluck zum glückbringenden vierblättrigen wird, die Stadt, welche dann einen 30
Franz Schubert ihren Sohn nennen durfte, eine solche ist in den Sternen zur gro-
ßen Musikstadt prädestinirt und Wien thut in der That Alles, um die Sterne nicht
Lügen zu strafen.

Gleich am Neujahrstage erfreute uns das k. k. Hofoperntheater mit einer Wiederaufführung des höchst sorgsam einstudirten und in Scene gesetzten „Hans Heiling“. Es ist eines der stets wiederholten, durch alle „Geschichten der modernen Tonkunst“ laufenden Worte: Marschner als bloßen Nachfolger, ja als Nachahmer C. M. v. Webers zu bezeichnen – und ihn mit Lindpaintner, Reissiger u. s. w. gleichsam in dasselbe Coupé zu setzen, das die Herren alle mit einander in die Unsterblichkeit kutschiren soll – aber nichts kann ungerechter sein.

Marschner wurzelt allerdings in Webers Kunst und Art, aber er hat neue, eigene und sehr werthvolle Seiten reich und glücklich ausgebildet, welche bei Weber kaum oder nur erst in skizzenhafter Andeutung erscheinen. So den derben, drallen, prächtigen echtdeutschen Volkshumor, den Bauernspäß (so weit sich dieser in guter Gesellschaft zeigen darf), die Behaglichkeit lustiger Gesellen, die in gerade absteigender Linie von der Gesellschaft im „Eberkopfe“ zu Eastship oder doch von Siebel, Altmeyer und Compagnie in „Auerbachs Keller“ abstammen. Man halte nur z. B. Webers Schützenkönig Kilian neben dem Bruder Tuk oder neben die vier köstlichen Zechbrüder im „Vampyr“, oder man sehe zu, ob man bei Weber etwas von ähnlichem Colorit finden wird, wie der Kirmeßchor der Bauern im „Hanns Heiling“ ist. Marschner ist Romantiker wie Weber, aber seine Romantik ist, trotz Samiel und Wolfsschlucht, eine viel düsterere, nächtlichere, woran wohl die gräßliche Vampyrgeschichte, die unheimliche Welt der Erdgeister und Zwerge im „Heiling“ ihren Antheil haben mag. Weber und Marschner sind beide eines zauberhaften musikalischen Helldunkels mächtig; aber Weber malt gleichsam als Coreggio, Marschner als Rembrandt, – bei jenem brechen die dunkelnden Schatten in eine helle, farbige Tageswelt, bei diesem glühen düstere Lichter aus unheimlicher Nacht. Merkwürdig und interessant ist es im „Heiling“, wie Menschenwelt und Geisterwelt in einen fast symmetrischen Parallelismus gesetzt sind; – der grenzenlos leidenschaftlichen Liebeswerbung des Halbgnomen Heiling steht die edle, innige Konrads gegenüber; wenn sich die Erdgeister mürrisch über ihre rastlose Bergmannsarbeit beklagen, so unterbrechen die Bauern ihren lustigen Kirmeßchor einen Augenblick lang mit Erwägungen über die harten Frohnen, – der Componist unterscheidet bei ähnlicher Grundstimmung hier und dort auf das geistvollste.

Die Perlen der Oper bleiben aber wohl zwei Scenen, welche, nach Theaterbegriffen beide nichts weniger als dankbar sind: die Abendscene, wo Mutter Gertrud bei der Lampe, am Spinnrade, die Heimkehr Anna's erwartet und dabei eine alte gespenstige Romanze vor sich hinsummt, und die Scene der Königin mit Anna im Walde. Wenn die Königin der Braut Heilings entdeckt, wer ihr Verlobter sei, und der Gnomenor, um die Warnung der Königin eindringlicher zu machen, jedesmal ihre Worte nachsingt (aber anders als im „Münchhausen“ der Polizeidiener Marzeters immer die letzten Worte des Herrn Bürgermeisters wiederholt), so ist das ein Zug des größten Dramatikers würdig und die folgende *Cis-moll*-Arie der Königin löset das anscheinend unmögliche Problem, ein musikalisches Motiv zu bringen, das zugleich schmerzlich fleht und mächtig droht. Des größten Dramatikers würdig ist ferner die Scene, wo sich auf und am fortgehenden Kirmeßwalzer eine ganze, leidenschaftlichst erregte Scene zwischen Anna, Heiling, Gertrud und

Konrad abspielt. Nur den Schluß der Arie Anna's, womit Marschner das vortreffliche Tonstück (eigens für Wien!!) verschlimmbessert hat, werfe man hinaus und restituire den ursprünglichen, echt dramatischen Schluß und ebenso werfe man das Duo im letzten Act hinaus, mit dem sich Marschner gleichfalls den Wienern gefällig erweisen wollte. Was für Ansichten über den „Wiener Geschmack“ muß der alte Herr gehabt haben!

80

Die brillante Coloratur des Fräuleins Ilma von Murska wurde Veranlassung auch wieder einmal Donizetti's „Lucia“ (ein Werk voll schöner Züge) und Meyerbeers „Dinorah“ vorzuführen. Bei der Meisterschaft letzterer Oper kann uns in der That jedesmal bange werden, etwa als sähen wir einen vielgewandten Cabriolo ein scharfgeschliffenes Schwert auf Stirne oder Nase balanciren und dazu überdies noch Goldkugeln werfen. Dieses äußerste Raffinement, mit dem ein hohes Talent hier Alles auf die Spitze treibt, dieses Buch mit seinem unwahren Volksthum, seiner unechten Religiosität und falschen Romantik, seinen Ziegenhirten und Ziegen, Donnerwettern, Wasserfällen und Schattentänzen, diese überreizte, verwürzte, überkünstelte Musik könnte wirklich die Stimmung des Prinzen Heinz hervorrufen, der sich „nach der armen Creatur Dünnbier sehnt“, oder jenes Gourmands, der, aller Delicatessen übersatt, seinen Koch um *un petit plat de ménage* flehentlich ersuchte. Glücklicher Weise hat Meyerbeer auch die „Hugenotten“ componirt!

85

90

95

Wagner erschien mit seinem „Rienzi“ und „Lohengrin“. Er hat hitzig aufgeregte Feinde und hitzig aufgeregte Freunde; – wollte man beide ehrlich und auf ihr Gewissen befragen, so dürften beide in sehr vielen Fällen um den eigentlichen Grund ihrer Freund- und Feindschaft verlegen sein. *Car tel est notre plaisir* – darauf läuft es in den meisten Fällen hinaus und am schlimmsten wird es, wenn einer den andern zu bekehren sucht.

100

Mozart war, wenn wir von einer plötzlichen Einschubvorstellung des „Figaro“ absehen, durch die Reprise seiner „Entführung“ vertreten. Die Aufführung war die glücklichste und der Antheil des Publicums der wärmste. Ich habe jüngst dieselbe Oper im Leipziger Stadttheater in einer, wie ich anerkennen muß, gleichfalls sehr guten Vorstellung gesehen, die Partie der Blonde ausgenommen, deren Darstellerin gegen die Anmuth und liebenswürdige Schalkhaftigkeit und den reizenden Gesang, den Minnie Hauck in dieser Partie entwickelt, weit weit zurückblieb und mich die Nachsicht des Leipziger, in Musiksachen sonst sehr heiklen Publicums bewundern ließ. Ich erwähne dieser Vorstellung, weil sie in den Cyklus jener Mozart-Abende gehört, welche das Leipziger Stadttheater von „Idomeneo“ an bis zur „Zauberflöte“ veranstaltete, und bei denen sich Kunst, Kunstfreunde und Theatercasse gleich gut befanden. Sollte, was das Leipziger Stadttheater prästirte, anderwärts nicht möglich sein? Es wäre wohl zu bedenken, ob nicht ein solches Ehren- und Gedächtnißopfer auch der Stadt würdig wäre, wo Mozart lebte und starb, – denn was geht er Leipzig persönlich näher an, als daß er sich dort beim Dirigiren die Schuhschnalle entzweistampfte? Bei einem solchen Cyklus stützt und trägt dann ein Werk das andere. Und endlich: was z. B. in „Idomeneo“ der Form nach der alten Heroenoper gehörig ist und für uns also „veraltet“ sein mag, hat inner dieser theilweise veralteten Form mindestens den unverwüstlichen

105

110

115

120

Mozart'schen Wohllaut bis heute bewahrt. „*Così fan tutte*“ mag ein Textbuch haben, dessen Mängel zum Himmel schreien, wie aber diese Musik zu diesem Text
 125 klingt, konnten wir an der wunderschönen Tenorarie messen, welche Herr Walter in die „Entführung“ einlegte; der süßeste Zauber der Melodie vereinigt sich darin mit tiefer Empfindung. „Titus“ verläugnet nicht die festliche Glanz- und Gelegenheitsoper und ist, was die dem Meister zur Composition gegönnte Zeit betrifft, wahres musikalisches Eilgut, aber in der Scene des Capitolbrandes ist der ganze
 130 und der „große“ Mozart richtig da. Das wären also zu den Opern, die ohnehin „tägliches Brot“ sind: („Entführung“, „Figaro“, „Don Juan“, „Zauberflöte“) noch weitere drei. Jedenfalls wäre der Gedanke wohl des Bedenkens werth.

Unter den Concerten glänzte jenes der Philharmoniker durch Wahl der Stücke, – von der Ausführung ist ohnehin zu sprechen nicht nöthig; – ich wüßte in
 135 dieser Hinsicht nichts, was diesen Leistungen an die Seite gestellt werden könnte, als die Concerte des Conservatoire in Paris, vorausgesetzt, daß die neuesten Ereignisse nicht auch hierin verwüstet und zerstört haben. Ein Vortrag wie jener des Scherzo in Schumanns *C-dur*-Symphonie ist nicht zu überbieten, hier wird das Orchester sozusagen zu Einem großen Künstler, wie ein Blitz fahren die Geigen
 140 mit dem Thema herunter, es flammt und sprüht von allen Saiten; und wie breit, getragen, ein Strom von Wohlklang und Gesang, wird dagegen das Adagio ausgeführt! Das erste Stück mit seinen kurzen, drängenden, packenden Rhythmen streift an Beethovens Geist und Art (fünfte und achte Symphonie), hier tritt Schumann in bedeutendster Weise an uns heran; der Schluß des Finales mit den
 145 gemischten Tactarten und gehäuften Themen macht mir aber immer den Eindruck, als packe mich ein lebhaft Erzählender am rechten und ein zweiter, eben so lebhaft Erzählender am linken Arme und jeder trage mir seine Geschichte vor, jeder mit der Zumuthung, ihm meine ganze Aufmerksamkeit zu schenken.

Wir haben zum Schlusse nur noch ein Wort über Herrn v. Bülow beizufügen,
 150 über die Einzelheiten seiner drei Beethoven-Abende haben wir ohnehin schon berichtet. Bülows künstlerische Individualität ist nie wesentlich anders als jene seines Lehrers Liszt, als jene Rubinsteins, drei Meister des Piano, welche, seit Karl Taussig aus dem Leben geschieden, welcher der vierte im Bunde wäre, wohl als die Größten des Instrumentes bezeichnet werden dürfen. Liszts Vortrag (leider nie mehr
 155 öffentlich!) hat etwas gewaltig mit sich Forttreißendes, etwas Dämonisches, das Wort im antiken, guten Sinne genommen, das „*entheonti*“ des Pausanias. Rubinstein ist eine Art Heroennatur, zwar kann er auch die zartesten Blümchen kleiner Chopin'schen u. a. Klavierstücke (wie er neulich bewies) mit leichter Hand pflücken, aber er ist zugleich ein Pianist, den man mit dem Namen bezeichnen könnte,
 160 den ehemals jenes berühmte englische Oppositionsjournal führte: *the craftsman*. Läßt er seinen Donnerpferden den Zügel schießen, so hat sein Vortrag, wenn nicht das gewaltig Forttreißende Liszts, so etwas intensiv Packendes, dem sich kaum jemand wird entziehen können. Ganz anders Bülow. Er ist ein nervös-feinfühligere Künstler, gleichsam ein Dialektiker des Piano, der jede musikalische Phrase bis in
 165 die feinsten Fasern zerlegt und verfolgt; daher mag es kommen, daß wir Aeußerungen hören mußten: „Bülow erwärme nicht, er reiße nicht fort“. Zuweilen spitzt und feilt er die Sache allerdings so zu, daß endlich die Spitze – abbricht; ich erin-

nerer beispielsweise an seinen Vortrag des ersten Satzes der *Es-dur*-Sonate (op. 31, Nr. 3), wonach ihm freilich der Vortrag des neckisch-geschäftigen folgenden Satzes in ganz unübertrefflicher Weise gelang und Manches, z. B. der Vortrag der großen *C-moll*-Variationen, vollends zu den allerhöchsten pianistischen Leistungen gehört, deren ich mich zu erinnern weiß. 170

Jene fein scheidende Dialektik hat endlich die Folge, daß dem vollendeten Meister Bülow, dem pianistischen Beethoven-Kenner ohnegleichen, zuweilen in seinen Beethoven ein fremdes, unbeethoven'sches Element sich einmischt, z. B. Anklänge an Chopins zart-krankhafte Sensitivität, die sich sogar an einzelnen Stellen des *Es-dur*-Concertes fühlbar machte, da doch Beethoven der zartesten und stärksten Gefühle fähig, aber immer kerngesund ist. Daher manche Hörer von dem Concerte gar nicht recht befriedigt zu sein erklärten. Man kann sich aber keine andere Nase ins Gesicht setzen, als Gott der Herr einem hat wachsen lassen, und so meine ich, sollten wir Künstler-Idiotismen solcher Art nicht zu Anklagepunkten machen und den Künstler immer auch als Individuum verstehen, das selbstschaffend auch dort eingreift, wo es fremde Arbeit interpretirt, nicht als Spielwalze mit eingengagelten Stiften, welche ihr Stückchen freilich ein Mal wie das andere Mal herunterwerfelt. Bülows Beethoven-Abende sind nicht bloß ein Unicum, sondern auch von einzigem Werth! 175
180
185

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Marschner, *Hans Heiling*, 1. Jänner 1872, Hofoper ■ Viertes Konzert des Hellmesberger-Quartetts, 4. Jänner 1872, MVkl. ■ Donizetti, *Lucia von Lammermoor*, 15. Jänner 1872, Hofoper ■ Meyerbeer, *Dinorah oder Die Wallfahrt nach Ploërmel*, 10. Jänner 1872, ebd. ■ Wagner, *Rienzi, der letzte der Tribunen*, 7. und 13. Jänner 1872, ebd. ■ Wagner, *Lohengrin*, 5. Jänner 1872, ebd. ■ Mozart, *Die Hochzeit des Figaro*, 6. Jänner 1872, ebd. ■ Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, 20. Jänner 1872, ebd. ■ Philharmonische Konzerte (Viertes Abonnementkonzert), 7. Jänner 1872, MVgr. ■ Erster Beethoven-Abend von Hans von Bülow, 8. Jänner 1872, MVkl. ■ Zweiter Beethoven-Abend von Hans von Bülow, 13. Jänner 1872, ebd. ■ Dritter Beethoven-Abend von Hans von Bülow, 18. Jänner 1872, ebd.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73, Klaviersonate Es-Dur op. 31 Nr. 3 (*La Chasse*), 32 Variationen über ein eigenes Thema c-Moll WoO 80 ■ Donizetti: *Lucia von Lammermoor* ■ Marschner: *Hans Heiling* ■ Meyerbeer: *Dinorah oder Die Wallfahrt nach Ploërmel* ■ Mozart: *Die Hochzeit des Figaro*, *Die Entführung aus dem Serail* ■ Joachim Raff: Violinsonate e-Moll op. 73 ■ Schubert: Symphonie h-Moll D 759 (*Die Unvollendete*) ■ Schumann: Symphonie Nr. 2 C-Dur op. 61 ■ Volkmann: Streichquartett e-Moll op. 35 ■ Richard Wagner: *Rienzi, Lohengrin*

ERLÄUTERUNGEN

5 Hatte sich ... verabschiedet] Am 31. Dezember 1871 wurde im dritten Gesellschaftskonzert der GdM der erste Teil von Liszts Oratorium *Christus* aufgeführt (mit Anton Bruckner an der Orgel). ■ 7 Zukunftsleute] Anhänger der progressiv orientierten Neudeutschen Schule. ■ 11 Magnus] Helene Magnus (1840–1914), Sopran; k.k. Kammersängerin, bedeutende Brahms-

Interpretin. Das Konzert von Magnus fand am 30. Dezember 1871 statt. ■ **14f.** Rubinsteins Concert] → NR. I. ■ **15** seine drei Beethoven Abende] → NRN. 2, 3 und 5. ■ **16** Symphonien Schuberts und Schumanns] Schubert, Symphonie h-Moll D 759 (*Die Unvollendete*); Schumann, Symphonie Nr. 2 C-Dur op. 61. ■ **17f.** Robert Volkmann] (1815–1883), dt. Komponist; aufgeführt wurde sein Streichquartett e-Moll op. 35. ■ **18f.** Raff ... und dessen Duo] Joachim Raff (1822–1882), dt. Komponist, Musikkritiker und Pädagoge; Violinsonate e-Moll op. 73. ■ **19** Kinder-Naturhistoriker] Georg Christian Raff (1748–1788), dt. Schriftsteller und Pädagoge; Autor der *Naturgeschichte für Kinder* (1781). ■ **37** Lindpaintner] Peter Joseph von Lindpaintner (1791–1856), dt. Komponist. ■ **37** Reissiger] Carl Gottlieb Reissiger (1798–1859), dt. Dirigent und Komponist. ■ **45** im „Eberkopfe“ zu Eastship] Falstaffs Taverne „Zum Eberkopf“ in Eastcheap in Shakespeares *King Henry IV.* ■ **46** Siebel, Altmeyer und Compagnie in „Auerbachs Keller“] lustige Gesellen in Goethes *Faust*. ■ **47** Schützenkönig Kilian] Figur in *Der Freischütz*. ■ **47** Bruder Tuk] Figur in Marschners *Der Templer und die Jüdin*. ■ **52** Samiel und Wolfsschlucht] in Webers *Der Freischütz*. ■ **71** „Münchhausen“] *Münchhausen. Eine Geschichte in Arabesken* – Roman von Karl Immermann (1796–1840). ■ **78–82** Nur den Schluß ... erweisen wollte.] Für die Wr. Aufführung 1846 mit Jenny Lutzer, Joseph Staudigl d. Ä. und Josef Erl arbeitete Marschner die Szene der Anna (I. Akt), die Rachearie Heilings (III. Akt) und das Duett von Konrad und Anna (III. Akt) in virtuoser Manier um. ■ **84** Ilma von Murska] (1834–1889), Sopran; 1865–1867 an der Wr. Hofoper, 1865–1873 Engagements in London und Gastauftritte in Kontinentaleuropa, u. a. an der Wr. Hofoper, 1873–1876 Amerika- und Australientournee. ■ **94** „nach ... Dünnbier sehnt“] Worte des Prinzen Heinrich in: Shakespeare, *King Henry IV.*, Teil 2, II,2. ■ **95** *un petit plat de ménage*] frz. „ein einfaches Essen“ (Alltagsküche). ■ **101** *Car tel est notre plaisir*] frz. „Denn so gefällt es uns wohl.“ ■ **108–110** deren Darstellerin ... zurückblieb] Anna Marie Gutzschbach (1847–1928) musste die Rolle kurzfristig übernehmen und ohne Probe singen. Vgl. *NZfM* 39 (1872), Nr. 5, 26. Jänner, S. 52. ■ **116f.** ob nicht ein solches Ehren- und Gedächtnißopfer ... würdig wäre] Einen derartigen Mozart-Opernzyklus erlebte die Wr. Hofoper erst 1880 unter der Direktion von Franz Jauner. ■ **125f.** Tenorarie ... einlegte:] → NR. 4/ERL. zur Z. 25. ■ **150f.** haben wir ... berichtet.] → NRN. 2, 3 und 5. ■ **152** Taussig] Carl Tausig (1841–1871), poln. Pianist, Komponist und Dirigent. ■ **154f.** Liszts Vortrag ... nie mehr öffentlich!] Wider Erwarten erlebte Ambros den Klaviervirtuoson Liszt noch einmal am 11. Jänner 1874, als dieser nach fast 30 Jahren erstmals wieder in Wien öffentlich spielte – vgl. Ambros' Feuilleton in: *WA* (1874), Nr. 9, 13. Jänner (→ Bd. 2/NR. 141). ■ **156** „entheonti“] „ti ... entheon“ – „von Gott berührt“, „inspiriert“. Pausanias, *Helládos Periëgësis* (*Beschreibung Griechenlands*) 2,4,5. ■ **158** wie er neulich bewies] → NR. I.

7.

WZ 1872, Nr. 18, 24. Jänner

Z. 10–48 aufgenommen in: „Musikalische Wasserpest.“, *Bunte Blätter* II, S. 14f.

5 ἄ-ς (Theater an der Wien: Lortzings „Waffenschmied“.) Die heutige Wohlthätigkeitsvorstellung, welche unter Mitwirkung mehrerer Mitglieder des k. k. Hofoperntheaters im Theater an der Wien stattfand, brachte uns Lortzings lustige Oper „Der Waffenschmied“ – nächst „Czar und Zimmermann“ wohl seine beste! Vergleicht man die halb possenhaften Musiklustspiele des Leipziger Com-

ponisten mit der modern-französischen Cancan-Operette, so hat man den Eindruck, als komme man aus dem *Closet de lilas* oder dem *château de fleurs* im „modernen Babel“ auf einen ehrbaren, aber höchst gemüthlich-lustigen deutschen Hausball, wo der besorgteste Vater seine besterzogenen Töchter mit voller Seelenruhe tanzen sehen kann. Der unsterbliche deutsche Philister, dieser brave Geselle, der seine erste musikalische Verklärung weiland in Dittersdorfs „Hieronymus Knicker“ und „Doctor und Apotheker“ gefunden, erscheint hier in neuer, mehr modernisirter Auflage, bald als Bürgermeister von Saardam („Czar und Zimmermann“), bald als Bürgermeister von Nürnberg („Hans Sachs“), bald als Schulmeister Baculus (im „Wildschütz“)[,] als „Hans Stadinger, berühmter Waffenschmied und Thierarzt in Worms“ – sogar als Onkel Kühleborn in der romantisch sein sollenden „Undine“, ein Gebiet, auf welches sich Lortzing allerdings nicht hätte wagen sollen. Sein Territorium ist ein gewisser behaglicher „Leipziger’scher“ Weißbier-Humor, dem wir uns unsererseits mit eben so großer Behaglichkeit hingeben, besonders da uns das Auge des Componisten immerfort schalkhaft und ironisch anblickt, als wolle er uns merken lassen, er sei eigentlich ein sehr guter, wohlgeschulter Musiker, wisse sein Orchester reich und farbig zu verwenden, sei endlich auch edlerer und höherer Züge mächtig und durchaus kein Bänkelsänger, wie (nach Riehls Classification) jener Wenzel Müller gewesen, der sich unter den Philistern herumtrieb, weil er gar nicht im Stande war, sich höher zu erheben. Lortzing behandelt seine Caricaturen und Halbcaricaturen durchaus mit souveränem Behagen, er hat an den komischen Seiten dieses van Bett, Hans Stadinger u. s. w. selbst seine herzliche Freude. Sehr spricht für ihn, daß er anmuthige Mädchencharaktere mit Liebe und Glück zeichnet; ist seine Marie im „Czar“ wie ein schnippischeres „Freischütz“-Aennchen, das sich seine weltgewandte Art und nicht ganz unreflectirte Naivetät in „Klein-Paris, das seine Leute bildet“ geholt, so ist die andere Lortzing’sche Marie im „Waffenschmied“ eine Art vom idealen Standpunkt degradirter Agathe: etwas schwärmerisch, etwas verliebt, dazu aber mit einem guten Theil jenes Lortzing’schen Neckgeistes ausgestattet, der den Familienzug aller seiner Heldinnen bildet. Der „Weißbier-Humor“ mit biblischen Anspielungen in den Liedertexten, Couplets u. s. w. tritt zumeist in Lortzings zweiten Tenoren hervor, wie der Knappe Georg im „Waffenschmied“ u. s. w. Dabei weiß Lortzing seine Figuren, auch in den Ensembles, sehr gut und wirksam zu gruppiren; manches seiner Trios, Quartette, Quintette verdient auch als musikalische Arbeit jede Anerkennung. Daß er auch seine Texte selbst wählte und bearbeitete, ist bekannt: er hatte auch darin eine glückliche Hand. Meist entlehnt er fremdes Gut, für den „Wildschütz“ Kotzebue’s „Rehbock“, für „Hans Sachs“ Deinhardsteins gleichnamiges Lustspiel und für den „Waffenschmied“ hat Ziegler mit einem verschollenen Lustspiel „Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person“ die Fonds hergeben müssen. Aber Lortzing specificirt (wie ein Jurist sagen würde) seinen entlehnten Stoff so, daß er alle Eigenthumsansprüche darauf machen kann. Die drollige Figur des Ritters Adelfhof aus Schwaben zeigt, was er in dieser Beziehung vermochte. Die Partitur des „Waffenschmieds“ ist durchwegs sehr sorgfältig gearbeitet, gleich der erste Chor mit den Hämmern und Ambossen hat einen gewissen Zug, der altdeutsches, bürgerlich-tüchtiges Handwerkerthum in seinem

rüstigen Schaffen sehr gut charakterisirt, und die allerdings mit sehr merklicher Absicht an einander gerückten Contraste in der Arie, womit Marie den ersten Act beschließt, sind musikalisch sehr wirksam benützt. In den ritterlichen Partien dieses Tonstückes, die den Grafen von Liebenau angehen, ist sogar ein gewisser
 55 chevaleresker Zug, wogegen die Partien, welche auf den „Gesellen Konrad“ Beziehung nehmen, wirklich den Ton der Innigkeit und Herzlichkeit gar gut anschlagen. Nur das Strophenlied Stadingers im letzten Act würde besser ausgemerzt, es ist eine gar zu handgreifliche Nachahmung des weit- und weltberühmten Czaren-Liedes in der früheren Oper, dessen Erfolg (so wenig es zum Charakter
 60 Peters des Großen passen will) den Componisten verleitete, dasselbe Gericht mit etwas anderer Brühe hier ein zweites Mal zu serviren. Herr Rokitansky als Waffenschmied fand Gelegenheit, sein mächtiges Organ und jene gewichtige Art von Komik, die z. B. auch seinen Osmin in der „Entführung“ auszeichnet, in glücklichster Weise zu verwerthen. Fr. Minnie Hauck hatte als Marie eine dankbare
 65 Rolle inne, die ganz und gar für sie paßt, als hätte Lortzing beim Componiren an eine dem Fräulein ähnliche künstlerische Persönlichkeit gedacht. Fr. Hauck ist nicht bloß im Spiele eine sehr anmuthige Erscheinung, sie zeichnet sich auch als Sängerin durch Reinheit der Intonation, treffliche Vocalisirung, feinen Geschmack, ungemein elegante Coloratur und geistvolle Phrasirung der Melodie aus,
 70 ihre Stimme ist nicht groß, allein das ist für Rollenfach eher ein Vortheil, weil ein solches Organ um so beweglicher ist; leidenschaftlicherer Regungen im Gesange ist sie nicht mächtig (wie ihre Anna im „Heiling“ beweist), aber für ihr Rollenfach ist dergleichen auch purer Ueberfluß. Fr. Minnie Hauck ist also für den Kreis von Darstellungen, der ihr ordentlicher Weise zugetheilt ist, eine vorzügliche, höchst
 75 schätzbare Künstlerin. Graf Liebenau und sein treuer Georg treten hinter diese Figuren etwas zurück, Herr Neumann und Herr Müller wirkten in diesen Rollen zum Gelingen des Ganzen mit, wie Herr Lay als Ritter Adelhof, dem freilich vollauf Gelegenheit geboten ist, das Publicum im stäten Gelächter zu erhalten, so oft er auftritt. Noch sei bemerkt, daß im zweiten Act Fr. Jaksch und Herr Caron in
 80 einem *Pas de deux* mitwirkten, Herr Director Joseph Hellmesberger im Violinsolo seine bekannte künstlerische Tüchtigkeit bewährte und daß statt Fr. Gindele Frau Egli aus Graz die Rolle der Irmentraud gab. Sie scheint eigens dazu nach Wien gekommen zu sein, da das Publicum ein Impromptu Herrn Rokitansky's auf die „Reise“ mit lebhaftem Beifall aufnahm.

85 Herr Johann Strauß arbeitet rüstig an einer neuen Operette, von welcher der zweite Act bereits der Vollendung naht. Strauß versichert, daß er nicht nur mit besonderer Lust, sondern auch ungewöhnlich leicht an dieser Operette arbeite. Das Erträgniß der ersten Aufführung dieser Operette will Strauß dem Unterstützungsfonds der „Concordia“ widmen. Im Frühjahr begiebt sich Johann Strauß
 90 nach St. Petersburg, wo er bei nur kurzem Aufenthalt für seine Productionen 12.000 fl. in Silber, und im Sommer nach Baden-Baden, wo er während der Hochsaison 42.000 Francs contractlich erhält.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Lortzing, *Der Waffenschmied*, 23. Jänner 1872, Theater an der Wien

ERLÄUTERUNGEN

7 *Closet de lilas* oder dem *château de fleurs*] La closerie des lilas, Château des fleurs – Pariser Café- und Ballhäuser. ■ 24 Riehls Classification] Wilhelm Heinrich Riehl, *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Stuttgart/Tübingen 1853, S. 1–15. ■ 24 Wenzel Müller] (1759–1835), Komponist, Kapellmeister am Theater in der Leopoldstadt. ■ 30 -Aennchen] Figur in Webers *Der Freischütz*. ■ 31 „Klein-Paris, das seine Leute bildet“] Freizitat aus: Goethe, *Faust I*, 217f. ■ 33 Agathe] → ERL. zur Z. 30. ■ 42 „Rehbock“] *Der Rehbock oder Die schuldlosen Schuldbewußten* – Lustspiel von August von Kotzebue (1761–1819). ■ 43 Deinhardsteins] Johann Ludwig Deinhard-Deinhardstein (1794–1859), Schriftsteller und Dramatiker. ■ 43 Ziegler] Friedrich Wilhelm Ziegler (1761–1827), Schauspieler und Dramatiker. ■ 59 in der früheren Oper] *Zar und Zimmermann*. ■ 72 im „Heilung“] Marschner, *Hans Heiling*. ■ 76 Neumann] Josef Angelo Neumann (1838–1910), Bariton und Impresario; 1862–1876 an der Wr. Hofoper, später Gründer und Leiter des reisenden Wagner-Theaters. ■ 76 Müller] Georg Müller (1840–1909), dt. Tenor; 1868–1897 an der Wr. Hofoper. ■ 77 Lay] Theodor Lay (1825–1893), dt. Bariton; 1856 Gast an der Wr. Hofoper, daraufhin bis 1891 Engagement an derselben. ■ 79 Jaksch] Amalie Jaksch (1846–1913), Tänzerin; 1871–1876 Solotänzerin an der Wr. Hofoper. ■ 79 Caron] Alfred Caron (1838–1899), Tänzer; 1862–1892 Solotänzer an der Wr. Hofoper. ■ 80 Joseph Hellmesberger] d. Ä. (1828–1893), Violinist; 1849–1891 Leiter des von ihm gegründeten Hellmesberger-Quartetts, ab 1851 Direktor des Konservatoriums der GdM, ab 1860 Konzertmeister des Wr. Hofopernorchesters, 1863 Soloviolinist der Wr. Hofmusikkapelle, später Hofkapellmeister. ■ 81 Gindele] Ernestine Gindele (1841?–?), Mezzosopran; 1867–1875 Mitglied der Wr. Hofoper, danach Gastspiele, u. a. in London und 1877–1879 an der Wr. Hofoper. ■ 82 Egli] Elvira Egli (1832–1898), Sopran und Schauspielerin, Ehefrau des Bassisten Georg Egli (1832–1898); zunächst am Theater in Graz, 1876–1888 am Hamburger Stadttheater. ■ 85–92 Herr Johann Strauß ... erhält.] Gemeint ist die Operette *Karneval in Rom*, die allerdings erst am 1. März 1873 im Theater an der Wien uraufgeführt wurde (→ Nr. 103). Über Strauß' Honorar für die Aufführungen in St. Petersburg und Baden-Baden haben damals etliche Wr. Journale informiert – vgl. etwa „Theater- und Kunst-Nachrichten“, in: *Die Presse* (1872), Nr. 23, 24. Jänner, „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Neues Fremden-Blatt* (1872), Nr. 25, 26. Jänner. ■ 89 „Concordia“] Wr. Journalisten- und Schriftstellerverein, gegründet 1859.

8.

AZ-Beilage 1872, Nr. 24, 24. Jänner

(bis auf die Fußnote wiederabgedruckt in: *Neue Berliner Musikzeitung* 26, 1872,

Nrn. 31 und 32, 31. Juli, 7. August; darüber hinaus ein vollständiger Separatdruck aus der AZ, Stuttgart: Cotta 1872)

Die Claviercompositionen Beethovens

in der neuen J. G. Cotta'schen Ausgabe von Lebert, Faißt, Bülow.

Von Dr. A. W. Ambros.

Bei dem Namen Cotta denkt wohl jeder sofort auch an die klassische Zeit der deutschen Literatur, mit deren Heroen sich jener Name in eine nicht zu trennende Verbindung gesetzt hat. Wie oft klingt er nicht in den Briefwechsel Schillers und

Goethe's hinein, und aus den Reisebriefen welche Goethe an den Herzog, an Schiller u. s. w. schrieb, als er, wenige Jahre nach seiner italienischen Reise, einen Ausflug über Stuttgart und Tübingen zu Heinrich Meyer nach Stäfa machte, zeigt sich so recht deutlich wie das Verhältniß der Dichturfürsten zu ihrem Verleger nicht ein geschäftliches allein, daß es auch ein freundschaftliches war.

Neben der poetischen Literatur, welche berechnete Ansprüche auf die Bezeichnung als „classisch“ stellen darf, besitzt das deutsche Volk noch eine zweite, welche nicht minder den Stempel der Classicität an sich trägt, seine musikalische, und hier wiederum zunächst jenen Theil derselben welcher Werke umfaßt die nicht erst das Heranziehen einer großen Anzahl von Ausführenden erheischen, um sie aus den Notenzeichen zum lebendigen Klange zu erwecken – welche vielmehr, zur sogenannten „Hausmusik“ gehörig, einem jeden dem ein Instrument und eine geübte Hand (und, falls es sich um Gesänge handelt, eine geübte Stimme) zur Verfügung steht, erlauben, sofort und augenblicklich durch edle Musik Anregung zu finden. Wie wir uns mit „Wilhelm Meister“ oder einem Bande Schiller'schen Dichtungen in der Hand gern in eine Sophaecke drücken, und uns still in die Zauberwelt unseres Poeten versenken, so legen wir auch gern eine Sonate Mozarts oder Beethovens auf das Pult unseres Piano, dessen Tasten uns sofort die Zauberwelten öffnen welche die Meister geschaffen. Kein zweites Volk, keine zweite musikalische Literatur hat etwas ähnliches aufzuweisen. Die specifisch französisch-classischen Claviermeister, wie François Couperin, Rameau u. a., schrieben recht eigentlich für die feine Rococo-Gesellschaft ihrer Zeit; zierliche Sächelchen, welche man kaum hören kann ohne an die vergoldeten Boudoirs schöner Marquisen und Duchesses zu denken, deren weiße beringte Finger dem kleinen, aber kostbar geschnitzten und bemalten Clavierkästchen die artigsten Klimperklänge entlocken, während von den Wänden Bouchers Schäfer und Amoretten auf die schöne Spielerin herablächeln. In Italien hat das Clavier nie sehr viel zu sagen gehabt, und die Hausmusik überhaupt nur eine untergeordnete Rolle gespielt; die richtigen Stellen für Musik waren in Italien Kirchen und Theater, und selbst im Salon des Palazzo that sich, wenn es höhere Musik galt, eine Anzahl „Professori und Dilettanti“ zu einer glänzenden „Accademia“ zusammen. In Deutschland beginnt die Blüthenzeit der Hausmusik eigentlich erst mit Mozart und Joseph Haydn. Noch der gewaltige Johann Sebastian Bach, so viel er auch für das häusliche Clavier, ja eigens zu musikalisch-pädagogischen Zwecken geschrieben (wohin nicht bloß die „Inventionen“ gehören, sondern selbst auch das „wohltemperirte Clavier“), blickt, auch wo er uns vertraulich zulächelt, wie aus der Höhe und Ferne seines Kirchen- und Orgelchors zu uns herab, und sein Sohn Karl Philipp Emmanuel Bach gab jener berühmten Sammlung von Sonaten, Rondos und Phantasien den exclusiven und excludirenden Beisatz „für Kenner und Liebhaber.“ *Procul este profani!* Und doch bilden gerade diese für „Kenner und Liebhaber“ componirten Stücke den richtigen Uebergang zu Joseph Haydn, „dem Stundenrufer jauchzender Stunden,“ wie ihn Jean Paul nennt, und zu Mozart, in dessen von reinster Schönheit und edelster Formvollendung getragendem Idealismus die Hausmusik selbst ihr Ideal erreicht, dem einfachen Kindersinn so faßlich und erfreulich wie den Forderungen des höchsten Kunstsinnes volles Genügen gewährend. Halten wir diese musikali-

schen Hausgenossen hoch, und nicht minder ihre Nachfolger C. M. v. Weber und Franz Schubert, die beiden Romantiker, in deren jedem die Romantik in andern Farben und Lichtern spielt, und endlich den hohen Meister, dessen Phantasie die Lichtsphäre der höchsten Höhen erflog und sich in das mystische Dunkel der tiefsten Tiefen versenkte – Beethoven. Diese Namen vor allen sind es welche die classische Zeit der deutschen Hausmusik bezeichnen, und sie haben sich durch ihre auf diesem Gebiete geschaffenen Werke für die Bildung – und nicht für die musikalische allein! – als ebenso wichtig und segensreich bewährt wie es unsere großen Dichter geworden sind.

Als die Meister lebten und schufen, wanderten ihre Manuscripte in diesen, jenen Musikverlag. Wer ihre Werke einigermaßen vollständig beisammen haben wollte, mußte sie sich in der halben Welt mühsam zusammensuchen. Die Freude einen complete Mozart oder Beethoven in gleichartiger Ausstattung – nicht in Hochformat und Querformat aus allen Ecken zusammengelesen – auf unsern Pianofortes liegen zu sehen, wie in unsern Bücherkästen die stattlichen Bändereien Schiller und Goethe stehen, diese Freude wird uns erst jetzt durch Gesamtausgaben beschieden. Um aber das geistige Wirken eines bedeutenden Mannes recht übersehen und würdigen zu können, muß man seine Werke, wenn nicht ganz, so doch in einiger Vollständigkeit beisammen haben. Auf dem Gebiete der bildenden Künste haben es jüngst die Albrecht-Dürer- und Holbein-Ausstellungen recht augenscheinlich gelehrt. Bei Componisten deren geistiger Schwerpunkt im Liede liegt, gilt dieß ganz besonders, wie z. B. bei Franz Schubert, bei Robert Franz. Erst wenn sich alle diese Blumen, so mannichfach an Farbe, Gestalt und Duft, zum vollen Kranz reihen und ründen, wird man ihren Werth und Gehalt recht zu würdigen vermögen. Man durchblättere z. B. eines der in neuerer Zeit veröffentlichten Schubert-Albums, und man wird über den Reichthum dieses Geistes erstaunen; über diese Ideenfülle, diese Schönheit und Mannichfaltigkeit der Charakteristik. Das einzelne Lied mag entzücken, erst eine Zusammenfassung vieler davon oder aller mag den vollen Begriff geben. Bei Dichtern, besonders bei den Lyrikern, ist es, aus ganz denselben Gründen, ebenso. Würden wir z. B. Uhland so hoch halten, hätten wir seine Gedichte nicht in einem handlichen Bande beisammen, sondern müßten ihnen einzeln in Taschenbüchern und Zeitschriften nachjagen? Wenn nun auf musikalischem Felde die Sonate, die Phantasie, das Rondo, das Variationenwerk jedenfalls schon dem größeren Genre angehören, eine Sonate z. B. mit ihren drei oder vier Sätzen eine Art von musikalischem Mikrokosmos darstellt, der, einen Kreis von Ideen und Stimmungen durchlaufend, auch für sich allein hingestellt bedeutend zu wirken vermag, so stellt sich die Sache doch noch ganz anders wenn solche Werke des Meisters in einer wohlgeordneten Sammlung vorliegen, besonders wenn sie zugleich Denkmale einer großen geistigen Entwicklung sind, wie z. B. bei Beethoven. Die Werke seiner letzten Periode würden nicht so viele Klagen und Anklagen hervorgerufen haben, hätte man den Weg zu ihnen „mit bedächtiger Schnelle“ von den Arbeiten der ersten Periode aus genommen. Wer sich in der Sternennacht der Sonaten Op. 109, 110, 111 nicht unheimlich fühlen soll, muß sich im heiteren Tageslicht der Sonaten Op. 2, 7 und 10 auf die Reise begeben. Die letzten Sonaten würden keine Sphinx mehr

sein, welche uns unlösbare Räthsel aufgeben, wenn wir die Sprache welche sie sprechen nach und nach von ihren Vorgängerinnen verstehen gelernt haben. In diesem Sinn ist es ein höchst glücklicher Gedanke Hans von Bülows, in einer Reihe von Vorträgen die Entwicklung Beethoven'scher Claviermusik durch trefflich gewählte und geordnete Beispiele ganz unmittelbar anschaulich zu machen. Freilich muß man ein vollendeter Meister des Claviers und ein vollendeter Kenner Beethovens sein, wie Bülow es eben ist, um solches zu vermögen.*

Die J. G. Cotta'sche Verlagshandlung hat nun, wie früher den großen deutschen classischen Dichtern, so auch den großen classischen deutschen Componisten des Pianoforte (dieser *Arca sacra* der Hausmusik) ihre Aufmerksamkeit zugewendet. Eine trefflich redigirte Auswahl der besten Clavier-sonaten, Rondos u. s. w. von Joseph Haydn, Mozart, C. M. v. Weber und Franz Schubert ist in rascher Folge erschienen – jetzt liegt uns auch in fünf sehr schön, aber ohne unnöthigen Prunk ausgestatteten Bänden Beethoven vor; correct, in ausgezeichnet eleganter, deutlichst lesbarer Notenschrift gedruckt. Und neben der mit dem größten kritischen Fleiße, mit philologisch-exacter Gewissenhaftigkeit besorgten Wiedergabe des eigentlichen musikalischen Textes finden wir zur Vermittlung wahren Verständnisses und richtigen Vortrages die reichsten und eingehendsten Andeutungen über Fingersatz, Tempo (nach dem Metronom), Tonstärke, Phrasirung, Pedalgebrauch und Ausführung der Verzierungen und des Passagenwerkes. Es ist ein praktischer Commentar von kaum genug zu schätzendem Werthe – die Arbeit von Meistern und erfahrenen Lehrern, wie Liszt, Bülow, Ignaz Lachner, Immanuel Faißt und Sigmund Lebert. Insbesondere hat Liszt in diesem Sinne die Redaction

* Hr. v. Bülow hat jüngst in Wien drei „Beethoven-Abende“ dieser Art mit größtem Glück und Erfolg veranstaltet. Ich kann es mir nicht versagen das höchst instructive Programm hier mitzutheilen:

I. 1) Phantasie in *C-moll* von Mozart (gleichsam als Präludium und als Ausgangspunkt), um dadurch an die vor-Beethoven'sche Epoche anzuknüpfen. Es war die im Original mit der Widmung an „Madame Mozart“ versehene – die große, auch in *C-moll* geschriebene Phantasie, welche von Mozart der in vielem schon sehr „Beethovisch“ klingenden *C-moll*-Sonate vorangestellt ist – man halte Beethovens Op. 10 Nr. 1 daneben! – würde vielleicht noch besser gepaßt haben. 2) *Sonate pathétique*, Op. 13. 3) Variationen Op. 34. 4) Sonate in *Es-dur*, Op. 31, Nr. 3. 5) und 6) Die beiden *Sonate quasi Fantasie*, Op. 27. (*Es-dur* und *Cis-moll*.) 7) Die großen, dem Finale der *Eroica* analogen Variationen über das Prometheus-Motiv.

II. 1) Sonate in *D-moll*, Op. 31 Nr. 2. 2) Phantasie Op. 77. 3) Die zweiunddreißig Variationen in *C-moll* (mit dieser wunderbaren Leistung riß Bülow alles hin. Auch Mary Krebs hat dieses staunenswerthe Variationenwerk in ihren Programmen-Cyclus aufgenommen). 4) Sonate in *F-moll*, Op. 57. 5) Sonate in *E-moll*, Op. 90. 6) Rondo Op. 129 („Die Wuth über den verlorenen Groschen“). 7) Sonate Op. 81 (*les adieux, l'absence, le retour*).

III. 1.) Sonate in *A-dur*, Op. 101. 2) Sonate in *E-dur*, Op. 109. 3) Sonate in *As-dur*, Op. 110. 4) Schlußfuge aus der Sonate Op. 106. 5) Die drei und dreißig Veränderungen über einen Diabelli'schen Walzer (den einzelnen Variationen gab Bülow zur Orientirung des Publicums, bescheiden, feinsinnig und ohne unnützen Bilderkram oder Deutelei gewählte Ueberschriften. Er that wohl daran.)

In je dritthalbstündigen Vorträgen verstand es Bülow das Publicum zu athemlos horchender Aufmerksamkeit zu fesseln. D. E.

der Werke Franz Schuberts und C. M. von Webers besorgt, während bei Beethoven Bülow (jedoch erst von Op. 53 an, wo die Pfade schwieriger und geheimnißvoller werden) die Resultate eines Studiums niedergelegt wie sie nur bei vollster Hingebung an einen verehrten hohen Meister möglich sind, die reifen Früchte einer ohne Zweifel jahrelangen Arbeit und Forschung. Um die architektonische Construction der Sätze klar zu machen, sind überdieß (auch schon in den Bänden welche Haydn u. s. w. enthalten) durch abbrevirte Angaben (H. S. das ist Hauptsatz, S. S. das ist Seitensatz u. s. w.) die wünschenswerthen Winke gegeben, welche insbesondere bei den fugirten Sätzen willkommen sein werden, auf deren vielverschlungenen Wegen und Stegen sich so leicht verläuft, wer nicht auf der harten Schulbank des „Doppelten Contrapunktes u. s. w.“ seinen ordentlichen Cursum absolvirte. Wir wüßten diesen neuen Gesamtausgaben in ihrer Art wirklich nichts ähnliches entgegenzustellen, und Deutschland mag sich dafür bedanken sich seine musikalischen Classiker in dieser Gestalt entgegengebracht zu sehen.

ERLÄUTERUNGEN

2 in der neuen J. G. Cotta'schen Ausgabe] *Instructive Ausgabe Klassischer Klavierwerke. Unter Mitwirkung von Hans von Bülow, Immanuel Faißt, Ignaz Lachner, Franz von Liszt. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. Sigmund Lebert [...] Dritte Abtheilung. Sonaten und andere Werke für das Pianoforte von Ludwig van Beethoven, 5 Bde., hrsg. von Sigmund Lebert (Bde. 1–3) und Hans von Bülow (Bde. 4–5), Stuttgart [1871].* ■ **7** Herzog] Karl August von Sachsen-Weimar-Eisenach (1757–1828). ■ **9** Heinrich Meyer] (1760–1832), schweiz. Maler, Goethes Freund. ■ **32** Bouchers] François Boucher (1703–1770), frz. Maler. ■ **45** *Procul este profani!* lat. „Bleibt fern, Uneingeweihte!“ (Vergil, *Aeneis* 6,258). ■ **47** „dem Stundenrufer jauchzender Stunden,“] *Titan*, in: Jean Paul, *SW*, Abt. I, Bd. 3, S. 381. ■ **73f.** Robert Franz] (1815–1892), dt. Komponist und Dirigent. ■ **93** „mit bedächtiger Schnelle“] → NR. 2/ERL. zur Z. 21f. ■ **99–101** in einer Reihe von Vorträgen ... anschaulich zu machen.] Zu Bülow's Wr. Beethoven-Abenden → NRN. 2, 3 und 5. ■ **104–107** Die J. G. Cotta'sche Verlagshandlung ... ihre Aufmerksamkeit zugewendet.] In Cottas *Instructive Ausgabe klassischer Klavierwerke* waren zwölf Komponisten zwischen Bach und Mendelssohn vertreten. Bis zur Jahrhundertwende sind über einhundert Bände erschienen. ■ **106** *Arca sacra*] it. „heilige Truhe“. ■ **118** Ignaz Lachner] (1807–1895), dt. Komponist und Dirigent. ■ **118f.** Immanuel Faißt] (1823–1894), dt. Komponist, Mitgründer und Leiter der Musikhochschule in Stuttgart. ■ **119** Sigmund Lebert] (1821–1884), dt. Pianist und Musikpädagoge. ■ **Fußnote** gab Bülow ... Ueberschriften] → NR. 5/ERL. zur Z. 42.

9.

AZ-Beilage 1872, Nr. 25, 25. Jänner

(wiederabgedruckt in: *Neue Berliner Musikzeitung* 26, 1872, Nrn. 32 und 33, 7., 14. August; darüber hinaus ein vollständiger Separatabdruck aus der *AZ*, Stuttgart: Cotta 1872)

Die Claviercompositionen Beethovens

in der neuen J. G. Cotta'schen Ausgabe von Lebert, Faißt, Bülow.

Von Dr. A. W. Ambros.

II.

5 Es wird uns ganz wunderbar zu Muthe, wenn wir diese fünf Bücher Beethoven durchblättern. Nicht allein sämtliche Sonaten (die allerersten vor *Op. 1* fallenden Jugend- und Schülerwerke ausgenommen) finden wir hier, sondern auch Rondos, das schönste und beste aus den Variationenwerken und die mehreren Sammlungen Bagatellen, in denen, wie Plinius sagen würde, „*majestas artis in angustum contracta est*,“ und welche (besonders die unter der Opuszahl 119 erscheinenden) völlig den Zauber-Eiern im Feenmärchen gleichen, aus deren engem Raume ganze Wunderwelten von Zaubergestalten hervorwimmeln, wenn die rechte, geweihte Hand sie berührt.

Von *Opus 2* – in den drei ersten Joseph Haydn gewidmeten Sonaten, bis zur großen *C-dur*-Sonate (*Op. 53*) rührt die commentirende Bearbeitung von Sigmund Lebert, unter Mitwirkung von Immanuel Faißt, her. In der That bildet diese riesenhafte Composition und ihre Nachbarin, die große von manchen Verlegern (nicht von der Lebert-Faißt-Bülow'schen Edition) eigenmächtig zur „*Appassionata*“ gestempelten Sonate in *F-moll* (*Op. 57*), für die Claviercompositionen Beethovens so gut einen Wendepunkt, wie die nach der Opuszahl (55) in nächster Nähe dieser gewissermaßen „monumentalen“ Clavierwerke stehende *Sinfonia eroica* für die großen Instrumentalwerke. Es hat sich denn auch, besonders unter der jüngeren musikalischen „Fortschrittspartei,“ die Ansicht festgesetzt als seien die Clavier- und Orchesterwerke Beethovens, welche Hr. v. Lenz (siehe dessen *Beethoven et ses trois styles*) dem „ersten Style“ des Meisters zuweist, Arbeiten die eben nur ein Weiterspinnen, wenn nicht eine Palingenesie Mozarts und Haydns; gewissermaßen musikalische Kinderkrankheiten welche Beethoven erst hinter sich bringen mußte, ehe er – Beethoven wurde. Die musikalisch „Radicalen“ zählen vollends erst von den „Werken der letzten Periode“ an, welche in runder Zahl mit Opus 100 beginnen.* Es ist für gewisse Richtungen in der Entwicklung unserer neuesten Tonkunst verhängnißvoll geworden daß das ganz eigen dastehende endliche Resultat des Schaffens und Ringens einer höchst subjectiven und bis zur größten Schärfe charakteristisch ausgeprägten Künstlernatur (ein Resultat zu welchem selbst Lebensschicksale, wie z. B. Beethovens durch seine Gehörlosigkeit bewirkte geistige Vereinsamung und Versenkung in sich selbst, beigetragen haben!) für die weitere allgemeine Entwicklung und Fortbildung der Kunst Regel und Gesetz werden sollte. Die musikalischen Heißsporne meinten dort anfangen zu müssen wo Beethoven aufgehört. In dieser Beziehung wurde Beethoven für die Musik eine ähnliche und ähnlich verhängnißvolle Erscheinung wie der ihm in so mancher Beziehung geistesverwandte Michel Angelo für die bildende Kunst und Architektur. Den Malern und Bildnern die von der Großmacht dieses Geistes mit- und fortgerissen wurden, standen beim Selbstschaffen immerfort das jüngste Gericht, der Moses, die Mediceer-Gräber im Geiste vor Augen, daher denn die Dämonomachien, die Titanenstürze, die herculischen Bildungen in unmöglichen Motiven

* In runder Zahl – denn *Op. 100* selbst ist ein ganz unbedeutendes Lied „Merkenstein“ – gleichsam ein Holzspan, der, wie manche andere, dem Meister beim Schnitzen seiner großen Götterbilder vor die Füße gefallen, und den er des Auflesens werth achtete.

gar kein Ende nehmen wollten. So dröhnten der nächsten Generation von Symphoniecomponisten nach Beethoven die flüsternden Tremolo-Quinten der neunten Symphonie unheimlich genug ins Ohr, und griffen sie, um diese Geister loszuwerden, nach einem anderen Bogen Notenpapiers, zu einer Sonate, so ertönte ihnen sofort das Motiv der Sonate *Op.* 106 – das kühne kurze Motiv, welches wie das stolz herausfordernde Wort eines Helden klingt. (Mendelssohn und Robert Schumann, anderer zu geschweigen, haben indessen zum Glücke bewiesen daß und wo auch nach Beethoven auf dem Gebiete der Instrumentalmusik eine eigene neue und bedeutende Entwicklung zu suchen und zu finden ist.) Der gewaltig-poetische Inhalt der Beethoven'schen Musik der mittleren Epoche regte mächtig an – er ist endlich auch in den Werken der ersten Periode da, aber er tritt hier gegen die maßvolle geklärte Schönheit, ein Erbstück aus der Mozart'schen Kunstzeit, zurück, zuweilen, wie in der *A-dur-* und *C dur* Sonate (*Op.* 2 Nr. 2 u. 3), sogar gegen das Bravourmäßige und Virtuosenhafte. Vollends bestrickend wirkte die mystische Tiefsinnigkeit der späten und spätesten Werke. So kam es daß wenigstens ein Theil der jüngeren musikalischen Generation, und nicht eben der unbedeutendste, auf rein falsche Fährte gerieth, und die Musik in ihrer höchsten, eigentlich für die Zukunft allein noch berechtigten, Entwicklung auf das Illustriren poetischer Programme, tiefsinniger philosophischer Weltanschauungen, ja zu poetisch-phantastischen Selbstbekenntnissen und Autobiographien des Componisten (wie bei Berlioz) verweisen wollte, und also der Schwerpunkt der Musik außerhalb der Musik gesucht wurde. Die bekannte Frage Fontenelle's: „*Sonate que me veux-tu?*“ wurde wieder gestellt, freilich aber in ganz anderem Sinne. Musik die eben Musik war und nichts weiter (wie Jean Pauls Pastor Eymann neben Kunstgurken aus Wachs andere Gurken hatte, die wirklich aus Gurken bestanden) wurde als „bloße Formalmusik,“ als „absolute“ oder „inhaltslose“ Musik zurückgewiesen. Als ob die Musik ihren Inhalt anderswo zu suchen brauchte als in sich selbst! Nach einem derartigen ästhetischen Glaubensbekenntniß müßte z. B. die „Schlacht bei Leipzig fürs Clavier,“ und was sonst zu solchen verschollenen Herrlichkeiten gehört, mehr Werth haben als der ganze Händel, Bach nebst Söhnen, Mozart und Haydn zusammengenommen. Zum Glück deuten manche Symptome dahin daß wir dieses hitzige musikalische Fieber schon wieder hinter uns haben. Man kann es nicht nachdrücklich genug betonen daß Beethovens künstlerische Laufbahn von den ersten Trios bis zu den letzten Quartetten eine stetige, consequente Entwicklung ist,* und es wird allgemach Zeit daß wir die ewig wiederholten Phrasen von „Schrankenbrechen“ und „Hinausstürmen“ dorthin werfen – wohin sie gehören. Mit dieser Erkenntniß ist uns die Freude an den Werken der

* Ganz übereinstimmend heißt es in Hermann Hettner's trefflicher Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts (3. Theil, S. 499): „Oft ist versucht worden das schöpferische Wirken Beethovens in drei verschiedene Perioden zu sondern. Diese Versuche sind von Grund aus verfehlt. Bereits im ersten Beginn der erstarkten Selbständigkeit zeigt sich die überwältigende Eigenthümlichkeit Beethovens in vollster Schärfe und Klarheit, und sie bleibt unverändert die gleiche bis an sein Ende.“

ersten Periode Beethovens, die man uns hat verkümmern wollen, wieder gewonnen. Legen wir die ersten Trios, die ersten Sonaten auf die eine Waagschale, und einen ganzen Stoß „fortschrittlicher“ von der Partei ausposaunter Genieproducte
 85 auf die andere, und sehen wir zu wohin das Zünglein schlagen wird!

Ein Recensent der gelegentlich von den früheren Clavier- und Instrumental-
 compositionen Beethovens zu sprechen hatte, meinte augenscheinlich etwas ganz
 ungemein geistreiches zu sagen, wenn er die Phrase hören ließ: „Beethoven als er
 noch Mozart war.“ Aber Beethoven war gar niemals der geistige Doppelgänger
 90 Mozarts, schon in den ersten drei Sonaten (*Op. 2*) steht recht zum Gegensatz gegen
 den liebenswürdigen Mozart, auf dessen Lippen ein ewiges Götterlächeln schwebt,
 der bekannte Beethoven da, mit dem düstern Blick und dem das Haupt gleich einer
 Löwenmähne umwallenden Haar. Oder wäre ein Sturm- und Drangstück wie
 das Finale der *F-moll*-Sonate vor Beethoven denkbar, oder die Adagiosätze der
 95 beiden folgenden Sonaten? Wie ganz unerhört muß den Zeitgenossen die Sonate
Op. 7 geklungen haben! Ganz neue Geister und Kräfte regen sich, ganz neue Klänge
 werden gehört. Die Recensenten, die meist später klug werden als andere Leute,
 haben denn auch über „Hrn. v. Beethoven, der bei seinem Talent und Fleiß sicher
 recht viel gutes leisten könnte, wenn er sich nur mehr verläugnen wollte,“ genügenden
 100 Jammergeschrei erhoben, wie die alten Jahrgänge der Leipziger Musikzeitung
 beweisen. Jos. Haydn rieth gutherzig und besorgt vom Druck des Trio in *C-moll*
(Op. 1 Nr. 3) ab; wo in aller Welt hätte früher jemand ein Finale nach heftigstem
 Wettern und Stürmen zuletzt so ins blaue Nichts versäuseln lassen? Es war schon
 an diesem „Opus Eins“ eine ganz neue Zeit, eine neue Kunstepoche die sich ankündigte.
 105 Wer den abschließenden Mozart und den beginnenden Beethoven für
 zwei zum Verwechseln ähnliche Sterne erklärt, von dem darf man sagen daß er
 weder Mozart noch Beethoven recht verstanden hat. Mindestens wollen wir uns
 den reinen Genuß an den Werken aus Beethovens erster Periode durch Machtsprüche
 nicht verleiden lassen.

110 Hatten nun die HH. Faißt und Lebert bei den Werken dieser Periode eine
 leichtere Aufgabe als Bülow bei den späteren, so war ihre Aufgabe deßwegen doch
 keine leichte. Man darf es ihnen nachrühmen daß sie dieselbe vortrefflich gelöst
 haben. Mit vollem Recht halten sie sich vor allem an das Technische; wer nur erst
 dieses ganz und vollkommen zu bewältigen gelernt hat, den wird, bringt er seinem
 115 Componisten überhaupt die Fähigkeit ihn zu verstehen entgegen, der geistige Gehalt
 des Stückes selbst lehren wie er den geistigen Gehalt dem Hörer zu vermitteln
 habe. Was haben wir nicht alles für Phantasien und für Phantastereien über Beethovens
 Werke zu lesen bekommen, welche alle aus dem Streben entsprangen in
 Worten zu sagen was Beethoven in Tönen gesagt. Insgemein fielen diese Versuche
 120 aus wie sie ausfallen mußten: sehr verunglückt. Ja, wie der Zauberer, sagt man,
 zuweilen die Phantome nicht loswird welche er selbst heraufbeschworen, so trübten
 sich die Commentatoren zuweilen eben durch den Bilderwust den sie zur möglichen
 Verdeutlichung irgendeines Beethoven'schen Werkes auskramten, die Aussicht auf das Werk.
 Schon der allererste Recensent der Eroica im Morgenblatt
 125 (1804) fragt beim Scherzo: „ob es nach dem Trauermarsch nicht klinge wie ein
 Leichenschmaus lachender Erben?“ – ein anderer verwundert sich wie der „Held“

anfangen könne „wieder zu traben,“ da er doch todt und begraben sei. So tadelt Lenz (wenn ich nicht irre) einen der originellsten und bedeutendsten kleinen Sätze Beethovens, das Minore-Trio im Menuett-Scherzino der Sonate *Op. 7*, aus dessen wogenden Triolen eine wundersame dem Auge in der Notenschrift gar nicht sichtbar werdende Melodie düster und unheimlich wie eine Geisterstimme herauströmt – warum? weil sich der Commentator in den Kopf gesetzt hat der Hauptsatz bedeute eine im Grünen lagernde Decamerone-Gesellschaft, oder so etwas dergleichen, wo denn das gleich einer finsternen Wolke vorüberziehende Alternativ allerdings nicht passen will. Hätte er diese Musik einfach als Musik genommen, so würde er gefunden haben daß eben nur eines der wichtigsten musikalischen Kunstmittel, der Contrast, hier zur Anwendung gekommen ist. So hat auch Schindler mit seinem „bittenden“ und „widerstrebenden Princip“ in der *G-dur*-Sonate (*Op. 14* Nr. 2) dem Verständniß des Werkes nicht eben einen guten Dienst erwiesen. Und was für Mythen, Bilder und Einfälle haben sich vollends der *cis-moll*-Sonate angehängt! Uns aber mag es genügen wenn wir uns an das halten was Beethoven selbst zum Verständniß geboten: *Sonate pathétique* – was brauchen wir mehr als diesen Titel, um zu erkennen was Beethoven wollte? und wir werden auch ohne einen solchen Beisatz denselben Geist des Pathos, nur noch heftiger, stürmischer und leidenschaftlicher, in der *C moll*-Sonate *Op. 10* (Nr. 1) wieder erkennen. Daß das Largo in der Sonate *Op. 10* Nr. 3 die „Gemüthsstimmung des Melancholischen“ ausspreche, würden wir auch ohne Beethovens gelegentliche Aeußerung erkannt haben; die zart antheilvolle Frage des Anfangs der *Es-dur*-Sonate (*Op. 31* Nr. 3), die neckische Geschäftigkeit ihres zweiten Satzes verstehen wir ohne daß ein Commentator darauf mit Fingern zu weisen braucht – und wenn Beethoven von der *D-moll* und großen *F-moll*-Sonate gegen Schindler äußerte: „Lesen Sie nur Shakespeare’s Sturm,“ so wäre es sicherlich ein böses Mißverständniß in den Sonaten etwa nach Prospero, Miranda und Caliban herumsuchen zu wollen; Beethoven wollte wohl nicht mehr, als für die originell-phantastische märchenhafte Haltung dieser Tonwerke einen entsprechenden Ausdruck geben. Wir rechnen es also den HH. Lebert und Faißt zum wahren Verdienste an daß sie uns mit den landläufigen „geistreichen“ Ausdeutungen verschonen, dafür aber dem Schüler den sichern Pfad weisen der ins Heiligthum führt. Und das ist hier mit größter Sorgfalt und mit einer Umsicht geschehen welche in jedem Zuge die erfahrenen Lehrer erkennen läßt. Ganz deutlich tritt der musikalisch-pädagogische Zug im dritten Bande zu Tage, welcher vorzüglich Variationenwerke, Rondos u. s. w. enthält. Hier finden wir bei einigen der minder schwierigen Variationen neben dem Original auch eine sehr sorgsame und glückliche „Bearbeitung für kleine Hände.“ So ist es recht! Mögen die Kleinen ihre kleinen Hände an so reiner, edler, kerngesunder Musik üben – sie werden von dieser Seite aus den Zugang zu Beethoven am leichtesten finden. Hier wäre überhaupt auf den Zusammenhang dieser ganzen Cotta’schen Musikpublicationen mit der in demselben Verlag erschienenen, in ihrer Art noch nicht übertroffenen Lebert-Starck’schen Clavierschule hinzuweisen – sie bildet die musikalische Grammatik, von welcher aus der Weg zu diesen musikalisch-classischen Dichterwerken führt, und gehört recht eigentlich mit zum großen Ganzen.

ERLÄUTERUNGEN

9f. „majestas artis in angustum contracta est,“] „Majestät der Kunst ins Kleine gedrängt“ – Paraphrasierung der Aussage: „Ut nihil instituto operi desit, gemmae sunt, et in arctum coacta rerum naturae majestas, multis nulla sui parte mirabilior.“ („Damit, dem Plan meines Werks zufolge, nichts fehlen möge, so sind mir noch die Gemmen zu betrachten übrig, bei denen sich die Majestät der Natur im Kleinen und gedrängt zeigt.“) Plinius, *Naturalis historia* 9,37,1f. ■ **24f.** *Beethoven et ses trois styles*] → Nr. 2/ERL. zur Z. 23. ■ **26** Palingenesie] Wiedergeburt. ■ **66f.** „Sonate que me veux-tu?“] „Sonate, was willst du mir?“ Über die bei Gelegenheit eines Konzertbesuchs gestellte Frage von Bernhard Le Bouyer de Fontenelle berichtet Jean-Jacques Rousseau in: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une Société de Gens de lettres*, hrsg. von Denis Diderot und Jean de Rond d’Alembert, Bd. 15, Paris 1765, S. 348. ■ **68** Pastor Eymann] Figur in Jean Pauls Roman *Hesperus oder 45 Hundposttage*. ■ **73** „Schlacht bei Leipzig fürs Clavier,“] *Die Schlacht bey Leipzig* – Klavierkomposition von Philipp Jacob Riotte (1776–1856). ■ **86–89** Ein Recensent ... als er noch Mozart war.“] nicht ermittelt. ■ **94f.** der beiden folgenden Sonaten] Klaviersonaten G-Dur op. 79 und Es-Dur op. 81a. ■ **98f.** „Hrn. v. Beethoven ... verläugnen wollte,“] Freizitat aus der Rezension von Beethovens Violinsonaten op. 12, in: *AMZ* 1 (1798/1799), Nr. 36, 5. Juni, Sp. 571; wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros: Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, Bd. 2, S. 103. ■ **124–126** Schon der allererste Recensent ... lachender Erben?“] Jahresangabe 1804 irrtümlich. Es handelt sich um ein Freizitat aus der Rezension in: *Morgenblatt für gebildete Stände* 1 (1807), Nr. 163, 9. Juli, S. 651. ■ **126f.** ein anderer verwundert sich ... begraben sei.] Freizitat aus der Rezension von Eduard Sobolewski (unter dem Pseud. J. Feski), in: *NZfM* 4 (1837), Bd. 6, Nr. 4, 13. Jänner, S. 14. ■ **127–133** So tadelt Lenz ... Decameron-Gesellschaft] Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunst-Studie*, Bd. 3, Hamburg 21860, S. 79. ■ **137–140** So hat auch Schindler ... Dienst erwiesen.] Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, S. 199. ■ **146f.** „Gemüthsstimmung des Melancholischen“] → ERL. zu den Z. 137–140. ■ **152** „Lesen Sie nur Shakespeare’s Sturm,“] → ERL. zu den Z. 137–140. ■ **168** Lebert-Starck’schen Clavierschule] Sigmund Lebert/Ludwig Stark, *Große theoretisch-praktische Klavier-Schule [...]*, 4 Teile, Stuttgart 1858. ■ **Fußnote** Hettners trefflicher Literaturgeschichte] Hermann Hettner, *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Teil 3, Buch 3, Abt. 2, Braunschweig 1870, S. 499.

10.

AZ-Beilage 1872, Nr. 26, 26. Jänner

(wiederabgedruckt in: *Neue Berliner Musikzeitung* 26, 1872, Nr. 34, 21. August; darüber hinaus ein vollständiger Separatabdruck aus der *AZ*, Stuttgart: Cotta 1872)

Die Claviercompositionen Beethovens

in der neuen J. G. Cotta’schen Ausgabe von Lebert, Faißt, Bülow.

Von Dr. A. W. Ambros.

III.

- 5 Wir kennen Hans von Bülow seit Jahren als Pianisten ersten Ranges, und manches Schriftstück das er gelegentlich publicirte ließ auch den geistvollen Mann erkennen. Beides zusammen spricht aus dem, was Bülow im vierten und fünften Bande

der Sammlung für Beethovens spätere Clavierwerke gethan hat, an deren Schwierigkeiten so mancher scheiterte welcher mit allem möglichen guten Willen an sie herantrat. Aus dem was nach und nach über Beethoven geschrieben worden (wie über Goethe), könnte man jetzt schon eine kleine Bibliothek zusammenstellen. Aber von alle dem könnten wir ganze Schränke voll Beethovencommentare getrost für Bülow's Arbeit hingeben, welche durchaus zu dem allerwerthvollsten gehört was wir über Beethoven besitzen, ja, von welcher wir kühn behaupten können daß, auf dem Gebiete auf dem sie sich bewegt, keine andere ähnliche Arbeit über Beethovens Clavierwerke neben ihr auch nur annähernd genannt werden kann. Wir haben Editionen mit Metronomisirung (Moscheles, Czerny), andere mit Angaben des Fingersatzes, A. B. Marx hat ein ganzes Buch „über den Vortrag Beethoven'scher Clavierwerke“ geschrieben. So viel verdienstliches hier ohne Zweifel zu finden, so an der Wurzel, so aus dem eigensten Wesen Beethoven'scher Kunst und Art heraus ist die Sache noch nie behandelt worden wie dießmal. Wer nicht die geistige Kraft, das Talent, das Verständniß hat um dem Fluge Beethovens folgen zu können, dem werden allerdings alle Commentare, Metronom- und Fingersatzangaben in der ganzen Welt nicht helfen; vermag er aber die hohe Sprache Beethoven'scher Musik zu verstehen, so wird er an Bülow's Hand nicht nur zu folgen vermögen, sondern es werden sich ihm auch, selbst wo es sich nur um rein technisches handelt, um eine besondere von der gewöhnlichen abweichende Fingersetzung, die Accentuirung eines Accordes, einer Phrase, die Ausführungsart irgendeiner Tonarabeske, die Bewältigung eines schwierigen Trillers u. s. w., oft geistige Tiefen erschließen über die er erstaunt. Mit der Möglichkeit einer ganz vollkommenen Beherrschung der technischen Schwierigkeiten ist ihm zugleich die Formel geboten mit welcher er den Geistern rufen kann die in diesen Tongebilden wohnen, und sonst sich nicht immer bereitwillig zeigen einem jeden Rufe zu folgen. Als ganz besonderes Verdienst müssen wir es auch Bülow noch eigens anrechnen daß er, der phantasievolle Künstler, in welchem Beethoven'sche Musik sicher ganze Bilderwelten weckt, oder wenigstens Empfindungen, zu deren Verdeutlichung durch das gesprochene oder geschriebene Wort kaum etwas anderes übrig bleibt als nach Bildern und Gleichnissen zu greifen, mit der Anwendung dieses Mittels äußerst sparsam ist; wo er es doch anwendet, es nur wie beiher, wie ein gelegentlich zur Verdeutlichung hingeworfenes Wort auftritt, und auch dann ganz kurz, ohne behagliches Ausmalen oder poetisirende Ausführung. Mit einer solchen kurzen Bemerkung trifft aber dann Bülow freilich auch den Kernpunkt der Sache. Wenn er an einer Stelle des humoristisch-tollen Rondo „die Wuth über den verlorenen Groschen“ erklärt: „er sehe dabei ordentlich Beethoven hastig auf dem Schreibtisch kramen, und die Papiere fliegen unter denen nach dem verlorenen Gegenstande gesucht wird“ – wenn er bei einer andern Stelle auf die „koboldhafte Geschäftigkeit“ hinweist, wenn er bei einer der Variationen über den Walzer Diabelli's dem Spieler die Bemerkung macht: „er möge sich im Geiste etwa unter die hohen Wölbungen eines gothischen Domes versetzen,“ so ist das alles treffend – aber auch höchst bescheiden im Vergleich zu andern Interpreten, auf welche Bilder, Gesichte, Gestalten und Fratzen von allen Seiten eindringen, wie auf Teniers'schen und Breughel'schen Bildern der Dämonenspuk auf den heiligen

Antonius. Oefter begnügt sich Bülow allenfalls nur auf den „triumphirenden“ Ein-
 tritt eines Thema, auf die besondere Innigkeit einer gesangvollen Stelle u. s. w. auf-
 55 merksam zu machen – genug für den welcher solche Winke überhaupt zu verste-
 hen und zu befolgen vermag. Ganz besonders müssen wir Bülow das tiefe
 Verständniß anrechnen mit welchem er den überaus hohen Werth der sogenann-
 60 ten „Bagatellen“ begreift und darlegt, denen bisher (wunderbarer Weise) ihr be-
 scheidenes Aushängschild in ihrem Credit schadete. Hier ist jedes Wort Bülows
 Gold, und die Andeutungen wie gerade von diesen kurzen Tondichtungen aus sich
 das Verständniß der letzten Sonaten, der letzten Quartette öffne, sind überaus
 wichtige Fingerzeige. Aber auch als kleine Kunstwerke genommen enthalten diese
 sogenannten „Bagatellen“ Dinge ersten Werthes, und jene die mit der Opuszahl
 65 „Davidsbündlertänze“ oder sein „Carneval,“ nach einander in einem Zuge fort-
 gespielt werden, wo sich dann die einzelnen Juwelen zum blitzenden Diadem zu-
 sammenreihen. Es ist zu erwarten daß durch diese Gesamtausgabe auch der Ge-
 winn erzielt werden wird daß sich die Pianisten nicht, wie bisher, auf einige stets
 wiederholte Sonaten beschränken, sondern auch andere, bisher zum Theil ganz
 70 unverantwortlich vernachlässigte, beachten werden. Zu diesen gehören, neben an-
 dern, die reizende Sonate *Fis* (*Op.* 78), die wundersame, in Leidenschaft auf-
 lodernde und sich so süß beschwichtigende zweisätzig in *E-moll* (*Op.* 90), die
 höchst merkwürdige Phantasie *Op.* 77, die uns recht eigentlich, wie kein anderes
 75 Stück, den am Clavier improvisirenden und schaffenden Meister in einem geisti-
 gen Porträt vor Augen führt: wie er zum Anfang, gleichsam prüfend, über die
 Tasten hinfährt, wie sich ihm Tongestalten nahen, die er faßt, wieder entläßt, wie
 sich diese Bildungen („ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten“) nach stür-
 mischen und calmirenden Momenten endlich zu einem bestimmten Thema ver-
 körpern, das der Meister nun variirt, aber in Variationen die ganz anders sind als
 80 seine sonstigen gearbeiteten, die ganz wie Inspirationen, wie Improvisationen des
 Momentes aussehen, und wie der Meister endlich, da gerade alles recht athemlos
 zauberhaften Harmonien und Uebergängen horcht, plötzlich (ordentlich brüsk)
 abbricht: „jetzt habt ihr genug, geht!“ Aeußerst wichtig ist der von Bülow gegebene
 85 Commentar bei der großen *B-dur*-Sonate *Op.* 106, bei den Diabelli-Variationen,
 bei der Sonate *Op.* 111. Man darf sagen daß sich die Behandlung und mit ihr die
 Bedeutung dieser gewaltigen Werke vielen erst hier erschließen wird. Haben wir
 uns nicht an der Schlußfuge der großen *B-dur*-Sonate, als im Irrgarten dieser
 Contrapunktik umhertaumelnde Cavaliere fast alle zehn Finger weggespielt, und
 sagten wir nicht, wie jener große Kirchenlehrer von Persius sagte: „*si non vis intelli-
 90 non debes scribere?*“ Und wird uns nicht mit den rein technischen Andeutungen
 Bülows ein Ariadne-Faden in diesem Labyrinth gereicht, und merken wir nicht
 daß der Fehler bisher ganz an uns lag? Diese letzten Sonaten *Op.* 106, 109, 110 und
 111 führen uns freilich auf geistige Höhen, wo Leuten die unten in des Thales
 Dampf und Rauch behaglich meinen sie leben auch, der Athem ausgehen kann.
 95 Würden wir je glauben: das Pianoforte, dieser Klappertastkasten, könne so
 wunderbar singen wie im *Fis-moll* Adagio der Sonate *Op.* 106, wie in dem Canta-
 bile-Satze der *As-dur*-Sonate – Stücke in welchen uns Beethoven von den tiefsten

und höchsten Schmerzen seiner Seele erzählt, Schmerzen die hier bis zur höchsten geistigen Höhe, ja bis zur Heiligkeit verklärt sind?! Vollkommen Recht müssen wir Bülow geben wenn er auf die schier unergründliche Bedeutung der Diabelli-Variationen hinweist. Das war nun, wie Schindler erzählt, eine Arbeit die Beethoven „ungewöhnlich belustigte.“ So sehen also „Beethovens Belustigungen“ aus. (Wir denken dabei unwillkürlich an „Rösels Insectenbelustigungen.“) Und recht brav ist es von Bülow daß er den artigen Walzer Diabelli's in Schutz nimmt. Freilich ist es an sich kein Stück von auch nur einiger Bedeutung (Beethoven nannte es scherzweise den „Schusterfleck“), aber es ist ein Archimedespunkt, von dem aus Beethoven eine Welt aus ihren Angeln hebt. Und hätte gar nichts darin gelegen, hätte Beethoven wohl etwas herausholen können?

Nur eines wünschen wir: daß Bülow bei einer künftigen Auflage eine Stelle streiche, die ihm nur in nervösester Gereiztheit aus der Feder geschlüpft sein kann: das bittere Wort gegen Ulibischeff bei Gelegenheit des Rondo *Op.* 129. Der einseitige, gegen alles andere verblendete und blinde Anbeter Mozarts hat seine Sünden reichlich durch den Sturm gebüßt welcher sich, wegen seines leidigen Buches *Beethoven et ses glossateurs*, über seinem Haupte zusammenzog. Der von ihm handelnde Artikel in Féti's „*Biographie universelle des Musiciens*“ gibt darüber merkwürdige und seltsame Aufschlüsse. Ulibischeff ruhe in Frieden! Wenn Goethe von der „Theilnehmung“ meint sie sei anfangs einseitig, so ist es die Theilnehmung des begeisterten Dilettanten immer. Das gilt nicht allein von den Mozart-Anbetern, sondern auch von den Beethovenern, den Wagnerianern u. s. w. Dieser Zug ist auch für Ulibischeff bezeichnend – aber er hat über seinen Mozart auch manches wahrhaft geistreiche Wort gesagt, manches geistreiche Blatt geschrieben. Oder ist sein Mozartcult verdammlicher als z. B. Berlioz' Mozarthuß, wo wir denn freilich offen sagen daß in der von Berlioz verhöhnten „Entführung aus dem Serail“ in der kleinsten Nummer mehr Musik zu finden ist als aus dem ganzen Berlioz, und brächte man seine *Opera omnia* unter die Brahma'sche Presse, je wird herausgequetscht werden können. Danken wir vielmehr Gott daß wir Schiller und Goethe, wie auch Mozart und Beethoven haben!

Mit Recht leitet Hermann Hettner das musikalische Capitel seiner Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts (3. Theil, Cap. 9) mit den Worten ein: „Die classische Zeit der deutschen Dichtung ist auch die classische Zeit der deutschen Musik. Dieselbe Gedanken- und Stimmungswelt, dieselbe gesteigerte Gefühlsinnerlichkeit, welche ihren dichterischen Ausdruck in Goethe und Schiller fand, fand ihren musikalischen Ausdruck in Mozart und Beethoven.“ Es ist also, möchten wir sagen, nur eine natürliche Consequenz wenn die Verlagshandlung, welche uns einst Goethe und Schiller gebracht, uns nun auch Mozart und Beethoven bringt.

ERLÄUTERUNGEN

18f. „über den Vortrag Beethoven'scher Clavierwerke“] Adolf Bernhard Marx, *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*, Berlin 1863. ■ **52** Teniers'schen und Breughel'schen] David Teniers d. J. (1610–1690) und Pieter Bruegel d. Ä. (um 1525–1569), niederländ. Maler. ■ **77** „ihr naht ... Gestalten“] Goethe, *Faust I*, I. ■ **89f.** jener große Kirchenlehrer ... „*si non vis*

intelligi non debes scribere?“] „Wenn du nicht verstanden werden willst, brauchst du nicht schreiben.“ Paraphrasierung des vermutlich von Hieronymus stammenden Ausspruchs: „Si non vis intelligi, non debes legi.“ („Wenn du nicht verstanden werden willst, brauchst du nicht gelesen zu werden.“) ■ **102** „ungewöhnlich belustigte.“] Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, S. 133. ■ **103** „Rösels Insectenbelustigungen.“] August Johann Rösel von Rosenhof (1705–1759), dt. Naturforscher, Autor von *Insecten-Belustigungen*. ■ **105f.** Beethoven nannte es ... den „Schusterfleck“] Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*³, Bd. 2, S. 35. ■ **111** das bittere Wort gegen Ulibischeff] Bülow kritisiert eine Äußerung über Op. 129 von Wilhelm von Lenz – Bülows Meinung nach eine „Blasphemie, würdig des Kalmucken Oulibicheff“. Zum Zitat → NR. 8/ERL. zur Z. 2 (darin Bd. 5, S. 222). ■ **113f.** *Beethoven et ses glossateurs*] Alexandre Oulibicheff, *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs*, Paris 1857. ■ **114–116** Der von ihm handelnde Artikel ... seltsame Aufschlüsse.] Fétis, *Biographie universelle*, Bd. 6, S. 390–392. ■ **117** „Theilnehmung“ ... sei anfangs einseitig] Freizitat aus: *Italienische Reise*, in: Goethe, *MA*, Bd. 15, S. 173. ■ **123** von Berlioz verhöhnten „Entführung aus dem Serail“] Berlioz äußerte sich über die Oper anlässlich ihrer Aufführung am Théâtre Lyrique 1859. Hector Berlioz, *A travers chants. Études musicales, adorations, boutades et critiques*, Paris 1862, S. 239–243. ■ **125** Brahma'sche Presse] hydraulische Presse, erfunden von Joseph Bramah (1748–1814). ■ **130–133** „Die classische Zeit ... Mozart und Beethoven.“] Hermann Hettner, *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Teil 3, Buch 3, Abt. 2, Braunschweig 1870, S. 487.

11.

WA 1872, Nr. 24, 30. Jänner

Feuilleton.

Musica sacra.

(Concert des Wiener Cäcilien-Vereines.)

Wenn nach der Behauptung vieler Moralisten die Welt überhaupt im Argen liegt,
 5 so liegen innerhalb dieser Welt dann noch erst wieder einzelne Dinge ihrerseits
 auch im Argen, z. B. heutzutage an vielen Orten die Kirchenmusik, und für Leute,
 die es mit der Kirche und mit der Musik in gleichem Maße gut meinen, ist es daher
 eine Aufgabe, nach Kräften für eine musikalische Tempelreinigung zu sorgen. Wie
 in dem musikalischen Italien die Musik der Kirchenchöre bestellt ist, wie man zum
 10 Kyrie und Gloria selbst im Theater schon abgenützte Donizettiaden und Verdismen
 oder auch wohl ohne alle Winkelzüge Stücke irgendeiner eben beliebten Oper von
 guten, aber ungebildeten Stimmen mit dem ganzen *boatus tragicus* der Opernbühne
 gesungen zu hören bekommt und die Orgel sich in Läufferchen, Trillerchen und
 Hopstänzen ergeht, weiß jeder, der dort einmal einen festlichen Gottesdienst erlebt
 15 hat. Anderwärts, z. B. in Deutschland, hat man allerdings mehr Respect vor der
 Sache, aber wir leiden noch an den Nachwirkungen einer Zeit, welche für Oper und
 Symphonie, nicht aber für die Kirchenmusik die classische war.

Während unsere neueste Architektur in ihren kirchlichen Neubauten den
 Schwulst und Bombast des Rococo- und Zopfstyles glücklich hinter sich geworfen
 20 und in der architektonischen Wiedergeburt des Romanischen, Gothischen und

der edlen Renaissance selbst eine Wiedergeburt gefeiert hat, welche ihr und ihren Repräsentanten in künftigen Kunstgeschichten eine ehrenvolle Stelle sichert, hören wir allsonntäglich von den meisten Kirchenchören Werke, deren musikalische Phraseologie schal gewordener älterer Opernmusik gehört, Werke, denen der bedenklichste Zopf hinten hängt und die nur in den Rococokirchen mit dem Style des Baues zusammen in einer Art von Uebereinstimmung wären. Selbst wo an die Ausführung solcher Werke mehr Sorgfalt und bessere Kräfte gewendet werden, erreichen sie den Zweck, zu dem sie eigentlich da sind, nur sehr bedingt oder sie verfehlen ihn gründlich, – aus dem, was Schmuck und Beigabe des Gottesdienstes, ja, was integrierender Bestandtheil des Ritus werden soll, wird eine anspruchsvoll musikalische Production „für Kenner und Liebhaber“. Wunderliche Verkehrung der Dinge! Wir hören nächstens als würdige Todtenfeier für einen großen Dichter Mozarts Requiem, – aber im Concertsaale, der hier also gewissermaßen an Stelle der Kirche tritt, während wir, nachdem wir Samstags gelesen: „in der Kirche St. N. N. werde Frl. A. ein von Herrn B. componirtes Offertorium singen, wozu Herr C. die Orgelbegleitung ausführen wird“, Sonntags in die Kirche St. N. N. eilen, um den Gesang des Frls. A., die Composition des Herrn B., und das Orgelspiel des Herrn C. zu hören; wobei wir dann in der Eile leicht die Kirche für einen Concertsaal nehmen. Ohne Zweifel giebt es auch dabei genug Andächtige (wie der officielle Titel der Kirchenbesucher lautet), die es wirklich sind, aber eben so sicher auch eine gute Zahl von „Andächtigen“ (*in partibus infidelium*), denen man, wie der Mephisto in der classischen Walpurgis-Nacht, zurufen könnte: „der Chorus dort macht euch zum Wendehals“, die in dichter Reihe dastehend ihr Occiput nebst dessen weiteren Annexen dem Altare zuwenden und (gleich Heine's „Lotosblume beim Mondaufgang“) stumm in die Höhe starren, wo eben Frl. A., begleitet von Herrn C., das Offertorium des Herrn B. singt. Wie weiland zur Zeit Palestrina's hat man auch in unseren Tagen an Verbesserung der Dinge gedacht, ja die Frage, ob nicht der plane gregorianische Gesang mit Ausschließung der anderen Musik beizubehalten wäre, ist wieder aufgetaucht. Dieses heroische Mittel würde freilich helfen, aber ungefähr so wie es für Zahnschmerz helfen würde, wenn der Leidende sich den Kopf abschneiden ließe.

Es ist nicht zu verkennen, daß der in neuer Zeit so überaus rege Eifer für musikgeschichtliche Forschung der echten Kirchenmusik sehr zustattenkommt. Wir wissen jetzt, daß es vor Mozart und den beiden Haydn Leute gegeben hat, die etwas bedeuten, und daß eine Messe von Schnabel oder Drobisch noch nicht die höchste Höhe des Erreichbaren bezeichnet. Auch der Notendruck hat in neuester Zeit im Wiederbringen verschollen und verschüttet gewesener alter Musikschätze eine rege Thätigkeit bewiesen. Was enthält nicht z. B. bloß die Sammlung Proske's! Dergleichen, mit Ernst und Liebe fortgesetzt, kann nicht wohl ohne Folgen bleiben. Allerdings ist nach dem alten Spruche zwischen Lippe und Bechers Rand noch eine weite Kluft, eine so weite wie zwischen dem gedruckt vorliegenden Tonstücke und dessen wirklicher würdiger Aufführung. (Denn gegen nicht würdige Aufführungen ist im Namen der Kunst zu protestiren; eine mittelmäßige Copie einer Raphael'schen Madonna ist doppelt unausstehlich.) Aber auch hier regt es sich. Von Regensburg aus hat sich die Reform glücklich angebahnt.

In Wien entfaltet der „Wiener Cäcilien-Verein“ ein so ernstes, tüchtiges Streben, daß wir ihm unsere volle Aufmerksamkeit und Sympathie zuzuwenden nicht umhin können. So wirkte das am 28. Jänner Abends in der Piaristen-Kirche veranstaltete „geistliche Concert“ (mit freiem Eintritt) nicht bloß künstlerisch erfreulich,
 70 sondern geradezu erhebend und erbauend. Motetten von Palestrina und Vittoria, geistliche Lieder von Joh. Wolfgang Franck und Michael Prätorius, dazu neuere Werke von Beethoven, Mendelssohn und A. G. Ritter (wohl angebracht, damit man dem Vereine nicht einseitiges Archaisiren vorwerfe!) und Orgeltoccaten des alten Orgelriesen J. S. Bach. Mir fiel während der Toccate in *D-moll* seltsamer
 75 Weise der mythische Amphion ein, wie er mit den Klängen seiner Zither die Mauern Thebens baut, und ich fragte mich, was wohl herausgekommen wäre, wenn Amphion statt seiner Zither so Orgel gespielt hätte, – ich denke: die Stephans-Kirche oder der Kölner Dom.

Das letzte Orgelstück, eine geistliche Overture von Otto Nicolai über den Choral: „Ein' feste Burg“, im Orgelarrangement von Liszt, fiel gegen die großen Bach'schen Monumentalwerke bedenklich ab, auch der Hymnus von A. G. Ritter, obwohl er den wohlgeschulten, soliden und wohlmeinenden Musiker verräth, verblaßte neben der geistlichen und geistigen Kraft der älteren Meister, – er ist stark von jener Sentimentalität angekränkt, wie sie z. B. auch in den geistlichen Musiken von Spohr zu finden; eine christlich thuende Schönseligkeit, welche wir der
 85 Tante „schöne Seele“ (aus „W. Meisters Lehrjahren“) bestens empfohlen haben wollen; uns für unseren Theil hat diese lauwarne, gezuckerte musikalische „Milch der frommen Denkgungsart“ nie munden wollen. Wie rührend kindlich, wie zum Herzen sprechend klang daneben das Weihnachtslied des alten Prätorius! Sehr anziehend war es, Vittoria's „*Jesu dulcis Vittoria*“ neben Palestrina's „*O salutaris hostia*“ (beide Stücke trefflich ausgeführt) zu hören. Vittoria steht neben Palestrina ungefähr wie Franz Schubert neben Beethoven, – „er ist neben ihm ein Mädchencharakter“, meinte einst Rob. Schumann von Schubert, – das Wort würde auch auf Vittoria passen. Der wahrhaft religiöse Zug des geistlichen Liedes von Beethoven
 90 (das erste der Sammlung) wurde mir kaum je so klar wie diesmal; der große Meister betet hier wirklich „im Geiste und in der Wahrheit“. Auch auf Mendelssohn, von dem wir eine der Elias-Arien hörten, ist noch ein Segensblick der alten großen Meister gefallen.

So bot das geistliche Concert eine Fülle des Schönen, freilich des sehr ernst
 100 Schönen, welches vom Hörer Liebe, Aufmerksamkeit, Antheil verlangt. Das Ganze macht dem artistischen Leiter Herrn Prof. Ernst Stoiber alle Ehre und die Ausführenden (Frau Ida Gaßbner, die Fräulein Kirnberger, Tomsa und Uetz, die Herren Heinrich Gaßner, v. Thann und Dr. Mühlberger, – dazu ein wohlgeübter Chor und die Herren Dr. Karl Hausleithner und Franz Urban als Orgelspieler) erwarben
 105 sich um das Gelingen der vorzüglichen Productionen wahre Verdienste. Die Liebe und der Eifer der Mitwirkenden glich manche kleine Unebenheiten aus, wie sie bei sehr gemischten Kräften wohl vorkommen müssen. Anerkennen müssen wir aber ganz besonders den egalen, feinen und sicheren Vortrag der beiden altitalienischen Motetten.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Erstes geistliches Konzert des Wr. Cäcilien-Vereins, 28. Jänner 1872, Piaristenkirche

REZENSIERTE WERKE

Johann Sebastian Bach: Toccata und Fuge d-Moll BWV 565, Fuge e-Moll BWV 548b ■ Beethoven: Nr. 1 „*Bitten*“ aus 6 Lieder op. 48 ■ Franck: „*Herzliebster Gott! dich fleh' ich an*“, „*Sei nur still und harr' auf Gott*“ ■ Mendelssohn: „*Weh' ihnen, dass sie von mir weichen!*“ aus *Elias* op. 70 ■ Otto Nicolai: *Kirchliche Festouvertüre über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“* op. 31 (Orgelbearbeitung von Liszt, S 675) ■ Palestrina: „*O salutaris hostia*“ ■ Praetorius: „*Dem neugeborenen Kindelein*“, „*In Bethlehem ein Kindelein*“ ■ August Gottfried Ritter: „*Jesu, süße Himmelsgabe*“ ■ Tomás Luis de Victoria: „*Jesu dulcis memoria*“

ERLÄUTERUNGEN

12 *boatus tragicus*] lat. „tragisches Schreien“. ■ **32f.** Wir hören ... Mozarts Requiem] Zur Totenfeier der GdM anlässlich des Todes von Franz Grillparzer → NR. 12. ■ **41** *in partibus infidelium*] lat. „im Gebiet der Ungläubigen“. ■ **42f.** wie der Mephisto ... zum Wendehals[] Ausruf der Sphinx in: Goethe, *Faust 2*, II,7232f. ■ **43** Occiput] lat. „Hinterhauptbein“. ■ **44f.** gleich Heine's ... starren] Heinrich Heine, *Buch der Lieder*, Lyrisches Intermezzo 10 („*Die Lotusblume ängstigt*“). ■ **49–51** Dieses heroische Mittel ... abschneiden ließe.] Zur Kirchenmusikreform äußert sich Ambros ausführlich im posthum veröffentlichten Essay „Zur Reform oder Regenerierung der Kirchenmusik“, in: *Wiener Blätter für katholische Kirchenmusik. Organ des Wiener Cäcilien-Vereines* 1 (1878/1879), Nrn. 1–3, 10. Oktober, 10. November, 10. Dezember 1878, Nr. 4, 10. Jänner 1879. ■ **55** Schnabel] Joseph Ignaz Schnabel (1767–1831), Komponist und Kirchenmusiker. ■ **55** Drobisch] Karl Ludwig Drobisch (1803–1854), dt. Komponist. ■ **58** Sammlung Proske's] Carl Proske (1794–1861), *Musica Divina*, 4 Bde., Regensburg 1853–1863. ■ **66** „Wiener Cäcilien-Verein“] Der von Josef Böhm geleitete Wr. Cäcilien-Verein entstand 1871 aus dem Kirchenmusikverein St. Anna. Ambros war 1875 Präses des Cäcilien-Vereins. ■ **70** Vittoria] Tomás Luis de Victoria (um 1548–1611), span. Komponist. ■ **71** Franck] Johann Wolfgang Franck (1644–um 1710), dt. Komponist. ■ **72** A. G. Ritter] August Gottfried Ritter (1811–1885), dt. Komponist und Organist. ■ **73f.** Orgeltoccaten des alten Orgelriesen J. S. Bach] Toccata und Fuge d-Moll BWV 565, Fuge e-Moll BWV 548b. ■ **79** Otto Nicolai] (1810–1849), dt. Komponist. ■ **87f.** „Milch der frommen Denkungart“] Freizitat aus: Schiller, *Wilhelm Tell* IV,3. ■ **90** „*Jesu dulcis Vittoria*“] recte: „*Jesu dulcis memoria*“. ■ **93** meinte einst Rob. Schumann von Schubert] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 330. ■ **96** „im Geiste und in der Wahrheit.“] *Bibel*, Joh 4,23. ■ **101** Ernst Stoiber] (1833–1889), Organist an diversen Wr. Kirchen, Chorleiter und Komponist, Lehrer an der Musikschule des Vereins zur Beförderung echter Kirchenmusik zu St. Anna. ■ **102** Ida Gaßebner] (1849–?), Sopran; Konzertsängerin und Gesangspädagogin, 1871–1873 Mitglied des Wr. Singvereins. ■ **102** Kirnberger] Marianne Kirnberger, Pianistin und Sängerin, Lehrerin an der Wr. Theaterschule „Polyhymnia“. ■ **102** Tomsa] Filomene Tomsa, Alt; Gesangsstudium am Konservatorium der GdM, Mitglied des Wr. Singvereins 1869 und 1874, 1876 am Dt. Landestheater in Prag. ■ **102** Uetz] Leopoldine Uetz, Alt; Mitglied des Wr. Singvereins mit Unterbrechungen 1874–1889. ■ **103** Heinrich Gaßner] Bass; seit 1872 Soloauftritte mit dem Wr. Singverein, ab 1871 Mitglied des Wr. Männergesang-Vereins. ■ **103** v. Thann] Wilhelm Edler von Thann (1828–1894), Tenor, k. k. Versatzamtskassier; ab 1867 Mitglied des Wr. Männergesang-Vereins und 1868–1876 des

Wr. Singvereins. ■ 103 Mühlberger] Franz Mühlberger, Bass, Beamter; ab 1869 Mitglied des Wr. Männergesang-Vereins, 1872–1885 Mitglied des Wr. Singvereins. ■ 104 Karl Hausleithner] (1843–1905), Organist und Direktor der Kirchenmusikschule des Wr. Cäcilien-Vereins. ■ 104 Franz Urban] (1845–?), Organist und Klavierlehrer; wirkte an der evangelischen Kirche A. C. in Wien.

12.

WZ 1872, Nr. 27, 4. Februar

Feuilleton.

Wiener musikalische Revue.

(Zweite Hälfte Jänner.)

Von A. W. Ambros.

5 Die zwei großen musikalischen Ereignisse der Woche waren: das fünfte Concert
der Philharmoniker und die Aufführung des Mozart'schen Requiems durch die
Gesellschaft der Musikfreunde, als Gedächtnißfeier für Grillparzer – beides Lei-
stungen, von denen schon Eine genügen würde, eine ganze Musiksaison zu zieren.
Die Philharmoniker waren diesmal wie der Hausvater im Evangelium, welcher
10 „Altes und Neues aus seinen Vorräthen holt“, – neben Mozart mit seiner
Es-dur-Symphonie und Gluck mit seiner herrlichen Pylades-Arie aus der tauri-
schen Iphigenia Essers *A-moll*-Suite und „drei deutsche Tänze“ von Bargiel, wo-
runter ein französischer, nämlich ein Menuet, – aber ein Menuet, der im Grunde
kein Menuet war, wenigstens kein Tanzmenuet, wie dabei weiland die Rococo-
15 Menschen sich neigend und sich beugend, schwebend und sich hebend, schleifend
und die Hand reichend ihre Rococo-Anmuth auskramten, sondern mehr ein Sym-
phonie-Menuet, der an keinen Menschen die Zumuthung stellt, darnach tanzen zu
sollen. Bargiel gehört unter die achtbarsten Epigonen der Mendelssohn-Schu-
mann'schen Epoche und so sind denn seine drei Tanzstücke auch gar artige, feine,
20 blühend instrumentirte Kleinigkeiten. Besonders die Ländler (bei denen das senti-
mental einleitende Violoncell Manchen an Webers „Aufforderung zum Tanze“ er-
innert haben wird) verdienen alles Lob, der „Springtanz“ klingt weniger wie ein
Tanz als wie einer der jubilirenden Finalsätze, in denen Vater Haydn sich vor Lust
und Spaß nicht zu lassen weiß, – hier allerdings in modernerer Färbung. Dieser
25 Springtanz ist eine Reminiscenz an das deutsche Mittelalter, wo man „springende
Tänze“ (die *éspringales* der Franzosen) und „umme gehnde Tänz“ (Carols) unter-
schied; – der „Hupfauff“, womit die deutschen Tänze des 16. Säculums schließen,
war etwas Anderes; die Pas zu allen diesen Tänzen von ehemdem wüßte allerdings
keiner unserer modernen Tanzmeister mehr anzugeben. Essers Suite ist ein höchst
30 respectables Stück tüchtiger Arbeit. Esser hat bekanntlich einige der großen Orgel-
stücke von Bach meisterhaft für Orchester eingerichtet und der vertraute Umgang
mit dem alten Johann Sebastian hat ihm augenscheinlich sehr wohl angeschlagen.
Der Gedanke, zur Abwechslung (wie auch Franz Lachner und Andere gethan)
diese veraltete Form der Instrumentalmusik neu zu beleben und mit neuem Inhalt

zu füllen, ist ohne Zweifel ein recht guter. Die Componisten danken ordentlich dem Himmel, die Symphonie mit ihren observanzmäßigen vier Sätzen, wo ihnen dieser Beethoven doch das Handwerk verdorben hat, links liegen lassen zu können. Im Grunde ist aber die Suite doch nur die ältere Schwester der Symphonie und vollends Essers Suite könnte beinahe eben so gut „Symphonie“ heißen; sie legitimirt sich eigentlich nur dadurch zu ihrem Titel, daß sie sich ununterbrochen mit dem feierlichen, vielkünstlich gewobenen Talar der Contrapunktik drapirt; sie gleicht einer modernen Welt-dame, die in ganz liebenswürdiger Weise mit etwas Gelehrsamkeit coquetirt und ihrem jungen Gesichte zum Trotz die „gute alte Zeit“ preist.

Die echte, alte Suite ordnet ihr Material etwas anders, sie reiht nach einer präludien- oder toccatenartigen, oft weit ausgesponnenen Einleitung Tänze (ihrer Zeit) in einer größeren Anzahl kurzer Sätzchen an einander: Allemande, Courante, Passepied, Sarabande u. s. w. Sie war im Grunde eine contrapunktisch veredelte Unterhaltungsmusik und eigentlich, wie so ziemlich alle ältere Instrumentalmusik, fürs Orchester übersetzte Orgelmusik, wie denn eine große, ja die größere Anzahl von Suiten aus der Periode Händels und Bachs (und früher) für Tasteninstrumente, das ist für Orgel oder Klavier geschrieben ist. Der Organist mochte zu eigener und fremder Unterhaltung wohl auf seinem mächtigen Instrument oder auf dem kleineren „Positiv“ oder „Regal“ einige Tanzstückchen herunterspielen; aber als einem Mann der Kirche und des doppelten Contrapunktes wurde ihm unter den Händen aus der ursprünglich wohl ganz einfach gewesenen Tanzmelodie ein kleines contrapunktisches Cabinetstück oder er „colorirte“, d. h. verschnörkelte und verkräuselte die einfachen Tongänge des Originals und gewohnt zu präludiren, sendete er etwas Toccatenartiges, Fugenhaftes voraus, wo er zudem dem Contrapunkt ein ausgiebigeres Opfer bringen und sich von dieser gestrengen Gottheit gleichsam die Lizenz für das folgende weltliche Tanzwesen holen konnte. Wer die Orgeltabulaturbücher der beiden Schmidt u. A. kennt oder die handschriftlichen Klavier- und Orgelsachen Frobergers (in der k. k. Hofbibliothek), wird deutlich erkennen, daß der Ursprung der solid ausgearbeiteten Suite in solchen Anfängen zu suchen ist. Die Suiten von Händel und die sogenannten englischen und französischen Suiten von J. S. Bach sind und bleiben wohl das Höchste, was diese „galante“ Contrapunktik je hervorgebracht.

Zu Mozarts Zeit war die Suite schon außer Mode. Doch liebte Mozart seinen Händel zu sehr und die Götter hatten ihm eine leicht schaffende Hand für jede erdenkliche Musikform geschenkt; er versuchte also auch die Form der Suite, jene „*Ouverture dans le stile Handel*“ ist der Anfang dazu, – aber es blieb eben beim Anfang und das Werk liegen. Was Mozart auch auf diesem Gebiete hätte leisten können, zeigt nicht nur die Ouverture, sondern auch das Albumblatt jener neckisch-anmuthigen Gigue. Dann blieb die ganze Gattung in Vergessenheit, bis das wieder mit lebhaftem Interesse aufgenommene Studium Bach'scher und Händel'scher Werke die Aufmerksamkeit darauf lenkte. Franz Lachner griff mit großem Glücke darnach, er respectirt die Tradition, daß die Suite eine Folge veredelter Tanzstücke sei; eine Tradition, welche Esser in seiner *A-moll*-Suite ganz hat fallen lassen, und es ist ein eigener Zufall, daß Bargiels drei Tanznummern, die wir nach Essers Stück zu hören bekamen, eigentlich eher wie Rudimente einer Suite

80 aussehen (wenigstens der Menuet und der Espringal). In der Esser'schen Composition ist der zweite Satz – ein sehr zierliches Allegretto – entschieden der beste; die Art, wie der Componist gleich zu Anfang zwei Themen im Zusammenklange in-
 85 nig verbindet und doch deutlich aus einander hält, verdient alles Lob; der Satz würde vielleicht noch gewonnen haben, wenn Esser für einen im Charakter contrastirenden Seitensatz gesorgt hätte, wie z. B. Beethoven in dem unvergleichlichen Allegretto der siebenten Symphonie. Die contrapunktische Textur des ersten Satzes lobt den gründlich geschulten Tonsetzer, doch kann man sich nicht verhehlen, daß zwischendurch Partien kommen und gehen, die man allenfalls als
 90 „contrapunktische Redensarten“ bezeichnen könnte. Bach und Händel schrieben Fugen, Canons u. s. w. wie einer von uns etwa einen Privatbrief, es war ihre musikalische Muttersprache, – uns Neuen geht es damit wie einem Reisenden im fremden Land, der dessen Sprache nach der Grammatik ernstlich und fleißig gelernt hat und doch, wenn er sie an Ort und Stelle sprechen soll, alle Augenblicke merkt, wie genirt und wie er um den Ausdruck verlegen ist. Die beiden Schlußsätze der
 95 Esser'schen Suite stehen (wenigstens für den Eindruck des ersten Hörens) an Gehalt und Wirkung gegen die zwei ersten etwas zurück. In den Variationen macht es der Componist allerdings immer durch irgendeinen interessanten Zug, irgendeine geistreiche Wendung wieder gut, wenn er in die Gefahr gekommen ist, sich in Banales zu verlieren. Das Finale zeigt mehr Glanz als Gehalt, mehr äußere Unruhe
 100 und strepitose Tonstärke als inneres Leben und wirkliche Kraft, ohne übrigens die tüchtige Factur zu verläugnen. Ueber Mozarts *Es-dur*-Symphonie (sie hieß zu Anfang dieses Säculums „Der Schwanengesang“) ist eigentlich gar nichts zu sagen; – begegnet man in all' dem Vergangenheits-, Gegenwarts- und Zukunfts-Wirrwarr von Musik einmal wieder einem Mozart, so fühlt man sich, wie Goethe von
 105 Raphael rühmt, gleich wieder vollkommen genesen und froh. Das Epitaph, welches Lorenzo Magnifico für den Orgelmeister Antonio Sguarcialupo verfaßte und auf sein Monument im Dome zu Florenz setzen ließ, enthält unter Anderem den Passus: „Die Grazien scheinen die Musik zur vierten Schwester angenommen zu haben.“ Sguarcialupo's Orgelspiel dürfte dieses Lob schwerlich verdient haben, aber auf die Mozart'sche Symphonie paßt es!

Welche träumerische Innigkeit, selig und wehmüthig zugleich, lebt in diesem zweiten Satze! Der Menuet mit dem gewaltig durchschreitenden Basse, den die Trompeten ordentlich mit einem „Vivat“ salutiren, und mit dem anmuthigst spielenden Trio wurde zur Wiederholung begehrt. Das Finale ist einer der Fälle, wo
 115 Mozart humoristisch wird. Rein humoristisch ist der Passus, wie die Geigen immer wieder mit dem Thema anfangen wollen und die Bläser ihnen jedesmal die Rede abschneiden, rein humoristisch ist der plötzlich abbrechende Schluß – weiland Nägeli hat darüber Zeter geschrien –, Beethoven hat uns aber seitdem an solche Schlüsse gewöhnt, wo uns der Componist gleichsam ohne Complimente
 120 zur Thüre hinauswirft.

Die Ausführung aller dieser Werke, unter Herrn Capellmeister Dessooffs meisterlicher Leitung, war, wie wir sie eben von den Philharmonikern gewohnt sind. Das Finale der Mozart'schen Symphonie in solchem Prestissimo mit gleicher Deutlichkeit und feiner Detaillirung zu spielen, werden nicht eben viele Orchester im Stande sein.

Herrn Walters trefflicher Vortrag der Arie des Pylades weckte den verzeihlichen Wunsch, wieder einmal die ganze „Iphigenia in Tauris“ an der ihrer würdigen Stätte, das heißt im k. k. Hofoperntheater zu erblicken. Wir werden am Ende doch immer wieder zur Gluck'schen Oper zurückkehren müssen, um zu lernen, was höchste dramatische Wahrheit verbunden mit einfachster und edelster musikalischer Schönheit ist. 125

Außer dem „Schwanengesang“ der Symphonie brachte uns die Woche noch zwei andere große Werke des Meisters, welche die gleiche Bezeichnung verdienen, im k. k. Hofoperntheater die „Zauberflöte“ (in ihrer blendend prächtigen Ausstattung ein förmlicher „praktischer Anschauungsunterricht“ in der Aegyptologie) und das „Requiem“, das Werk, welches Mozart, wie einst Raphael seine „Transfiguration“, unvollendet hinterlassen mußte, weil der Tod beide Meister mitten in der Arbeit abrief, welches dann, gleich der „Transfiguration“, ein Schüler vollendete, nur daß leider Süßmeyer kein Giulio Romano war. Aber der Urbinate war glücklicher als Mozart; an sein letztes Werk hingen sich nicht zuerst kindische Schauergeschichten und er fand später keinen aberweisen Criticus, welcher etwa der staunenden Welt erklärt hätte, die „Transfiguration“ sei eine gesudelte Fälschung. Man kann sich, wenn man Gottfried Webers geistloses und selbstgefälliges Gerede über das Mozart'sche Requiem liest, einer Regung des Unwillens nur schwer enthalten. Als ob jemand, der nicht Mozart war, im Stande gewesen wäre einen Satz zu schreiben wie das „*Recordare*“ oder Harmoniewendungen wie jene bei dem Chore „*oro supplex*“. Als ob diese Kyrie-Fuge, wo Gottfried Weber uns etwas Neues zu bieten sich einbildet, wenn er uns Händel'sche Stücke vor die Nase hält, die über gleiche Themen componirt sind, als ob diese Fuge in den feineren, freilich nur dem kundigen Auge kenntlichen Zügen nicht dieselbe Hand verriethe, welche die Schlußfuge der *C-moll*-Phantasie geschaffen! Es ist so schwer nicht, zu unterscheiden, wo und was Süßmeyers ungeschickte Hand hineingemalt; z. B. die rohen Posauneneffecte in „*Lacrimosa*“ und auch gleich in der ersten Nummer. Mit welcher priesterlichen Weihe Mozart die Posaune singen zu lassen versteht (wahrlich zu singen), wie mild, feierlich und machtvoll, das zeigt z. B. die „Zauberflöte“. Süßmeyer beschlug augenscheinlich nur um des „Effectes“ willen das Requiem an vielen, ganz ungehörigen Stellen so grobschmiedmäßig mit Posaunenblech. Hätte Süßmeyer in jenem weltbekannten Briefe: „Mozarts Compositionen sind so einzig u. s. w.“ die einfache, reine Wahrheit gesagt – *la vérité, toute la vérité, rien que la vérité* – statt Dreiviertel-Wahrheiten und Fünftiertel-Wahrheiten anzubieten, so wäre viel kritische Tinte und viel Verdruß zu ersparen gewesen. Wie richtig beurtheilt doch Zelter in seinem Briefwechsel mit Goethe mit wenigen Worten das Werk! Man merke darin, sagt er, überall die Leidenschaftlichkeit des Theatercomponisten neben den letzten Zügen einer alten, großen Tonsetzerschule. Das Merkwürdige bei der Sache ist, daß genau dasselbe von einem anderen, dem Mozart'schen um mehr als ein Jahrhundert vorangehenden Requiem gilt. Francesco Caletti-Bruni, insgemein Cavalli genannt, dieser wahre und echte Vater des zugleich dramatisch-wahren und musikalisch-schönen Opernstyls, schrieb als Greis für sich selbst ein Requiem nach venezianischer Art für zwei Chöre, das nach seinem 1674 erfolgten Tode in der Kirche S. Marco zu Venedig (deren *Maestro di* 130

170 *capella* er gewesen) aufgeführt wurde. Er ist darin gleichsam der dramatisch und leidenschaftlich gewordene Palästrina, die „Leidenschaftlichkeit des Operncomponisten“ verbunden mit den „letzten Zügen einer alten großen Tonsetzerschule“. Ja, wunderbar genug, man fühlt in einzelnen Stellen etwas wie eine Ahnung des Mozart'schen Werkes. Wie Cavalli schrieb auch Mozart sein Requiem eigentlich
 175 für sich selbst. So eine Musik kann nur dichten, wem der Tod schon die bunten, lachenden Bilder des Lebens auslöscht und ihm mit der anderen Hand nach den unbekanntenen Regionen hinweist, von denen heilige Schauer herüberwehen. Und da schaudert die Creatur: „*Oro supplex et proclinis, cor contritum sicut cinis.*“ Eine Stelle wie „*ingemisco tamquam reus, culpa rubet vultus meus, supplicanti parce Deus*“
 180 kann in solchen Tönen wahrlich nur singen wer mit aller Kraft empfindet, was sie sagen. Wer kann alle diese Züge, welche die Seele an der Wurzel packen, einzeln nennen! Wenn im „*dies ira*“ die Bässe unbarmherzig immer wiederholen „*quantus tremor est futurus*“ die drei höheren Stimmen aber immer ausweichen wollen: „*dies ira, dies illa*“, bis sie, ohne Kraft länger zu widerstehen, in gesteigertem Entsetzen
 185 einstimmen: „*quantus tremor est futurus*“, so ist das ein Zug, dessen nur fähig war, wer vorher als dramatischer Componist die Sprache aller Regungen der Seele vollkommen zu sprechen gelernt. Und welche Tonmalerei im „*Lacrimosa*!“. Dieses aufsteigende „*qua re-sur-get ex fa-villa ju-di-can-dus homo*“ und nun das schreckliche Fortissimo auf „*reus*“; wahrlich das ist gemalt, wie es Michel Angelo in seinem
 190 jüngsten Gericht gemalt hat.

Da soll nun der süße Süßmeyer die Hand dabei gehabt haben! Bekanntlich sang Mozart, halbsterbend, dieses „*Lacrimosa*“ mit drei musikalischen Freunden, folglich kann es Süßmeyer doch nicht erst nach dem Tode des Meisters geschaffen haben! Aber das „*Benedictus*“ sagt freilich in jeder Note: „ich bin Süßmeyers“ und
 195 dieses geistige Eigenthum wollen wir ihm gerne lassen. Seltsam und merkwürdig ist es, daß Ulibischeff, der sonst vor jeder Note Mozarts gleich einem die Anbetung Kaut-Tau verrichtenden Bewohner des „himmlischen Reiches“ mit der Stirne neun Mal an den Boden schlägt, die unbeschreiblich schönen, rührenden Soli nach dem „*Tuba mirum*“ ganz und gar verwirft und sie bitter tadelt. Enthusiastische Dilettanten, wie jener russische Musikfreund, gleichen ihren erwählten Lieblingen gegenüber zuweilen irgendeinem asiatischen Despoten, der einen Günstling mit verdienten und unverdienten Gnaden bis zum Uebermaß überschüttet, zwischendurch aber einmal, von einer Sultanslaune angewandelt, ihm eine Bastonade appliciren läßt, um ihm bemerkbar zu machen, wer denn endlich und eigentlich doch der
 200 Herr sei. Mit diesem Requiem aber geht es zum Glücke wie mit der Ilias, wie mit der Dresdener Madonna Holbeins, wo man es am Ende den grundgelehrten Leuten überläßt, nach Aorist-Formen zu horchen oder Pinselführungen nachzuspüren, und man sich, ohne weiter auf das Dociren und Zanken hinzuhören, an der ewigen, unvertilgbaren Schönheit der Werke nach wie vor erfreut und erbaut. Und
 205 so hat man denn auch dem heimgegangenen großen Dichter, welcher die Musik und vor allem Mozart so sehr liebte, kein würdigeres Todtenopfer bringen können als gerade Mozarts Requiem.

Die ganze Feier ehrt, wie den großen Dichter, so auch die Gesellschaft der Musikfreunde, welche diese Feier veranstaltete. Die Aufführung der Mozart'schen

Composition unter Rubinsteins Leitung war, wie zu erwarten stand, eine ausgezeichnete; schade daß im „*Lacrimosa*“ irgendein *judicandus homo reus* des Orchesters durch ein höchst unangenehmes Versehen in das gelungene Ganze einen einzelnen, aber bösen Makel brachte. Die Chöre verdienen jedes mögliche Lob, ein solches *sotto voce* wie an einigen Stellen des „*Confutatis*“ gehört zu haben, erinnern wir uns kaum; das „*voca me cum dona eis requiem*“ der Soprane und Altos war von ganz bezaubernder Wirkung, so auch das dreimalige „*dona eis requiem*“ im Agnus (diese Stelle ist wohl von Süßmeyer, wo hat er das in aller Welt nur hergenommen?!) Irre ich nicht, so hatten sich unsere werthe Dustmann und Magnus einfach unter die Chorsoprane gestellt – ein Act der Pietät, dessen Werth keines Commentars bedarf! Die Soli wurden von Frau Wilt, Gompertz-Bettelheim und den Herren Walter und Rokitansky vortrefflich gesungen; Rokitansky's „*Tuba mirum*“ war von gewaltigem Effect. Der einleitende Prolog Mosenthals, welchen Herr Lewinsky sprach, leitete, von sehr allgemeinen Erwägungen ausgehend, allmählig zum Requiem hinüber. So verband sich das gesprochene Gedicht mit der darauf folgenden Musik. Den Saal schmückte die bekränzte Büste Grillparzers, – so groß und weit der Raum des Saales ist, er vermochte die hereindrängenden Schaaeren von Zuhörern kaum zu fassen.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Philharmonische Konzerte (Fünftes Abonnementkonzert), 28. Jänner 1872, MVgr. ■ Mozart, *Die Zauberflöte*, 29. Jänner 1872, Hofoper ■ Grillparzer-Totenfeier der GdM, 2. Februar 1872, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Bargiel: 3 Danses allemandes op. 24 ■ Heinrich Esser: Suite a-Moll op. 75 ■ Gluck: „*Unis dès la plus tendre enfance*“ („*Nur einen Wunsch, nur ein Verlangen*“) aus *Iphigénie en Tauride* ■ Mozart: *Die Zauberflöte*, Requiem d-Moll KV 626, Symphonie Es-Dur KV 543

ERLÄUTERUNGEN

7 Gedächtnißfeier für Grillparzer] Der Dichter Franz Grillparzer starb am 21. Jänner 1872. ■ 9f. wie der Hausvater ... holt“] *Bibel*, Mt 13,52. ■ 12 Essers] Heinrich Esser (1818–1872), Dirigent, Komponist, Kapellmeister an der Wr. Hofoper 1847–1869. ■ 12 Bargiel] Woldemar Bargiel (1828–1897), dt. Komponist und Musikpädagoge. ■ 30f. Esser hat ... für Orchester eingerichtet] Toccata F-Dur BWV 540a, Passacaglia c-Moll BWV 582. ■ 61 der beiden Schmidt] Bernhard Schmid d. Ä. (1535–1592), Bernhard Schmid d. J. (1567–vor dem 5. Nov. 1625). ■ 70 „*Ouverture dans le stile Handel*“] Suite C-Dur für Klavier KV 399. ■ 72f. das Albulblatt jener ... Gigue] Eine kleine Gigue G-Dur für Klavier KV 574. ■ 104f. wie Goethe ... und froh] Freizitat aus: *Italienische Reise*, in: Goethe, *MA*, Bd. 15, S. 124. ■ 105f. Epitaph ... für ... Sguarcialupo] Antonio Squarcialupi (1416–1480), it. Organist und Komponist. Die Originalinschrift zitiert Ambros vollständig in: *Geschichte der Musik*, Bd. 2, S. 487. ■ 118 Nägeli hat ... geschrieben] Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart/Tübingen 1826, S. 158. ■ 121 Dessoffs] Felix Otto Dessoff (1835–1892), dt. Dirigent, Pianist und Komponist; 1860–1875 Dirigent der Wr. Hofoper und der Wr. Philharmoniker, 1861–1875 Prof. für Komposition am Konservatorium der GdM. ■ 125–127 weckte den verzeihlichen Wunsch, ... im k.k.

Hofoperntheater zu erblicken.] *Iphigenie auf Tauris* kam am 2. März 1873 an der Wr. Hofoper zur Aufführung (→ Nr. 102). ■ **133f.** blendend prächtigen Ausstattung] Die Dekorationen und Kostümzeichnungen stammten von Josef Hoffmann (1831–1904), der später auch die Dekorationen für *Der Ring des Nibelungen* bei der Eröffnung des Wagner-Festspielhauses in Bayreuth entworfen hat. ■ **142f.** Webers ... Gerede] Gottfried Weber, *Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozartschen Requiem*, Mainz 1826; ders., *Weitere Ergebnisse der weiteren Forschungen über die Echtheit des Mozartschen Requiem*, ebd. 1827. Die Kritik des Komponisten und Musikschriftstellers Gottfried Weber (1779–1839) hat den sogenannten Echtheitsstreit hervorgerufen. ■ **150** *C-moll*-Phantasie] Adagio und Fuge c-Moll KV 546. ■ **151** was Süßmeyers ... hineingemalt] Mozart hat das Requiem in einer viel unvollständigeren Gestalt hinterlassen, als Ambros bekannt war – der einzige von ihm vollständig komponierte Teil war der „Introitus Requiem“. Die Sätze „Kyrie“ bis „Hostias“ sind in Mozarts Handschrift nur fragmentarisch überliefert (Vokalstimmen, Instrumentalbass und einige wesentliche Instrumentalstimmen wie die Posaunenstimme im „Tuba mirum“), der Rest fehlt ganz. Neben Franz Xaver Süßmayr (1766–1803) war Mozarts Schüler Joseph Eybler (1765–1846) an der Vervollständigung beteiligt; der Letzgenannte hat die Sätze „Dies irae“ bis „Confutatis“ instrumentiert. ■ **151f.** die rohen Posauneneffekte ... in der ersten Nummer.] Im handschriftlichen Fragment Mozarts gibt es keine eigenen Notenzeilen für die Posaunen, ihr Mitwirken wurde jedoch vorausgesetzt. Die von Ambros monierte Posaunenunterstützung der Singstimmen war ein häufiger Kritikpunkt am Requiem, sie entsprach allerdings der kirchenmusikalischen Praxis des 18. Jhs. – vgl. *Neue Mozart-Ausgabe* I/1/ Abt. 2/1: *Requiem: Mozarts Fragment*, hrsg. von Leopold Nowak, Kassel u. a. 1965, S. XX. ■ **157** in jenem weltbekannten Briefe] Gemeint ist der Brief von Franz Xaver Süßmayr an den Verlag Breitkopf & Härtel vom 8. Februar 1800, abgedruckt in: *AMZ* 4 (1801/1802), Nr. 1, 1. Oktober, Sp. 2f. Diesem Brief zufolge habe Süßmayr das Requiem ab dem Vers „Iudicandus homo reus“ weiterkomponiert. ■ **161–163** Zelter ... Tonsetzerschule.] Freizitat aus der Beilage zu Carl Friedrich Zelters Brief an Goethe vom 10.–23. August 1827, in: *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832*, hrsg. von Friedrich Wilhelm Riemer, Bd. 4, Berlin 1834, S. 352. ■ **165–170** Francesco Caletti-Bruni, ... aufgeführt wurde.] Francesco Cavalli starb erst 1676 (Angabe „gegen 1674“ etwa in: Schilling, *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 2, S. 168). Seine *Missa pro defunctis* entstand um 1673, gedruckt wurde sie 1675. ■ **191–194** Bekanntlich sang Mozart, ... geschaffen haben!] Ambros' Argumentation ist in Bezug auf das „Lacrimosa“ besonders problematisch, denn von diesem Teil sind in Mozarts Handschrift nur die ersten acht Takte überliefert. ■ **196–199** Ulibischeff ... bitter tadelt.] Oulibicheff, *Nouvelle Biographie de Mozart*, Bd. 3, S. 442. ■ **197f.** Kaut-Tau ... neun Mal an den Boden schlägt] Als „himmlisches Reich“ (auch „Reich der Mitte“) wurde das Kaisertum China bezeichnet. Beim chinesischen Gruß Kautau (bzw. Kotau) warf sich der Grüßende vor dem Kaiser, dem „Himmelssohn“, nieder und berührte neunmal mit der Stirn den Boden. ■ **206** Dresdener Madonna Holbeins] Hans Holbein d. J. (1497–1543) war Schöpfer der Darmstädter Madonna; das Dresdener Gemälde hat sich als eine Kopie von Bartholomäus Sarburgh erwiesen. Die Ergebnisse der kunsthistorischen Untersuchung beider Bilder wurden 1871 bekannt gegeben. Im sogenannten Holbeinstreit verteidigte Ambros das Dresdener Gemälde. ■ **207** Aorist-Formen] sprachwiss. Zeitformen der Vergangenheit. ■ **216** *judicandus homo reus*] lat. „zu richtender Sünder“ (Zitat aus dem „Lacrimosa“-Text). ■ **223** Dustmann] Louise Dustmann (1831–1899), dt. Sopran; 1848 erstmals in Wien (Theater in der Josefstadt), 1857–1875 an der Wr. Hofoper. ■ **225** Gompertz-Bettelheim] Karoline von Gompertz-Bettelheim (1845–1925), Mezzosopran/Alt; Schülerin des Komponisten Karl Goldmark,

1861–1867 an der Wr. Hofoper, danach als Konzert- und Liedsängerin aktiv. ■ **227** Mosenthals] Salomon Hermann von Mosenthal (1821–1877), Schriftsteller und Bibliothekar. ■ **227f.** Lewinsky] Josef Lewinsky (1835–1907), Schauspieler und Regisseur; ab 1858 am Wr. Hofburgtheater.

13.

WZ 1872, Nr. 42, 22. Februar

á–ç (Theater an der Wien.) „Fantasio“, komische Oper in drei Acten von Jacques Offenbach. Von den Novitäten der Offenbach'schen Muse, womit drei Theater in Wien uns, wie im Wetteifer, amusiren, errang „Fantasio“ bei der heutigen, vom Componisten selbst geleiteten Aufführung den durchschlagendsten Erfolg. Wir werden das Werk selbst einer ausführlicheren Besprechung unterziehen und erwähnen heute nur, daß es seinem Schöpfer lebhafteste Acclamationen und wiederholten Hervorruf eintrug. Frl. Geistinger wurde bei ihrem Auftreten von einem Sturm von Applaus begrüßt und unter ein Hagelwetter von Blumen gesetzt. Dieser Sturm und dieses Hagelwetter bedürfen für jeden, der die neuesten das Fräulein betreffenden Zwischenfälle kennt, keines Commentars. Sie kann mit diesem Verdict des Publicums wohl zufrieden sein. Frau Julie Koch, die in der Rolle der Prinzessin auf dem Theater an der Wien debutirte, fand eine glänzende Aufnahme. Die Herren Swoboda und Friese erhielten das Publicum in fortwährendem Gelächter. Ein Couplet des Herrn Swoboda über die Venus Hermann Schlóssers fand die allgemeinste, heiterste Zustimmung. Die ganze Aufführung war sehr animirt; der splendiden Art, wie die Novität in Scene gesetzt war, muß gleichfalls in Ehren gedacht werden. Wir kommen, wie gesagt, auf die neue Oper Offenbachs, die neben Flüchtigem und Leichtfertigem Züge seines eminenten Talentes in Fülle enthält, näher zurück.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Offenbach, *Fantasio oder Der Narr des Herzogs*, 21. Februar 1872, Theater an der Wien

ERLÄUTERUNGEN

2f. drei Theater in Wien] Zum betreffenden Zeitpunkt wurden Offenbachs Operetten neben dem Theater an der Wien (*Fantasio*) auch im Carltheater (*Schneeball*) und im Strampfer-Theater (*Die Rose von Saint-Flour*, *Der Schmuggler*) gespielt. ■ **5** Wir werden ... unterziehen] → NR. 14. ■ **7** Geistinger] Marie Geistinger (1833–1903), Sopran und Schauspielerin; Debüt 1852 im Theater in der Josefstadt, ab 1865 glänzte sie als „Königin der Operette“ am Theater an der Wien, 1869–1875 Leitung desselben (mit Max Steiner). ■ **9f.** das Fräulein betreffenden Zwischenfälle] Ambros spielt auf die skandalösen Bühnenauftritte an, bei denen Geistinger ihr „Ausziehtalent“ zur Schau stellte. Im Februar 1872 erreichte die Affäre ihren Kulminationspunkt, wovon zahlreiche satirische Berichte in der Wr. Presse Zeugnis geben – vgl. etwa das Feuilleton „Hony soit qui mal y pense!“, in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 10 (1872), Nr. 11, 4. Februar; *Die Bombe* 2 (1872), Nr. 7, 18. Februar. ■ **11** Julie Koch] (1848–1895), Sopran; 1872–1874 an der Wr. Hofoper, danach bis zu ihrem Tode am Hoftheater Hannover. ■ **13** Swoboda] Albin Swoboda d. Ä. (1836–1901), Schauspieler, Tenor und Theaterdirektor; ab 1859 am Theater

an der Wien, Direktor der Komischen Oper in Wien (1873–1874, 1877–1878) sowie des Dt. Theaters in Pest (ab 1874). ■ **13** Friese] Carl Adolf Friese (1831–1900), dt. Schauspieler und Bariton; 1852 als Komiker am Theater in der Josefstadt, 1860 am Carltheater, 1863–1887 am Theater an der Wien (gefeierter Interpret von Strauß-Operetten). ■ **14** Venus Hermann Schöllers] Die 1872 im Wr. Kunstverein ausgestellte *Venus Anadyomene* des Bildhauers und Malers Hermann Schöllers (1832–1894) wurde wegen Verstoßes gegen das antike Schönheitsideal heftig kritisiert und verspottet. Ambros rezensierte das Werk ausführlich im Feuilleton „Venus Anadyomene“, in: *WA* (1872), Nr. 2, 3. Jänner. ■ **16** in Scene gesetzt] Die Dekorationen stammten von Albert Bredow (1828–1899) und Ludwig Grünfeld (1812–1888).

14.

WZ 1872, Nr. 45, 25. Februar

Z. 5–27, 35–191 aufgenommen in: „Musikalische Wasserpest.“, *Bunte Blätter* II, S. 27–35

Feuilleton.

Wiener musikalische Revue.

Von A. W. Ambros.

(Offenbachs „Fantasio“; die zweite Quartett-Soirée der Florentiner.)

5 Ein Tonsetzer, welchem das Vergnügen zu Theil wird, an den Straßenecken einer großen Residenz und berühmten Musikstadt täglich auf den Affichen von drei verschiedenen Theatern die Titel seiner neuesten operistischen Werke in kolossalen
 10 verschiedenen Theatern die Titel seiner neuesten operistischen Werke in kolossalen Lettern zu lesen, der dann Abends eines der angekündigten Werke in einem der drei Schauspielhäuser in ganz vorzüglicher Aufführung anhören, ja, der die Aufführungen selbst leiten kann, und den dann die ausverkauften Häuser mit enthusiastischem Beifall überschütten – ein solcher Tonsetzer hat mindestens keine
 15 Ursache, in das alte Klagegedicht der verkannten Genies über „Zurücksetzung“ und „Nichtbeachtetsein“ mit einzustimmen. Ein solches Glück genießt in diesem Augenblicke in Wien der Meister Jacques Offenbach, dessen Muse – oder wie wir das capriciöse Wesen nennen sollen, welches ihn begeistert – bei uns sehr viele und sehr warme Freunde zählt. Man hat in neuerer Zeit oft genug auf die auffallende Verwandtschaft der beiden mitteleuropäischen Großstädte Wien und Paris hingewiesen und man könnte zu allem Uebrigen auch noch hervorheben, daß gerade auch diese zwei Städte es sind, wo Meister Offenbach seine Triumphe sucht und
 20 findet. Was zwischen beiden liegt, scheint für ihn kein rechter, mindestens kein gleich günstiger Boden. Sogar Paris beginnt zur Zeit mit seinem musikalischen Adoptivsohn etwas zu schmollen; bekanntlich war der Erfolg des „Roi Carotte“ trotz einer blendenden Ausstattung ein nur sehr zweifelhafter und ein Pariser Correspondent der „Augsburger allgemeinen Zeitung“ ließ jüngst gar den harten
 25 Ausspruch hören: „Die ägyptische Plage des letzten Jahrzehents war Sardou’s und Offenbachs Muse, war jene sinnliche Verderbniß des Geschmackes durch die classisch werdende Gemeinheit des Theaters.“ Aber Offenbach kann diesem und den anderen Gegnern und Anklägern mit den Worten weiland Chazets zurufen: „Je veux, en forçant leurs souffrages, les amuser pour les punir.“

Für alle die Einwendungen und Beschuldigungen, die wir gegen ihn haben, bestraft uns Offenbach dadurch, daß er uns müde gelacht aus seinen Opern entläßt. 30

Eine liebenswürdigere Art, seine Gegner zu strafen, giebt es nun wohl schwerlich. Wir in Wien haben für ihn aber eigentlich doch nur Arme, die sich ausbreiten, und Hände, die zusammenschlagen, vor Beifall nämlich.

Offenbach ist gleichsam die musikalische Verkörperung der Pariser Lebenslust während des zweiten Empire und zwar im Guten und Schlimmen, – möge keine musikalische Commune folgen! Offenbach ist in seiner Musik oft wahrhaft glänzend, oft pikant und sprudelnd geistreich, oft hinreißend liebenswürdig, dazu von echt französisch anmuthiger Tournure, aber er ist hinwiederum auch oft genug flüchtig, leer, leicht und leichtfertig bis zum Frivolen und Liederlichen. Wir sind bei ihm nie sicher davor, wenn er jetzt als feines Talent uns mit irgendeiner wirklich reizenden Melodie erfreut, irgendeine burleske Situation mit unwiderstehlich komischer Kraft ausmalt, irgendeinen keck-originellen Einfall aufblitzen läßt, der uns überrascht und blendet, ihn nicht in der nächsten Minute in das leerste Geklingel oder in ein bedenklich raffiniertes und überreiztes Wesen hineingerathen zu sehen, – wir sind nie sicher, nach wirklich schönen Momenten plötzlich durch irgendeine ordinäre Galopaden-Melodie geärgert zu werden, oder durch ein Stück Musik, das keine ist, oder durch Sätze, welche in äußerer, strepitoser Lebhaftigkeit ihre innere Nichtigkeit und Hohlheit nur schlecht verbergen. Offenbach speculirt, und zwar mit Glück, auf Eigenheiten unserer Zeit, aber nicht eben auf die besten und löblichsten Eigenheiten. Auch jener Luxus und die Verschwendung der Mittel, welche nicht gerade beruhigende Symptome einer Kunstzeit heißen können, sind für ihn charakteristisch. Wenn – um ein bestimmtes Beispiel zu geben – Mozart (den wir übrigens mit Offenbach nicht in Parallele setzen wollen!) in seinem „Figaro“ es sich an dem einen Cherubin genügen läßt und diese Gestalt mit einem unaussprechlichen Zauber von Poesie umkleidet, so läßt, Hand in Hand mit seinem Textdichter, Offenbach ganze Chöre von Cherubins aufziehen, ganze Pagenchöre, wo sich der weibliche Chor in Tricot und Sammtjäckchen stecken muß, wie in der „Prinzessin von Trebizonde“ oder im „Fantasio“, und in letzterer Oper ist die Haupt- und Titelrolle erst wieder eine potenzierte Pagenrolle. Auch in der Orchestrirung verschmäht Offenbach ganz und gar nicht die raffiniertesten Zusammenklänge, das Ueberreizte und Gesuchte des modernsten französischen Orchesters, die Prikelpassagen, die coquetten Agacerien (wir haben kein entsprechendes deutsches Wort). Man höre nur z. B. das Instrumentalvorspiel des „Fantasio“. Die musikalische Textur ist so locker wie möglich, die Bedeutung der einzelnen Motive gleich Null, – aber dafür pikante kleine Geigereien, pikante kleine Causerien der Bläser in Hülle und Fülle, neben absichtlich bis zur Monotonie einfachen Stellen plötzlich ein wahres Ameisengewimmel von Tönen, neben versäuselnden Pianissimos, die uns schon durch den zufälligen Husten eines Nachbarn unhörbar werden, ohrenerschütternde Explosionen. 70

Indessen begegnen wir im weiteren Laufe des „Fantasio“ oft ganz reizenden Farbenmischungen, das Waldhorn, die Clarinette singen in den süßesten Tönen, die Geigen umspielen sie in anmuthiger Beweglichkeit und selbst die gemeine Trommel wird einmal (in einer Arie des Prinzen von Mantua) mit Glück zu einem

75 drastisch-komischen Effect verwendet, ihr Crescendowirbel leitet vortrefflich die fürchterlichen Rinforzatos ein, womit der edle Prinz im Verlaufe seiner Arie das Ohr der zuhörenden Prinzessin immer wieder erschreckt. Dieses und andere ihm analoge Stücke zeigen, wo Offenbachs origineller Zug und Werth liegt – in burlesker musikalischer Komik, in der musikalischen Caricatur, einer Caricatur, die oft
80 genug kaum etwas Besseres ist als eine tolle Uebertreibung, eine abschreckende Fratze oder als irgendeine Posse (z. B. irgendein curiöser Fagott-Accent u. dgl.) anderwärts aber (vorab im „Fantasio“) auch in einer musikalischen Caricatur, die Geist, Witz und sogar trotzdem, daß sie Caricatur ist, Anmuth zeigt. In dieser Art komischer Production sind die Franzosen Meister (man erinnere sich z. B. an die
85 Zeichnungen Grandville's, an die bekannten Büsten von Dantan u. a. m.) und Offenbach hat es ihnen für die Musik abgelernt. Dieses entschiedene und wahrlich nicht eben ganz gering zu schätzende, vielmehr in solcher Weise noch gar nicht dagewesene Talent, wie es Offenbach von Hause aus mitbekommen und an der richtigsten Stelle, nämlich in Paris, ausgebildet, ließ ihn auch in der Wahl seiner
90 Texte den Pfad mit richtiger Einsicht betreten, auf dem sich dieses sein Talent auf das glänzendste bethätigen kann.

Im Vergleiche zu den tollen Figuren, die sich im „Blaubart“, in der „Herzogin von Gerolstein“, in der „Prinzessin von Trebizonde“ u. s. w. herumtreiben, ist Rossini's „Doctor Bartolo“ ordentlich eine Respectsperson. Wir mögen in dieser
95 tolllustigen Fratzenwelt, in diesem ausgelassenen Carneval des Geistes zwischen- durch noch so bedenklich den Kopf schütteln, wir können nicht umhin, uns auf das heiterste angeregt zu fühlen, und die Anklage, die wir erheben wollen, erstickt in dem unauslöschlichen Gelächter, in welches wir wider Willen ausbrechen. Diese komischen Singspiele haben als Kunstwerke und in der Geschichte der Tonkunst
100 denn am Ende doch auch ihre Bedeutung, womit nicht etwa gesagt sein soll, es sei classische Musik bleibenden Werthes. Sie sind doch etwas Besseres als bloße Frivolität, bloßes Amusement für eine gedankenlose Menge – wie manche sittlich entrüstete musikalisch-germanische Gemüther behaupten wollen. Man wird Offenbach den Namen eines Künstlers nicht vorenthalten dürfen. Er ist ein Original
105 und wenn nicht eben in Allem lüblich und mustergültig, so doch eine in ihrer Art merkwürdige Erscheinung. Vor seinen Nachahmern aber, die schon da und dort aufzutauchen beginnen, bewahre uns der Himmel. Sie haben sich nicht sowohl die Art als die Unarten ihres Vorbildes eigen gemacht. Wir haben aber nicht Lust, die edle Kunst der Musik in grenzenlose Trivialität, in völlige Verflachung
110 und wüste Liederlichkeit sich verlaufen zu sehen.

Offenbach hat sich bei der eigenthümlichen Richtung seines Talentcs auf dem Gebiete der Parodie mit Vorliebe und, wenn wir seine Erfolge beim Publicum registriren, mit Glück bewegt – natürlich immer im Einverständnisse mit seinen
Textdichtern schaffend. Die antike Götterwelt (Orpheus), die Heroenwelt Homers (Helena), die arkadische Schäferwelt (Daphnis und Chloe), die mittelalterliche
115 Romantik (Genofeva von Brabant), das Volksmärchen (Blaubart), sogar die specifisch venezianische Romantik (Seufzerbrücke), alle mußten sich gefallen lassen, vor den Caricaturspiegel geführt, uns als komisch verzerrte Fratzen entgegenzugrinsen. Die Sache ist nicht so unbedenklich und unschuldig, wie sie aussieht. Alle

Stoffe, welche die Künstler bisher verwertheten, wo sie ihre Ideale suchten, sollen hier *ad absurdum* geführt werden; es ist uns, als lächle uns Mephisto in der eleganten Maske eines „modernen Menschen“ höhnisch an und frage uns: ob denn der ganze Plunder von Antike und Romantik etwas werth sei. Dante's „*Divina commedia*“ hat Offenbach einstweilen noch nicht parodirt, wer weiß aber, was noch geschieht. Was bleibt denn dann übrig, wenn in solcher Art *tabula rasa* gemacht wird? In letzter Instanz: der jubilirende Cancan, der zu dem Himmel, zu dem Andere die Arme verehrend erheben, die Beine jauchzend emporwirft, – oder es bleibt als letztes „Positives“ „*La vie parisienne*“ übrig, welche ja Offenbach auch componirt hat, gleichsam ein zweiter Marc Aurel, der ein Buch „über sich selber“ schrieb.

Durch jenes zerstörende, Alles, was früheren Zeiten werth war, spöttisch negirende Wesen sind diese Possen ein echtes Zeichen unserer Zeit und so werden am Ende die Possen zu bitterem Ernst. Soll die Parodie nicht geradehin das parodirte Vorbild vernichten, so muß sie bei allem scheinbaren Uebermuth entweder einen wirklich doch sittlichen Kern bringen, wie bei Aristophanes, oder sie muß, so grundgutmüthig sein wie die ehemaligen Wiener Parodien des Leopoldstädter Theaters *ancien régime*, um 1805 bis etwa 1825. Wir können über den gefräßigen Herakles in den „Vögeln“ lachen und dann doch mit Staunen vor dem farnesischen Marmorbilde stehen, wir konnten uns in der parodirten „Dida“ ergötzen, wenn sich Aeneas nebst Gefolge mit den Worten introducirt: „Die Abbrandler von Troja gehen herum und bitten um ein Viaticum“ und wir konnten dann doch Virgil in ernster Stimmung lesen; ob wir aber nach der „schönen Helena“ die homerischen Helden trotz aller „Aristeien“ ohne Lachen ansehen können, ist eine Frage. Wird vollends der „sittliche Kern“ zu dessen Gegentheil, wie eben in der Helena, dann hört der Scherz auf, und wir haben trotz „ausverkaufter Häuser“ und „Beifallsjubels“ nur noch ein kurz verwerfendes Wort zu sprechen!

„Fantasio“ scheint einen Wendepunkt zu bezeichnen, den wir mit Antheil und nicht ohne Freude begrüßen. Ueber das Textbuch ist allerdings nicht viel Gutes zu sagen, sobald wir einen einigermaßen strengeren Maßstab daran legen. Ein Student, der sich in die Prinzessin-Tochter des Landesfürsten verliebt, sich als Hofnarr introducirt, in dieser keineswegs empfehlenden Maske die Liebe der Dame gewinnt, den Bräutigam dadurch aus dem Felde schlägt, daß er ihm (oder vielmehr seinem ihn repräsentirenden Adjutanten, während der Herr den Adjutanten spielt – siehe: „Aschenbrödel“) in voller Versammlung des Hofes die Perrücke vom Kahlkopfe escamotirt, der dann den Krieg, welcher wegen der Perrückengeschichte ausbrechen soll (!), durch gewandte Vermittlung verhütet, sofort vom Papa-Herzog zum Fürsten ernannt und mit der Hand der Prinzessin belohnt wird, – eine solche Erfindung geht doch ins Unerlaubte! Dazu hat die Anlage des Ganzen schleppende Szenen, der Dialog viel leeres Füll- und Flickwerk, kraft dessen die Posse so lange Stunden spielt wie etwa eine heroische Oper oder eine Tragödie hohen Styls.

Das Buch wirkt zumeist darum so eigen antipathisch, weil es scenenlang den Ton anschlägt, ein ordentliches, die Situationen wohl motivirendes Lustspiel vorzustellen, und plötzlich wieder zur ganz willkürlich schaltenden Narrenposse umschlägt; „Narr“ – das ist gleichsam der Grundton des Ganzen, neben dem offi-

165 ciellen Narren in Schellentracht stehen der Prinz und der Adjutant als nicht officielle Narren und wenn zuletzt, zu gründlichster Durchführung des Thema's, der ganze Chor in Narrentracht und triumphirendem Aufzuge die Bühne betritt, so besinnen wir anderen im Publicum uns, ob wir nicht etwa gar als „auswärtige Mitglieder“ auch zu der ehrenwerthen Körperschaft gehören.

170 Offenbach ist beim Componiren dieses Buches mit mehr Liebe und Sorgfalt ans Werk gegangen als je früher. Er wollte uns zeigen, daß er der Mann dazu sei, eine komische Oper höherer Art zu schreiben. Wir begegnen zwischen äußerst gelungenen komischen Stücken, wie das Duett im ersten Act zwischen dem Prinzen und Adjutanten oder das ganz vortreffliche Ensemble im zweiten Finale: „Herr
175 Adjutant, so schweigt doch still“ – sentimental, zart empfundenen, ja leidenschaftlichen und sogar dramatisch gefärbten Momenten, – sorgsam gearbeiteten, fein instrumentirten Sätzen u. s. w. Der Schluß des ersten Actes mit den singenden, durch die Mondnacht ziehenden Studenten ist sogar von poetischer Wirkung, Fantasio's Walzerständchen reizend und anmuthig, die Couplets des Prinzen über
180 den Satz, „daß Kleider nicht Leute machen“, so ganz ausgezeichnet, daß kein Mensch und Meister der Welt es hätte besser machen können. Zu Anfang des zweiten Actes begegnen wir plötzlich und zu unserem Erstaunen der berühmten Coloraturprinzessin Meyerbeers, aber aus dem Meyerbeer'schen in das Offenbach'sche übersetzt; derselbe Act hat ein höchst stattliches Finale, dessen Anfang
185 die einzelnen einziehenden Gruppen glücklich charakterisirt und in dem folgenden, schon erwähnten Ensemble den Gipfel musikalischer Komik erreicht. Die eigentliche Schlußstretta ist dann freilich mehr äußerlicher Glanz, eine Entmeyerbeerung und Veroffenbarung jenes modernen großen Finalstyls, wo alle *Personæ dramatis* mit gehobenen Armen wie eine Reihe von Ypsilon (*Y*) und weit geöffneten Mundes neben dem Souffleurkasten stehen und aus Leibeskräften schreien. Es giebt Leute, welche dergleichen „großartig“ finden.

Offenbach zählt bei seinen Partituren auf das, worauf eigentlich jeder Componist zählen muß, auf vortreffliche Ausführende, und er hat das Glück sie zu finden. Für seinen Fantasio dürfte er kaum eine brillantere Darstellerin finden als Frl.
195 Geistinger, für den Prinzen von Mantua keinen besseren Darsteller als Herrn A. Swoboda, dem wir übrigens gratuliren, daß er kein Athenienser ist. Warum? Weil im alten Athen man so wenig Spaß über gewisse Dinge verstand, daß z. B. ein Couplet, wie es Herr Swoboda dem Couplet über Schöllers Venus unmittelbar folgen ließ, ihn unausbleiblich zum Schicksalsgenossen des weisen Sokrates gemacht hätte, wenn er der Autor der bezüglichen Verse gewesen wäre. Wir haben
200 heutzutage für dergleichen nicht mehr den Schierlingbecher, aber es will uns, gelinde gesagt, höchst unpassend scheinen, über ein großes, allgemeines, kaum verschmerztes Unglück eine Posse zu reißen. Das Publicum jubelte indessen auch nach diesem Couplet und so haben wir denn nichts weiter zu sagen.

205 Wenden wir uns von dieser aus vollem Halse lachenden Musik zu ernsterer und höherer. Müssen sich doch die Heroen deutscher Tonkunst auf dem bekannten Bilde (einer der zahllosen Nachahmungen von Kaulbachs „Reformation“) gefallen lassen, mit Offenbach auf demselben Blatte zu figuriren, der obendrein im Vordergrunde steht, während weit, weit hinten Johann Sebastian Bach die Musik

mit Füßen tritt, nämlich das Orgelpedal. Die zweite Soirée der werthen Florentiner brachte uns Mozarts *D-dur*-Quartett („Warmer Frühlingssonnenschein“) und das merkwürdige *G-dur*-Quartett von Schubert, voll Schubert'scher Romantik, die hier seltsamer, phantastischer auftritt als sonst je. In welcher schmerzlichsten Stimmung hat wohl der heitere Franz jenes Adagio geschrieben, wo die erste Geige ihren Schmerzensschrei herb dissonirend immer wiederholt, die anderen drei mögen mit ihrem Tremolo hinmoduliren, wohin sie wollen?

Eigen sind bei Schubert die gemüthlichen Austriacismen, die uns fast jedesmal aus dem Trio seiner Scherzi anlächeln. Die handgreifliche Reminiscenz im Finale an eine Stelle des Mendelssohn'schen Quartetts in *Es* bemerken wir als Warnung für Reminiscenzensucher, denn beide Meister geriethen einer von dem andern unabhängig auf dasselbe Motiv. Ein Quartett von W. H. Veit (in *Es*) begrüßten wir freudigst und bitten die Florentiner, desselben Componisten *G-moll*-Quartett (entschieden sein bestes und weit wirksamer als das aufgeführte, dessen Finale gegen die vorhergehenden Sätze etwas abfällt), ja nicht zu übersehen. Veits Quartett erschien als „Novität“ und fand die glänzendste Aufnahme.

Nach einzelnen Aeuserungen, die wir zufällig im Publico zu hören bekamen, schienen Viele in Veit, der mit einer „Novität“ debutirte, ein junges, aufstrebendes Talent zu erblicken, das neu auf dem Schauplatze erscheint. Aber Veit ruht seit beinahe zehn Jahren im Grabe auf dem Friedhofe zu Leitmeritz, wo er Präses des Kreisgerichtes war. „Also Dilettant?“ Nun freilich! Hätte Veit in dem Orchester eines Vorstadttheaters drittes Waldhorn geblasen oder in einem Tanzorchester Triangel geschlagen, so wäre er ein „Künstler“, da er aber Jurist und im Staatsdienst war, so rettet es ihn nicht, daß er insbesondere fürs Streichquartett den Rang eines Klassikers behauptet (wie ich kühn ausspreche), daß ihm das deutsche Lied manche köstliche Blüthe dankt u. s. w. Veits Compositionen verrathen nirgends den unsicheren Dilettanten, sie zeigen vielmehr den fertigen, festen, meisterlich geschulten Künstler; – was sonst den Dilettanten kennzeichnet, z. B. ungeschickte Flickpassagen, unbeholfene Rückgänge nach der Grundtonart, Gelehrsamkeit zur Unzeit u. dgl. m., findet man bei ihm nirgends; überall zeigt sich dagegen die leichte, sichere Hand des Meisters. Und Veit war Autodidakt! Er dankte seine Bildung den sehr weitläufigen und sehr langweiligen, aber, wie ich aus eigener Lehrer-Erfahrung sagen kann, höchst nützlichen Schriften von Friedrich Dionys Weber (während mit Hülfe „geistreicher“ Compositionslehren von B. Marx und Lobe der Schüler nicht dahin kommt von *C-dur* nach *G-dur* moduliren zu lernen). Veits erste Quartette – er war damals Secretär des Prager Magistrats – führte Friedrich Pixis auf. Sie machten Sensation. Diese feste Meisterschaft, diese Noblesse der Gedanken, diese an die besten Tonsetzer erinnernde maßvolle Schönheit, diese glänzende Technik in der Behandlung der Streichinstrumente überraschte. Ich sehe noch den würdigen Pixis mit seinem stets heiteres Wohlwollen ausdrückenden Gesicht, mit welcher Liebe er und seine drei Genossen die Novitäten spielten und wie die Habitué's der schönen Quartettabende horchten und Beifall klatschten und wie sich Veit bescheiden in irgendeinen Winkel des Saales drückte. Schumann begrüßte diese ersten Proben eines schönen Talentes sehr freundlich, aber (es waren eben die ersten Flegeljahre des Davidsbundes), sie schei-

255 nen ihm zu glatt, zu ruhig, zu wenig extravagant gewesen zu sein, – zehn Jahre später wäre Robert ihnen noch ganz anders entgegengekommen.

Damals galt in Prag Onslow und Spohr im Streichquartett als mustergültig, die Spuren sind in den gleichzeitigen Compositionen Veits unschwer nachzuweisen. Bald vertiefte sich Veit in die Zauberwelt Beethovens, vor dem uns damals
260 unsere Mentors nachdrücklich warnten, – es war ein Seitenstück zu dem Momente, wo Wilhelm Meister, nachdem er ohne Ende Racine und Corneille gelesen, Shakspeare in die Hand bekommt. Die Folgen zeigten sich bei Veit bald genug – in dieser Zeit entstand sein prächtiges Quartett in *G-moll*. Aber auch Mendelssohns bestrickende Liebenswürdigkeit übte ihren Zauber – Beweis dessen Veits letzte
265 zwei Quartette und seine Symphonie. Veit war aber nicht etwa Manierist oder Nachahmer – ich möchte ihn, mit Anwendung eines auch dem Wilhelm Meister entlehnten Wortes, einen feinsinnigen „Anempfänger“ nennen.

Veit dachte nach so entschiedenen Erfolgen eine Zeitlang ernstlich daran Musiker „von Fach“ zu werden. Er übernahm die städtische Musikdirectorsstelle
270 in Aachen, wo er unter Anderem Mendelssohns „Paulus“ in einer vorzüglichen Aufführung zu Gehör brachte. Aber bald genug wollten ihm dort die Verhältnisse nicht gefallen, insbesondere entwickelte der wohlbekannte *ami de Beethoven* ihm gegenüber ein glänzendes Intriguantentalent. Veit kehrte nach Prag zurück, wurde 1850 Oberlandesgerichtsrath, später Präsident in Eger und als der rauhe Himmel
275 des Egerlandes seine zarte Brust anzugreifen begann, in Leitmeritz, dem böhmischen Italien, wohin er aus Rücksicht für seine bedrohte Gesundheit versetzt worden war. Zu spät! Er welkte sichtlich hin und bald genug entführte ihn der Tod seiner Familie, seinen Freunden. Man hat sein Grab durch ein Denkmal geehrt, dessen Grabschrift zu verfassen meine schmerzliche Aufgabe gewesen ist.

280 Als ich im Programm der Florentiner ein Veit'sches Quartett las, hätte ich Jean Becker umarmen mögen. Und ich würde die Florentiner eben auch loben, wollten sie sich gelegentlich der besseren Arbeiten Onslows, Fesca's u. s. w. erinnern. Nachdem die Herren zur *ultima Thule* der letztesten Quartette Beethovens vorgedrungen, ist es gut zurückzuschauen und sich zu erinnern, daß sonst noch allerlei brave
285 Leute vorzügliche Quartettcompositionen geschaffen, die zu gut sind, um vergessen im Staube zu liegen. Ehre den Künstlern, die das ungebührlich Vernachlässigte in so glänzender Weise zu Ehren bringen!

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Offenbach, *Fantasio oder Der Narr des Herzogs*, 21. Februar 1872, Theater an der Wien ■ Zweites Konzert des Florentiner Quartetts, 22. Februar 1872, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Mozart: Streichquartett D-Dur KV 499 ■ Offenbach: *Fantasio oder Der Narr des Herzogs* ■ Schubert: Streichquartett G-Dur D 887 ■ Wenzel Heinrich Veit: Streichquartett Es-Dur op. 7

ERLÄUTERUNGEN

6f. drei verschiedenen Theatern] → NR. 13/ERL. zur Z. 2f. ■ 23–27 ein Pariser Correspondent ... des Theaters.“] Feuilleton „Pariser Chronik I.“, in: *AZ-Beilage* (1872), Nr. 18, 18. Februar.

Ambros zitiert nicht wörtlich, sondern fasst das im Feuilleton gefällte Urteil zusammen. ■ **25** Sardou's] Victorien Sardou (1831–1908), frz. Dramatiker. ■ **29** „*Je veux, ... les punir.*“] „Et je veux, forçant leurs suffrages, Les amuser pour les punir.“ („Ich will sie, ihren Beifall erzwingend, unterhalten, um sie zu strafen.“) Alissan de Chazet, „A un ami“, in: ders., *Mémoires souvenirs œuvres et portraits*, Bd. 3, Paris 1837, S. 279. ■ **39** Tournure] Gewandtheit in Benehmen und Auftreten. ■ **57** Textdichter] Paul de Musset und Charles Nutter nach der Komödie von Alfred de Musset. ■ **63** Agacerien] Neckereien. ■ **67** Causerien] unterhaltsame Plaudereien. ■ **85** Grandville's] Grandville (1803–1847), frz. Zeichner und Karikaturist. ■ **85** Dantan] Jean-Pierre Dantan (1800–1869), frz. Bildhauer und Karikaturist. ■ **92f.** „Herzogin von Gerolstein“] *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (*Die Großherzogin von Gerolstein*). ■ **94** „Doctor Bartolo“] Figur in Rossinis *Il barbiere di Siviglia*. ■ **114** Orpheus] *Orphée aux enfers* (*Orpheus in der Unterwelt*). ■ **115** Helena] *La Belle Hélène* (*Die schöne Helena*). ■ **136f.** Wiener Parodien ... bis etwa 1825.] Das Theater in der Wr. Vorstadt Leopoldstadt wurde 1781 eröffnet. In den ersten Jahrzehnten bestand der Spielplan aus lokalen Lust- und Singspielen. ■ **138** in den „Vögeln“] *Die Vögel* – Komödie von Aristophanes. ■ **138f.** farnesischen Marmorbilde] Herakles Farnese – antike Skulptur. ■ **142** Virgil] Vergils Epos *Aeneis*. ■ **143** „Aristeien“] bzw. Aristien – überragende Heldentaten und ihre literarische Verherrlichung. ■ **154** „Aschenbrödel“] Rossini, *La Cenerentola ossia La bontà in trionfo*. ■ **188f.** *Personæ dramatis*] lat. „handelnde Figuren“. ■ **197–199** ein Couplet ... folgen ließ] nicht ermittelt. ■ **198** Schlössers Venus] → NR. 13/ERL. zur Z. 14. ■ **206–210** auf dem bekannten Bilde ... Orgelpedal.] Gemeint ist das Bild *Ruhmeshalle der deutschen Musik (1740–1867)* von Wilhelm von Lindenschmit d. J. (1829–1895). ■ **207** Kaulbachs] Wilhelm von Kaulbach (1805–1874), dt. Historienmaler. ■ **219** Quartetts in Es] Streichquartett Es-Dur op. 44 Nr. 3. ■ **221** W. H. Veit] Wenzel Heinrich Veit (1806–1864), Komponist und Beamter; bedeutende Persönlichkeit des Prager Musiklebens, später in Eger und Leitmeritz tätig. ■ **222** *G-moll*-Quartett] Streichquartett g-Moll op. 16. ■ **242f.** Friedrich Dionys Weber] (1766–1842), Pianist, Musiklehrer und Komponist, Direktor des Prager Konservatoriums. ■ **243f.** B. Marx und Lobe] Adolf Bernhard Marx (1795–1866), Johann Christian Lobe (1797–1881), dt. Musikschriftsteller, -theoretiker und Komponisten. ■ **245f.** Veits erste Quartette ... führte Friedrich Pixis auf.] Friedrich Wilhelm Pixis (1785–1842), Violinist und Komponist; ab 1811 Prof. am Prager Konservatorium, Veranstalter von Quartettabenden. Über die Prager Aufführungen von Veits Quartetten durch das Pixis-Quartett berichtet Ambros ausführlich im Nekrolog „Wenzel Heinrich Veit“, in: *Prager Zeitung* (1864), Nr. 49, 26. Februar. ■ **253f.** Schumann begrüßte ... freundlich] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 340f. ■ **257** Onslov] George Onslow (1784–1853), frz. Komponist. ■ **260** unsere Mentors] Gemeint sind Friedrich Dionys Weber (→ ERL. zur Z. 242f.) und der Komponist Václav Jan Tomášek (1774–1850). Ambros hat ihre Antipathie gegen Beethoven vielerorts angesprochen – vgl. etwa NR. 17/ Z. 49f. und *Das Conservatorium in Prag. Eine Denkschrift bei Gelegenheit der fünfzigjährigen Jubelfeier der Gründung*, Prag 1858, S. 23. ■ **261f.** wo Wilhelm Meister, ... in die Hand bekommt.] *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: Goethe, *MA*, Bd. 5, S. 178. ■ **264f.** Veits letzte zwei Quartette und seine Symphonie.] Streichquartette opp. 7 und 16, Symphonie e-Moll op. 49. ■ **267** „Anempfänger“ nennen.] *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: Goethe, *MA*, Bd. 5, S. 107. ■ **269f.** Musikdirectorsstelle in Aachen] Veit wirkte in Aachen von Mai bis August 1841. ■ **272** *ami de Beethoven*] Gemeint ist „Beethovens Freund“ Anton Schindler, der 1835–1840 Musikdirektor des Aachener Symphonieorchesters war. ■ **279** meine schmerzliche Aufgabe gewesen ist.] Anlässlich des Todes hat Ambros außerdem einen umfassenden Nekrolog verfasst: „Wenzel Heinrich

Veit“, in: *Prager Zeitung* (1864), Nrn. 48–50, 25., 26. und 27. Februar. ■ 280f. Jean Becker] (1833–1884), dt. Violinist und Begründer des Florentiner Quartetts (mit Enrico Masi, Luigi Chiostrri und Friedrich Hilpert). ■ 282 Fesca’s] Friedrich Ernst Fesca (1789–1826), dt. Komponist und Violinist. ■ 283 *ultima Thule*] lat. „letztes Land“, der äußerste Nordrand der Erde.

15.

WA 1872, Nr. 46, 26. Februar

Feuilleton.

Musik.

Sechstes philharmonisches Concert.

Zwei bekannte Werke, zwei Novitäten: die „Coriolan“-Ouverture, Schumanns
 5 Ouverture, Scherzo und Finale, die neue Symphonie eines jungen Componisten
 Robert Fuchs und ein Allegretto von W. Remy. Ich habe es immer bewundert, wie
 Beethoven zu einer Zeit, wo die David und Föger ihre Römerbilder voll falschen
 Pathos und voll falscher Classicität malten, dieses Stück echter Römermusik schrei-
 10 und zuletzt verflackert und erlischt. Ursprünglich war sie, wie bekannt, als musika-
 lische Einleitung zu Collins „Coriolan“ bestimmt – ich möchte aber darnach, offen
 gesagt, weder Herrn v. Collins Tragödie, noch auch Shakspeare’s „Coriolanus“ mit
 seinem englisirten *Senatus populusque romanus* hören; will ich einen Nachhall die-
 15 ser Musik, so nehme ich den Livius und lese seine kurze, markige, geistvolle Erzäh-
 lung bis zu den Worten: *multo miserius seni esse exilium*. Die Aufführung unter
 Herrn Dessoffs Leitung war eine so vollendete Leistung, daß das begeisterte Publi-
 cum mit seinem Beifalle nicht eher ruhte, bis das ganze Orchester *in corpore* auf-
 stand und sich dankend verneigte; es ist der erste ähnliche Fall, dessen ich mich in
 20 meiner langen Praxis erinnere. – Schumanns Stück ist ein merkwürdiger und an-
 ziehender Versuch, der Symphonieform eine neue, modificirende Gestaltung zu
 geben. Die Composition enthält sehr reizende Momente, doch steht sie gegen die
 eigentlichen Symphoniewerke des Meisters wohl etwas zurück und man wird den
 Eindruck des bloß äußerlichen Zusammenfügens heterogener Elemente nicht ganz
 25 los, – die Sache ist recht lehrreich, weil sie durch den Gegensatz anschaulich macht,
 wie organisch und wohlberechtigt die herkömmliche Symphonieform ist.

Die neue Symphonie von Rob. Fuchs ist das Werk eines glücklichen und frisch
 aufstrebenden Talentes, – ihre Vorzüge und Fehler sind Vorzüge und Fehler der
 Jugend. Ein junger Componist möchte in so einem Werke gerne Alles sagen, was
 er auf dem Herzen hat (und er hat viel auf dem Herzen) und da geschieht es denn
 30 leicht, daß er uns statt eines Ganzen fünf Viertel bringt. Dem Werthe nach ist der
 Menuet nebst Trio das Gelungenste, am mindesten wollte das Finale zusagen. Das
 erste Stück, dessen Thema so keck aufblitzt, enthält eine große Menge sehr schöner
 Züge, sehr glücklicher Momente – ermangelt aber in seinem unruhigen Häufen
 von Effecten noch jener Ruhe und jenes Maßes, wie es allerdings erst Erfahrung
 35 und gereifte Meisterschaft bringen kann. Wenn so ein junger Tonsetzer ein Thema

zu packen kriegt, so sagt er zu ihm: „wart, du sollst durchgeführt werden!“ – und er beginnt damit zu spielen, aber unversehens kehrt sich die Geschichte um und das Thema spielt mit ihm und er erlebt an sich die Geschichte des Zauberlehrlings mit den Wasser holenden Besen. Beethoven vermag es allerdings aus einer kurzen Phrase eine Welt von Gestalten hervorspringen zu lassen, das ist nun aber eben Beethoven. Unser junger Componist hüte sich speciell vor folgenden Manieren: erstlich vor langen Crescendos, wie sie allenfalls in einer modernen Oper am Platze sind, die aber die edlere Symphonie verschmäh; zweitens vor der Art, durch plötzliche Pausen, durch plötzliches Anhalten und Verstummen des Orchesters, durch kurze musikalische Interjectionen und Epiphoneme zu wirken – dergleichen mahnt an die Kunstpausen und Schreiaccente mittelmäßiger Schauspieler – drittens vor der Spielerei mit bloßen Accorden, die bei Beethoven (siehe das erste Stück der *C-moll*-Symphonie, das erste Stück des *F-dur*-Quartetts *op.* 49 [sic]) ihre große Bedeutung und daher ihre Berechtigung hat, außer Beethoven aber von einem Einzigem und ein einziges Mal mit Glück angewendet worden, von Schubert im Andante seiner *C-dur*-Symphonie. Das Andante der Fuchs'schen Symphonie klingt etwas nach Art der „Unendlichen“ Wagners, ist aber sehr edel und gesangvoll – auch hier möchten wir den talentvollen Kunstjünger an Beethoven verweisen; das Adagio der vierten Symphonie möge ihm zeigen, wie ein breiter, ruhiger, großer Strom von Gesang dennoch periodisch gegliedert und klar übersichtlich sein kann. Die warme Aufnahme, welche die neue Symphonie fand, möge ihren Componisten zu fortgesetztem, ernstem Streben aufmuntern – wir sehen seinen weiteren Leistungen mit Theilnahme entgegen. Und nun: das Allegretto von W. Remy (offenbar Scherzo irgendeiner vollendeten oder nicht vollendeten Symphonie). Ist es möglich – haben wir solche Talente und kein Mensch weiß etwas von ihnen?! Hier sind nicht Hoffnungen für Künftiges, sondern ist fertige Meisterschaft. Dieses kleine Orchesterstück ist eine der anmuthigsten und liebenswürdigsten Productionen, die wir kennen. Es fliegt vorüber wie Blumenduft in einer warmen Mainacht.

Die Orchestrirung dieser flüchtigen Tongestalten ist eine beinahe zauberhafte zu nennen, etwa wie C. M. v. Weber, aber mit mehr moderner Färbung. Diese Gattung Tonsätze möchte ich etwa dem Phantasiespiele der Arabesken der Raphael'schen Loggien vergleichen; sie sind in ihrer Art wieder etwas Anderes als das Elfengetrippel, an dem wir uns seit der unsterblichen „Sommernachtstraum“-Ouverture übersatt gehört haben. Viele im Publico meinten nach dem Namensklange Remy, es müsse ein Franzose sein. Als ob ein Franzose je so trefflich deutsch spräche! W. Remy heißt eigentlich Wilhelm Meyer und ist Musikdirector in Graz. Wir hoffen jetzt, nachdem die Bahn gebrochen ist, seinen Arbeiten öfter zu begegnen, denn eine Körperschaft wie die Philharmoniker zählt unter ihren Aufgaben gewiß auch die schöne, daß sie neue, edle Talente der Welt bekannt machen hilft. Ein Musiker aber, der seine Partituren nicht zur Einzelhaft in seinem Pulte verurtheilt sehen will, muß an die großen musikalischen Centra gehen, nach Wien, nach Leipzig, nach Paris. An der Mur oder an der Moldau kann Orpheus in Person ein halbes Jahrhundert lang musiciren – zwanzig Meilen weiter hört und weiß kein Mensch mehr etwas von ihm.

A. W. Ambros. 80

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Philharmonische Konzerte (Sechstes Abonnementkonzert), 25. Februar 1872, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Ouvertüre zu *Coriolan* op. 62 ■ Fuchs: Symphonie g-Moll ■ Wilhelm Mayer: Allegretto grazioso [?] ■ Schumann: Ouvertüre, Scherzo und Finale E-Dur op. 52

ERLÄUTERUNGEN

6 Fuchs] Robert Fuchs (1847–1927), Komponist und Musikpädagoge; 1875–1912 Prof. für Harmonielehre am Konservatorium der GdM bzw. an der Musikakademie, 1875 Dirigent der Konzerte der GdM, 1894–1905 k. k. Hoforganist. ■ **6** W. Remy] W. A. Rémy, Pseud. von Wilhelm Mayer (1831–1898), Komponist und Musiklehrer; Mitglied des von Ambros geleiteten Prager Davidsbundes, 1862–1870 artistischer Leiter des Musikvereins für Steiermark in Graz; zum aufgeführten Allegretto → ERL. zur Z. 58f. ■ **7** David] Jacques-Louis David (1748–1825), frz. Maler. ■ **7** Füger] Heinrich Friedrich Füger (1751–1818), dt. Maler. ■ **11** Collins] Heinrich Joseph von Collin (1771–1811), Wr. Dichter und Publizist. ■ **15** *multo miserius ... exilium.*] lat. „für einen alten Mann sei die Verbannung viel schlimmer“ – Textstelle der Coriolanus-Geschichte in: Livius, *Ab urbe condita (Von Gründung der Stadt an)* 2,40. ■ **45** Epiphoneme] Plur. von „Epiphonem“ – rhetorischer Abschluss eines Gedankenganges durch einen allgemeinen Satz. ■ **48** op. 49] recte: op. 59. ■ **51** C-Dur-Symphonie] D 944 (*Die Große*). ■ **52** der „Unendlichen“ Wagners] Den Ausdruck „unendliche Melodie“ verwendet Wagner in seiner Schrift *Zukunftsmusik. Brief an einen französischen Freund als Vorwort zu einer Prosa-Uebersetzung seiner Operndichtungen*, Leipzig 1861, S. 46. Unter dem Begriff ist die freie rhythmisch-harmonische Gliederung wie auch die Aufhebung des Unterschieds zwischen Rezitativ und Arie zu verstehen. Die „unendliche Melodie“ bezeichnet darüber hinaus die Form, in welcher das „Unaussprechliche“ der Wortdichtung durch das Orchester zum Ausdruck gebracht wird. ■ **58f.** Allegretto ... nicht vollendeten Symphonie] Laut einer Rezension in *Blätter für Theater, Musik und Kunst* 18 (1872), Nr. 17, 27. Februar, kam der zweite Satz der Symphonie *Die verschollene Stadt* zur Aufführung. In der Rezension in der *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 10 (1872), Nr. 19, 3. März, ist von einem Symphoniefragment „Allegretto grazioso“ die Rede. Es ist unklar, ob es sich um eine Frühfassung der Symphonie Nr. 4 (*Romantische*) gehandelt hat. Die Symphonie Nr. 4 trägt zwar den Untertitel *Von einer alten Stadt*, ihre Komposition wurde jedoch erst am 15. Dezember 1885 begonnen (Vermerk auf dem Titelblatt des Autographs). ■ **68f.** „Sommer-nachtstraum“-Ouvertüre] Mendelssohn, Ouvertüre zu *Ein Sommernachtstraum* op. 21. ■ **77** An der Mur oder an der Moldau] in Graz oder in Prag.

16.

WA 1872, Nr. 54, 6. März

**Feuilleton.
Musik.**

Das „erste außerordentliche Concert der Gesellschaft der Musikfreunde“ am 1. März (Hofnormatag) gehörte jedenfalls zu den „großen Musikabenden“. Die

mächtigste aller Mozart'schen Symphonien, das schönste aller Beethoven'schen 5
 Klavierconcerte, gespielt von Rubinstein, eine Beethoven'sche Novität oder
 Reliquie u. s. w. – das ist freilich ein Programm, das etwas sagen will. Rubinstein
 excellirte als Pianist wie als Director, in letzterer Beziehung macht ihm besonders
 die Art, wie die gewaltige *C-dur*-Symphonie Mozarts (die leider ihren einfältigen
 Londoner Spitznamen „Jupiter“ nicht mehr los wird) executirt wurde, alle Ehre. 10
 Der Menuet konnte frappiren; man hört ihn insgemein noch einmal so schnell,
 aber Rubinstein hat mit seinem „*molto moderato*“ ganz recht. Nur dann kommt das
 pompös Prächtige, das vornehm Anmuthige dieses Satzes zur vollen Geltung (das
 Trio läuft bei der gewohnt raschen Bewegung selbst einige Gefahr trivial zu
 werden), – es war uns bei diesem Menuet, als bewegten wir uns in einem festlichen 15
 Saal voll Ritter und Damen; Seidenschleppen rauschen, Federn wehen, Diaman-
 ten blitzen, noch schöner aber blitzen die Augen der Schönen. Das fugirte Final
 bleibt ein Stück, an dem wir herumtasten mögen; hinanreichen werden wir schwer-
 lich. Schon Schumann meinte einmal, „darüber sei es nun am besten lieber gar
 nichts zu sagen“; – dasselbe Dictum möchte ich auf Rubinsteins Vortrag des Beet- 20
 hoven'schen Concertes in *G* anwenden; doch, wohlgermerkt, mit Ausschluß der
 Rubinstein'schen Cadenz im ersten Satze, welche, obschon aus den Beetho-
 ven'schen Themen gebildet und an sich geistvoll, doch etwas Unbeethoven'sches
 hat, und dazu etwas Rhapsodisches, das zu dem Gang und Periodenbau des Beet-
 hoven'schen Textes nicht recht passen will. Für das Rondo wäre es vielleicht gut, 25
 das schwindelnde Presto um einen Grad (nicht um mehr!) zu mäßigen. Aber der
 Dialog zwischen Orchester und Piano im kurzen Andante! Wer diese klagenden
 Accorde, mit denen das Piano dem finsternen Boten antwortet, bis sich der unheim-
 liche Gast endlich, wie in dunkler Nacht verschwindend, zurückzieht, – wer diese
 überirdischen Accente so vorträgt wie Rubinstein, der steht auf einer Höhe, über 30
 die ein Anderer mindestens nicht hinauskann. Rubinstein, dieser durch und durch
 gesunde, mannhafte, starke Meister, hat darin gezeigt, wie hinwiederum auch die
 zarteste Empfindung in ihm nachzutönen vermag. Rubinstein ist ein Liebling des
 hiesigen Publicums, der Beifall war enthusiastisch. Das Fragment eines von Beet-
 hoven unvollendet gelassenen Concertes für Violine, dessen Autograph Herr 35
 Joseph Hellmesberger im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde auffand – ein
 Stück, von dessen bloßer Existenz bisher niemand etwas ahnte – bot dem tüchtigen
 Künstler Gelegenheit, durch Vollendung des im Manuscript noch Fehlenden
 der Welt ein neues Geigenconcert zu bieten, und ein Beethoven'sches obendrein.
 Es muß nach seinem Inhalt, soweit er Beethoven gehört, etwa in den Jahren 1795 40
 bis 1800 entstanden sein – etwa gleichzeitig mit dem Klavierconcert in *B-dur*, dem
 Aschenbrödel unter den Beethoven'schen Klavierconcerten. Die bekannte Löwen-
 klauwe spüren wir darin kaum irgendwo; der Meister selbst scheint nicht befriedigt
 gewesen zu sein und hat das Stück unvollendet weggeworfen. Was aber ein Beet-
 hoven wegwirft, haben wir anderen noch immer Ursache respectvoll aufzuheben. 45
 Und so hat sich Hellmesberger mit seiner tüchtigen Arbeit, die ihm jede mögliche
 Ehre macht, wahren Dank verdient. Er ist auf das von Beethoven mehr oder
 minder Angedeutete mit großem Verständniß eingegangen und Flickwerke oder
 Löthungen wird ihm schwerlich jemand weisen können. Andererseits darf man

50 nicht vergessen, daß ein tüchtiger Zeichner immer der Mann dazu sein muß, eine von Raphael oder Michelangelo halb fertig hinterlassene Figur nöthigenfalls ganz fertig zu zeichnen, weil der Organismus der Menschengestalt seine symmetrisch wiederholten Glieder hat – und analog der Organismus eines Tonstückes.

Wir erwähnen solches um der Wohlwollenden willen, welche Herrn Joseph
 55 Hellmesberger vielleicht werden einen Proceß anhängen wollen, daß „er sich Beethoven gleichstelle“. Er spielte sein Beethoven'sches Violinconcert (wie man es wohl nennen könnte) trefflich und zu größtem Dank der Hörer. Sehr schön sang Fräulein Bertha Ehnn zwei Scenen aus Schumanns „Genofeva“. Man würde mit der Charakterisirung dieser Oper am schnellsten fertig, wollte man sagen: hochpoetische Langweiligkeit. Sie hat im Einzelnen manches Schöne, als Ganzes auf der
 60 Bühne ist sie, wie wiederholte Versuche in Weimar und Leipzig bewiesen haben, absolut nicht lebensfähig. Schon im Textbuche ist der Mischmasch Tieck'scher Karfunkelromantik mit allermodernster Hebbelei vollkommen unausstehlich. Einer rein lyrischen Natur, wie Schumann war, verschließen sich die Pforten des
 65 Schauspielhauses. Mir kommt die Musik dieser „Genofeva“ vor wie der weiland „Lacrimas“ Wilhelms von Schütz, wo die Leute in den künstlichsten Sonetten einander die blumenzartesten Dinge vorsagen; das mag „poetische Poesie“ sein, nur ein Drama ist es beileibe nicht. Und so haben sich denn die Myrmidonen Schumanns nach dem Erscheinen der „Genofeva“ wacker, aber leider ganz vergebens abgearbeitet, ihr ein „Vitalitäts-Zeugniß“ mitzugeben. Schumann bedarf
 70 ihrer zum Glücke nicht, um zu bleiben, was er ist.

Die Einleitung des Concertes bildeten: „Ouverture und Zwischenacte zum Drama „Fürst Cholmsky“ von Glinka.“ Der Componist gilt in Rußland für einen
 75 Classiker, wie etwa in Deutschland Mozart oder in Italien Rossini. Er war auch ein entschiedenes und reiches Talent, dennoch hängt seiner Musik ein gewisser, ich möchte sagen, barbaristischer Zug an; sie ist urwüchsig, geistkräftig, aber sie hält das Anlegen unseres Kunstmaßstabes nicht aus. Wer daran zweifeln wollte, halte nur in Gedanken diese Musik zum „Fürst Cholmsky“ neben die „Egmont“-oder „Preciosa“-Musik. Es fehlt bei schönen, originellen, ja zuweilen frappanten
 80 und bestrickenden Zügen am Ende doch die rechte musikalische Culturhöhe. Overture und Zwischenacte gleichen seltsamen Fragmenten, wie wenn jemand aus einem großen, schönen Historienbilde mit einem scharfen Messer heraus-schnitte, was ihm gerade vor die Hand kommt, – wir sehen Gestalten, rührende, leidenschaftliche Geberden, aber keinen Zusammenhang, keine Gruppen. Am
 85 anziehendsten wirkt Glinka, wo er musikalisch als Nationalrusse auftritt, seine sogenannte „Kamarinskaja“ ist in diesem Sinne ein kleines Juwel und seine Oper „Das Leben für den Czar“ enthält Schönheiten ersten Ranges. Auch seine Zauberoper „Ruslan und Ludmila“ ist sehr anziehend; ich erinnere mich darin eines Marsches, mit dem ein Zauberzweig nebst Gefolge – Fratzen wie auf den „Ver-
 90 suchungen“ des h. Antonius – auftritt, ein geniales, toll-phantastisches Stück Musik. Wennauch die Musik zum „Cholmsky“ gegen alles dieses etwas zurückstehen möchte, so bleibt die Wahl doch dankenswerth, – einen Mann wie Glinka dürfen wir nicht blank ignoriren, sondern müssen ihn so genau, als es geht, kennen lernen.

Sonnabend Nachmittags füllte die Hauptprobe von Franz Lachners „Requiem“ die weiten Räume des k. k. Redoutensaales mit Zuhörern. Das Werk selbst trug schon bei der Probe seinem Schöpfer die wärmste Zustimmung ein. Man war einig, hier sei eben Meisterarbeit eines deutschen Meisters, der nach langer, ehrenvoller Laufbahn, gleich Gluck, gleich Händel und Joseph Haydn, erst noch als Greis mit voller Jugendkraft und Jugendfrische gerade sein Allerbestes bringt, eine Erscheinung, wie sie die Geschichte bisher nur bei deutschen Musikern zu registrieren gehabt hat. Wir kommen auf das hochbedeutende Werk – seit Mozart vielleicht das bedeutendste der Gattung – in unserer nächsten musikalischen Revue zurück.

A. W. Ambros. 105

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Erstes außerordentliches Konzert der GdM, 1. März 1872, MVgr. ■ Generalprobe für das Konzert des Wr. Akademischen Gesangvereins, 2. März 1872, Großer Redoutensaal der Hofburg

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58, Violinkonzert C-Dur WoO 5 ■ Glinka: Overtüre und Zwischenakte zu *Knjaz' Cholmskij* ■ Franz Lachner: Requiem f-Moll op. 146 ■ Mozart: Symphonie C-Dur KV 551 (*Jupiter*) ■ Schumann: „O du, der über Alle wacht“ und „Die letzte Hoffnung schwindet“ aus *Genoveva*

ERLÄUTERUNGEN

4 Hofnormatag] Festtage, an denen öffentliche Aufführungen untersagt waren. ■ 10 Londoner Spitznamen] Den Beinamen gab der Symphonie vermutlich der Londoner Konzertunternehmer Johann Peter Salomon. ■ 19f. „darüber sei ... zu sagen“;] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 44. ■ 34–41 Das Fragment ... entstanden sein] Das Violinkonzert C-Dur WoO 5 ist in den Jahren 1790–1792 entstanden. Joseph Hellmesberger d. Ä. hat den ersten Satz vervollständigt. Zum Erstdruck → Nr. 116/ERL. zu den Z. 114–118. ■ 58 Bertha Ehnn] (1845–1932), Sopran/Mezzosopran; 1868–1885 an der Wr. Hofoper. ■ 58 zwei Szenen aus Schumanns „Genoveva“] Arien „O du, der über Alle wacht“ (II. Akt) und „Die letzte Hoffnung schwindet“ (IV. Akt). ■ 61 Versuche in Weimar und Leipzig] Weimarer Aufführung unter Franz Liszt 1855, Leipziger Aufführung 1859/1860. Zur Wr. Erstaufführung am 8. Jänner 1874 vgl. Ambros' Feuilleton in: *WA* (1874), Nr. 7, 10. Jänner (→ Bd. 2/Nr. 140). ■ 62f. Schon im Textbuche ... unausstehlich.] Robert Schumann nach Ludwig Tieck und Friedrich Hebbel. ■ 66 „Lacrimas“ Wilhelms von Schütz] Das Schauspiel *Lacrimas* von Wilhelm von Schütz (1776–1847) wurde seinerzeit wegen der übertriebenen Bildlichkeit u. a. von Kotzebue und Goethe heftig kritisiert. ■ 68–70 Myrmidonen Schumanns ... ein „Vitalitäts-Zeugniß“ mitzugeben.] Eine offenbare Anspielung auf Franz Brendel (1811–1868) und seinen Aufsatz „R. Schumann's Oper: Genoveva“ (*NZfM* 17, 1850, Bd. 33, Nrn. 1, 4 und 10, 2., 12. Juli, 2. August, S. 1–4, 17f., 49f.), in dem Brendel die einzelnen Akte der Oper als ein „ununterbrochenes Finale“ interpretiert und dadurch als Entwicklungsstufe auf dem Weg hin zu Wagners Musikdrama legitimiert. ■ 78f. die „Egmont“-oder „Preciosa“-Musik.] Beethoven, Musik zu *Egmont* op. 84; C. M. v. Weber, Musik zu *Preciosa* J 279. ■ 87 „Das Leben für den Czar“] *Schisn sa zarja* (*Ein Leben für den Zaren/Iwan Sussanin*). ■ 102–104 Wir kommen ... zurück.] → Nr. 17.

17.

WZ 1872, Nr. 57, 10. März

Z. 26–212 wiederabgedruckt in: „Das Requiem seit hundert Jahren und das Requiem von Franz Lachner“, in: *Berliner Musik-Zeitung Echo* 22 (1872), Nr. 24, 12. Juni, S. 259–261, Nr. 25, 19. Juni, S. 269–271; Z. 26–70, 76–93, 97–98, 102–212 aufgenommen in: „Franz Lachner's Requiem.“, *Bunte Blätter* II, S. 115–124

Feuilleton.**Wiener musikalische Revue.**

Von A. W. Ambros.

(Franz Lachners Requiem. „Freischütz“-Jubiläum im k. k. Hofopertheater.
Professoren-Pensionsfonds-Concert.)

5

Es ist eine ganz eigene Fügung, daß, während in fast allen unseren kleineren und Vorstadttheatern die Offenbach'sche Schellenkappe klingelt und wir vor lauter Lust und Gaudium nicht wissen, wo hinaus, uns rasch nach einander zwei hochbedeutende Compositionen der *Missa pro defunctis* entgegentraten – Mozarts und
10 Franz Lachners Requiem und zwar beide im Concertsaal. Hätte Jean Paul unter den Zuhörern gesessen, so würde er vielleicht gesagt haben: „sie waren das Todtenbild, das man bei den Festmahlen der Aegypter den Gästen entgegenhielt, damit sie sich nur desto mehr des Lebens freuen“. Nun, „wir haben's Gottlob nicht nöthig“ und es macht sich nicht gerade ein dringendes Bedürfniß fühlbar, daß wir
15 noch lebenslustiger werden, als wir ohnehin schon sind. Ja, es ist vielleicht recht gut, daß uns wieder einmal ernstere Klänge ernster stimmten; und ernst, feierlich war die Stimmung des tief ergriffenen Publicums bei Lachners Composition. Man hüte sich, einen „Erfolg“ nach dem Grade des Beifallslärmes zu taxiren! Daß sich die Leute nach einem *Lacrimosa* nicht die Hände wegapplaudiren, wie etwa die
20 Insassen eines Operntheaters, wenn die Prima Ballerina eben ihr Alleraußerordentlichstes geleistet, ist ganz in der Ordnung. Die tiefe, horchende Stille, das lautlose, gespannte Zuhören und endlich die gehobene Stimmung, ja die Katharsis, welche das Ganze als letztes Ergebniß zurückläßt – das sind hier die wahren Gradmesser für den Erfolg. In diesem Sinne kann Lachner mit dem hier errungenen
25 durchaus zufrieden sein.

Als Mozart sein Requiem der Welt als letzte Gabe hinterlassen hatte, durfte jener Leipziger Musiker sein Exemplar mit den Worten bezeichnen: „*Summum opus summi viri.*“ Gottfried Webers Kritik rüttelte daran, sie hat nicht vermocht, es zu stürzen, kaum einen Augenblick lang zu erschüttern. Gottfried Weber componirte auch selbst ein Requiem – nach solch' kritischem Feldzug natürlich als
30 „Musterrequiem“ zu verstehen. Ein Mozart'sches ist's nicht, so viel steht fest. Sehr viel mehr wollte Cherubini's Requiem sagen, denn Cherubini zählte zu den Allerersten seiner Zeit. Sein Requiem gehört unter die musikalischen *Pompes funèbres* – Alles fürstlich. Da lodern düstere Trauerflammen auf kolossalen Silberleuchtern neben dem Sarkophag, die Hatschiere stehen mit florumhüllten Hellebarden zur
35 Seite, die ganze Kirche ist mit schwarzem Sammt voll aufgesetzter Silberthränen drapirt und eine exquisite Musik, von den ersten Künstlern ausgeführt, ertönt vom

Chore. Aber kein Glaube an das, keine Liebe zu dem, was hier componirt worden, hat das Werk geschaffen; als Musik bewundernswerth, als Kirchenmusik, gleich der übrigen Kirchenmusik Cherubini's, ostentiös-höfischer Prunk. Der Einfall, das Weltende durch einen Tamtam-Schlag anzukündigen, ist so roh-bizarr, daß er verdiente, von Berlioz zu sein. Auch dieser hat bekanntlich ein Requiem componirt. Man darf es mit seinen monströsen Einfällen neben anständiger Kirchenmusik nicht nennen. Weil Berlioz sieht, daß andere Leute, wenn sie beten wollen, in der Einfalt ihres Herzens die Hände falten und ruhig zum Himmel emporblicken, so schlägt er, um seine Andacht auszudrücken, mit Fäusten um sich und schneidet Karaiben-Gesichter.

Etwa zehn Jahre vor diesem Riesenopus erschien ein Requiem in *C-moll* von dem hahnbüchernen, aber tüchtigen W. J. Tomaschek in Prag, glühendem Bewunderer Glucks, Verehrer Mozarts, heimlichem Feind Beethovens und offenem Feind C. M. v. Webers (übrigens auch einem der „böhmischen Juristen, welche sich der Musik widmen“, denn gleich dem alten Adrian Willaert rühmte er sich noch als Greis gerne seiner einstigen juridischen Studien). Das Werk erschien bei Marco Berra in Prag, ich könnte vielleicht mit besserem Recht sagen: „es versteckte sich bei Marco Berra in Prag“. Wer ein Geheimniß recht tief bewahrt wissen will, bringe es zu Papier, setze es in Musik und lasse es bei irgendeinem Prager Musikverleger drucken. So nahm denn die Welt auch von Tomascheks Requiem kaum eine Notiz, obgleich es zu den bedeutendsten Werken neuerer Kirchenmusik gehört. Im contrapunktlichen Gefüge das Werk einer Meisterhand, wie man sie nicht eben häufig finden dürfte, ist es im Ausdruck voll Würde und Kraft und nur die Mozart'sche Charis fehlt, um es in dessen Nachbarschaft rücken zu dürfen. Selbst in Prag gehört eine Aufführung zu den Seltenheiten. Der Componist hatte sich dem gleichzeitigen Prager Musikantenthume mit schroffem Selbstbewußtsein gegenübergestellt, seine *salse* und *nervose dicta* verschonten niemanden und wie ein mißlauniger Tiberius auf Capri hauste der alte Junggeselle in seiner eleganten Wohnung in der abseitigen, stillen Thomasgasse, nur von seinen Schülern besucht, die freilich für ihn lebten und starben und unter denen sich Leute fanden wie Joseph Dessauer, Alexander Dreyschock, Julius Schulhoff. Indessen kam ein neuer Musikfrühling, der uns Mendelssohn, Gade, Hiller, Stephan Heller, Schumann, Henselt u. s. w. brachte. Kein Wunder, wenn auch Tomascheks vortreffliche Eklogen für das Pianoforte, seine Lieder zu Goethe u. s. w. vergessen wurden und jenes Requiem beinahe wie ein großes Trauerdenkmal auf seinen begrabenen und verschollenen Compositionen dasteht. Vielleicht erinnern sich 1874 die Prager, daß des Mannes hundertster Geburtstag sein wird. – Ich übergehe einige *Deos minorum gentium*, wie Gänsbacher, Wittassek u. a. m., um einen flüchtigen Blick auf die neueste Zeit zu werfen. Ein Requiem von Schumann ist ziemlich unbeachtet geblieben; im Grunde stand ihm auch die ganze Sache ziemlich fern, er mußte sich aus künstlerisch-ästhetischen Gründen erst hineinreflectiren. Des höchst achtbaren Friedrich Kiel Composition gestehe ich zur Zeit noch nicht zu kennen; ein Requiem von Bernhard Scholz, das bei Breitkopf und Härtel in Partitur erschienen, auch schon da und dort mit ehrenvollem Erfolge aufgeführt worden, ist das gediegene, jeder Achtung werthe Werk eines sehr tüchtigen, sehr soliden Musikers,

dem es um die Sache größter Ernst ist. Aber norddeutsch-kühle Luft durchweht diese bedeutenden, wennauch etwas nüchternen und trockenen Sätze, und was der edelsinnliche Zug werth ist, der z. B. alle Mozart'sche Musik so unwiderstehlich macht, sieht man erst da ein, wo er fehlt. Das deutsche Requiem von Johannes Brahms kann hier nicht in Betrachtung kommen, es ist nicht Composition des Ritualtextes, sondern ein höchst bedeutender und glücklicher Versuch, die (modificirte) Form der Bach'schen Kirchencantate in modernem Sinne wieder in die Kunst und in die (protestantische) Kirche einzuführen. Im Grunde darf selbst die Cantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ von J. S. Bach als eine Art von protestantischem Requiem gelten, denn ihr Sinn ist eben auch kein anderer, als aus der Nacht des Todes zu den Höhen des Glaubens und der Liebe emporzuführen. Brahms soll, wie ich höre, in ähnlichem Sinne wie sein deutsches Requiem, ein deutsches *Te Deum* geschaffen haben; mögen wir daran ein ähnlich hohes Meisterwerk begrüßen können!

Das neueste Werk der streng kirchlichen Richtung auf diesem Gebiete ist Franz Lachners Requiem. Freuen wir uns all' dieser geistigen Besitzthümer, bis da komme der große und schreckliche Tag des Herrn in Bayreuth, der wohl wie eine feurige Windsbraut weggefegen wird all' den antiquirten Plunder, um Raum zu schaffen für seine Creatur.

Franz Lachner hat schon einmal (im Jahre 1835 oder 1836), da er in vollster Manneskraft wirkte, einen Sieg in Wien erfochten – aber es war ein Pyrrhus-Sieg. Kaum erinnert sich heutzutage jemand noch seiner damals preisgekrönten *Sinfonia passionata*. Das Beste auch auf diesem Felde sollte uns der treffliche Meister als Greis bringen: seine beiden Suiten, welche zu den besten Schätzen deutscher Instrumentalmusik gehören und welche der Gefahr, vergessen zu werden, schwerlich ausgesetzt sind. Diesen reiht sich nun sein Requiem an. Ich habe im Homer immer meine besondere Freude daran, wenn Nestor den jüngeren Helden die Leviten liest und sie versichert: „er habe ganz andere Leute und Heroen gesehen und mit ihnen im gemeinsamen Kampfe gestanden“. Ich weiß nicht, warum mir, wie Lachner so felsenfest dastand, mit dem geistsprühenden Feuerauge umherblickte und den Dirigentenstab wie ein Held schwang, immerfort der treffliche alte Heldenkönig von Pylos im Sinne lag. Ja, er hat sie noch gekannt, die Heroen unserer Kunst – und ich wünschte, der alte Herr nähme einmal die Schriftstellerfeder zur Hand und brächte seine Erinnerungen an Franz Schubert zu Papier. Ich weiß ferner nicht, warum ich mir bei diesem Requiem einbilde, es müsse eigens für einen aus diesem trefflichen Freundeskreise componirt sein – für den unvergeßlichen Moriz von Schwind. Denn mir macht diese Musik den Eindruck des innerlich Erlebten. Darum wirkt sie auch mit voller Gewalt der Wahrheit und so unwiderstehlich.

Augenscheinlich ist dieses Requiem auch gar nicht für den Concertsaal, sondern für die Aufführung in der Kirche berechnet. Es bleibt ein wahres Wort, das Mozart einst bei Vater Doles in Leipzig hören ließ und dessen Sinn dahin ging: um echte und wahre Musik dieses Styls zu schreiben, müsse man schon als Knabe das Meßbuch getragen und das Weihrauchfaß geschwungen und auf das *Introibo ad altare Dei* des Priesters geantwortet haben: *ad Deum, qui latificat juventutem meam*. Diesen Zug hat Mozarts Requiem, hat Lachners Requiem – und alle

mögliche künstlerische Reflexion kann ihn nicht ersetzen. Wenn nun aber Lachner, „von Jugend auf an diesen Klang gewöhnt“, den Traditionen seiner Kirche hier volle Rechnung trägt, so möge man darüber nicht unbemerkt lassen, wie er sein Werk als großes Ganzes ausbaut und gruppirt. Der Ritualtext der Todtenmesse hat das *Sanctus*, *Pleni*, *Osanna* und *Benedictus* mit jedem anderen gemeinschaftlich – die vorhergehenden Sätze sprechen von Tod und Grab und Gericht und das nachfolgende *Agnus* leitet mit seinem „*dona eis requiem cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es*“ zu den ersten Bildern zurück. In meisterhafter, man darf sagen nahezu dramatischer Disposition leitet Lachner mit sicherer Hand aus der Nacht der ersten Sätze seines Requiems zu Höhen ewigen Lichtes, – im *Sanctus* sind wir unter anbetende Schaaeren von Seligen versetzt, in dem kurzen Allegro „*Pleni sunt coeli et terra gloria tua, Osanna in excelsis!*“ blitzt ein Moment höchster Seligkeit auf, dann senkt sich Alles; das *Agnus* führt uns wieder in dämmernde Tiefen, aber jenes ewige Licht leuchtet nach und mildernd und tröstend in die Tiefen hinein. Mozarts Requiem kann eine analoge Anlage schon deßwegen nicht haben, weil seine letzten Nummern Süßmeyer'sches Flickwerk sind, – in dieser Beziehung wüßte ich überhaupt kein anderes Requiem neben dem Lachner'schen zu nennen.

Die ersten Tacte beginnen, wir athmen sofort Weihrauchduft. Wir finden uns auch sofort, ohne daß Mozart'sche Reminiscenzen oder auch nur Styleigentümlichkeiten da wären, in eine dem ersten Satze Mozarts ganz analoge Stimmung versetzt. Wir werden indessen auch nicht verkennen, daß bei Mozart das contrapunktische Gewebe viel feiner ist (z. B. die gleichsam herabrieselnden Sextaccordgänge der Geigen beim „*te decet*“), auch das Mozart'sche oder eigentlich Händel'sche Doppelthema der Kyrie-Fuge hat eine weit ausgeprägtere, bezeichnendere Physiognomie als bei Lachner – aber gerade aus dem ungefällig Trockenem (das in dem einen Thema mit den Achteltriolen beinahe bis ins Ungefüge geht), aus dem Umstande, daß Dux und Contrasubject mehr ein musikalisch fixirter Ausruf als ein wirkliches, cantabel gebildetes Thema sind, hat Lachner einen ganz merkwürdigen, geradezu dramatischen Effect zu ziehen gewußt. Sein Kyrie wird gerade dadurch zu dem angstvollen Drängen einer Menge, die „aus tiefer Noth“ durcheinander- und emporschreit. Es ist erstaunlich, daß er sich damit die Wirkung des „*Dies irae*“ nicht vorweggenommen und verdorben. Der Anfang des Letzteren, frappant mit dem übermäßigen Dreiklang (eigentlich mit dem Sextaccord *c, as, e[.] e*), ist großartig und charakteristisch, ohne, wie die meisten Componisten thun, sofort mit Donnern, Krachen und Zersplittern und dem ganzen obligaten Weltuntergangsspectakel loszulegen. Das ungeheure Bild „*mors stupebit et natura*“ malt Lachner in überraschender Mächtigkeit hin, – überhaupt ist bei diesem Satze der dramatische Componist Lachner dem Kirchencomponisten Lachner sehr nützlich gewesen. „*Recordare Jesu pie*“ – ein rührend schönes Altsolo, das kleine Vorspiel dazu (gleich mehreren folgenden) überaus edel, in gebundenem Styl (Fräulein Gindele sang das Solo sehr schön); das „*Confutatis*“ mit dem contrastirenden „*voca me*“, das „*oro supplex*“ (wo uns der Chor das schönste *sotto voce* hören ließ) erinnert in seiner allgemeinen Färbung und Stimmung (nicht in den Details) an die Disposition desselben Satzes bei Mozart, – Besseres zu finden dürfte auch in der That schwer sein. Das edle, ausdrucksvolle *Lacrimosa* wird von der Triolen-

figuration eines Viola-Solo (bei der Aufführung von den Herren Hellmesberger und Grün unisono gespielt) äußerst schön und rührend – ob auch ganz kirchlich?
 175 – begleitet. Dieser Satz hat etwas Modernes. Das Offertorium mit dem fugirten „*Quam olim Abrahae promisisti*“ – sonderbar, daß so ziemlich alle Componisten in diesem Satze Gott den Herrn mit Gläubigerungestüm mahnen! – überblicken wir rasch; es führt uns zu dem wunderschönen Quartett „*Hostias et preces*“. In dieses Stück leuchtet der erste Strahl des Himmels – hier ziehen uns schon Frühlingslüfte
 180 aus dem Reiche der Seligen entgegen. Der Componist hebt sich immer höher – das *Sanctus* ist ein Satz von so überirdischer Verklärung, daß wir Palestrina zu hören glaubten, wäre nicht die Tonalität modern. Auch der Tonsatz (achtstimmig) ist hier von ganz meisterhafter Fügung. Herrlich ist dabei die Steigerung, der dreimalige mächtige Accord der Posaunen vor den Worten „*Dominus Deus*“. Das kurze
 185 Jubelthema des *Pleni* ist glücklich erfunden, sehr wirksam seine echoartige Wiederholung durch einzelne Solostimmen. Ob die Imitationskette der beiden Stimmpaare mit den parallelen Sexten und Terzen archaisch ist oder nicht, wird uns sehr wenig kümmern, das Sätzchen wirkt an seiner Stelle ganz vortrefflich und damit können wir uns vorläufig begnügen. Im *Benedictus*, abermals einem
 190 wahren Strom von Wohllaut und von edelster Innigkeit des Ausdruckes, weckt der Componist nach jenem kurzen Jubelruf wieder ganz leise den Klang des Wehes (zuerst in dem *fes* der Begleitung zum *as* des Solosoprans oder eigentlich in dem Doppelporhalt dieser beiden Noten). An Stelle des Solo-Alts tritt hier ein zweiter
 195 Sopran. Die melismatischen Figurationen, mit denen der erste Sopran im Verlaufe des Satzes das im zweiten Sopran auftauchende Hauptthema umspielt, sind von ganz wundersamem Reiz – das Bild von Weinranken, die eine Ulme umschlingen, könnte sich unwillkürlich aufdrängen. Im *Agnus* verdüstert sich der Ton. Der Solo-Tenor beginnt; die simple Achtelbewegung in der Begleitung mit der nachschlagenden Pauke hat etwas Unheimliches – sie geht fort, auch als der Tenor seine
 200 Phrase beendet hat und der Solo-Alt eintritt, aber jetzt beginnt eine Oboe in kurzen, äußerst ausdrucksvollen Phrasen ihre bittersüßen Klänge mit der sonoren, tiefen Frauenstimme überaus zart zu mischen und zu verschmelzen. Der Chor greift ein – ein reiches Tongemälde baut sich auf. Wie die Worte des Ritualtextes kehren die ersten Weisen wieder, – hochfeierlich in jenem echt priesterlichen
 205 Klang, wie ihn seit Mozarts „Zauberflöte“ so leicht nicht jemand getroffen, tönt das Solo der Posaunen im Vorspiel des letzten *Lux aeterna*, – Chor und Solo (als Quartett) alterniren jetzt im Wechselgebete, bis das Werk in mildester Beschwichtigung ausklingt. Was bei diesem Werke – gerade wie bei dem Mozart'schen – so bewundernswerth erscheint, ist, daß es in gleich hohem Maße gottesdienstlich-rituell und menschlich rührend und tröstend gehalten ist, der schöne Vers Goethe's
 210 vom „Götterwerth der Töne und der Thränen“ kann uns dabei in Erinnerung kommen. Es wird auch wohl über die Stellung und Bedeutung dieses Werkes in der musikalischen Litteratur in kurzer Zeit kein Zweifel mehr sein können.

Dem ernst gestimmten Publicum der Lachner'schen Todtenmesse können wir
 215 diesmal eines in gehobener, festlicher Stimmung entgegenstellen, das Publicum, welches am 7. d. M. die prachtvollen Räume des k. k. Hofopertheaters füllte. Vor fünfzig Jahren leitete C. M. von Weber an diesem Tage in dem damaligen

Kärnthnerthortheater die Aufführung seines „Freischütz“. Er hatte im vorhergehenden Jahre die epochemachende Oper mit kaum erhörten Erfolge auf der Berliner k. Hofbühne zu Gehör gebracht, hiernächst am Orte seines amtlichen Wirkens, in Dresden, und auf der Reise von Dresden nach Wien dirigierte er die Oper in Prag, seinem früheren Aufenthaltsort, wo ihn Freunde und Verehrer mit Begeisterung begrüßten und höchstens Tomaschek, der die kühl-achtungsvolle Aufnahme seiner „Seraphine“ noch immer nicht verschmerzen konnte, bei der „Freischütz“-vorstellung statt des Eises, womit sich Andere in den Zwischenacten zu erquicken pflegen, etwas Gift und Galle verschluckte. In Wien staunte Weber über das, was er zu hören, noch mehr aber über das, was er zu sehen bekam. Die Kräfte durften zwar vorzüglich heißen (die Grünbaum, der Bassist Forti, der Tenor Haitzinger u. s. w.) und das Orchester war ausgezeichnet; aber Weber fand über verfehlt Tempis, über den Ausfall der Ariette „Trübe Augen“ u. s. w. sehr zu klagen. Was er sah, brachte ihn vollends außer Fassung. Man hatte aus dem Textbuche nicht mehr und nicht weniger ausgemerzt, als – den Samiel, den Eremiten und die Freikugeln!! Die beiden Personen aus „Schicklichkeitsrücksichten“. Der Teufel hatte zwar sicher bei dem Theater zuweilen sein Spiel (bei welchem Theater hätte er es nicht!?), aber daß er sich leibhaft, mit Hörnern, Schwanz und Klauen zeige, verstieß gänzlich gegen das Decorum. („Faust“ wurde nicht aufgeführt, sonst wäre auch Mephisto „gestrichen“ worden.) Dem Eremiten stand der entgegengesetzte Grund im Wege – seine allzu respectable Heiligkeit. Die Freikugeln fielen aus, weil auf den beiden Wiener Hofbühnen nach damaligem Theaterregulativ kein Feuergewehr angewendet werden durfte. An Stelle der Freikugeln traten Freibolzen, da aber Kaspar unmöglich angesichts des Publicums sieben solche Bolzen hämmern und schmieden und spitzen konnte, so wurde angenommen, sie liegen in der Wolfsschlucht in einem hohlen Baum, woher sie Kaspar Stück nach Stück herausholte – eins, zwei, drei u. s. w. – Weber war, wie gesagt, außer sich. Seine persönliche Anwesenheit und Verwendung brachte die Sache ins Gleiche, auch in diesem Sinne wurde der Tag seiner Leitung der Oper ein Epochentag. Am fünfzigjährigen Gedächtnistage hätte Weber sicher keine Ursache gehabt zu klagen, die vortreffliche Dustmann als Agathe, die anmuthige Minnie Hauck als Aennchen würden sich seines vollen Beifalls erfreut haben, und so that jeder mit aller Pietät sein Bestes. In der ursprünglich beabsichtigten Besetzung traten einige Aenderungen ein, den Kilian sang Herr Regenspurger, den Max Herr Labatt, den Kuno Herr Lay. Sehr ergötzte sich das Publicum an den lebenswürdigen Brautjungfern Ehnn, Rabatinsky und Gindele. In der Wolfsschlucht fiel Manches von der früheren Einrichtung aus, z. B. der natürliche Wasserfall mit seinem zudringlichen Rauschen. Leider geht es bei den Wolfsschlucht-Reformen fast überall so, daß man Satan durch Beelzebub austreibt – will sagen: ein Spectakel tritt an Stelle des anderen. Ueber das Orchester unter des vortrefflichen Herbeck Leitung müßten wir nur das oft Gesagte wiederholen – diesmal war's zudem ein Ehrenabend. Die Ouverture erregte denn auch eine unbeschreibliche Sensation, das ganze Orchester erhob und bedankte sich. Als Einleitung des Ganzen diente die Cantate „In seiner Ordnung schafft der Herr“ – dem Texte nach ein gutgemeinter Versuch des schönseligen Rochlitz die Art der alten Bach-Cantate „ästhetisch zu veredeln“. Musikalisch lag

dergleichen dem Romantiker Weber eigentlich etwas ferne – die strenge Hoheit des Kirchenstyls war nie recht seine Sache. Aber sein glänzendes Talent gleicht
 265 Alles aus. Frau Wilt fand hier nebst den Herren Müller und Krauß Gelegenheit, dem Meister durch ihre Kunst die angenehmste Ovation zu bringen, die sich ein Componist wünschen kann – treffliche Ausführung des von ihm Geschaffenen. Das Publicum zeigte sich durchwegs sehr dankbar. Ueber die unverwüstliche Wirkung des „Freischütz“, der doch z. B. wesentlich mit dazu auf der Welt ist, daß sich
 270 Debutantinnen damit in die Kunstwelt hineinsingen, konnte man seine Gedanken haben. Freilich aber, es giebt vier Capitel, über die man ohne Ende schreiben kann, ohne sie zu vernützen: deutsche Waldromantik, Italien, der Frühling und die Liebe. Der „Freischütz“ participirt am ersten und am vierten. Erst wenn einmal in Deutschland alle Buchenwälder ausgerodet werden sollten und es dort kein
 275 Mädchen mit blauen Augen mehr geben sollte, dann wird der „Freischütz“ „veralten“. Er scheint aber vor dieser Gefahr so ziemlich sicher zu sein. Und halten wir unsere besten geistigen Besitzthümer, auch auf musikalischem Gebiete, doch ja in Ehren! Ein Angriff auf die hohen Meister deutscher Tonkunst, um sie aus dem Wege zu räumen und an die Stelle ihrer Ehrenmale die Tempel von Tagesgöttern
 280 oder Tagesgötzen zu bauen, ist ein Angriff auf deutsche Cultur! Wir dürfen uns Mozart und Beethoven und Weber so wenig nehmen lassen als Goethe, Schiller und Lessing.

Nicht ohne Neid erinnerte ich mich in M. Perty's „mystischen Erscheinungen“, in Miß Crowe's „Nachtseiten der Natur“, in Daumers „Geisterreich“ und in
 285 ähnlichen Büchern von Personen gelesen zu haben, welche das Kunststück ausführten, zugleich an zwei verschiedenen Orten zugegen zu sein. Ich sage: nicht ohne Neid – denn gleichzeitig mit der „Freischütz“-Vorstellung fand das überaus glänzende Concert zum Besten des Pensionsfonds für die Professoren des hiesigen Conservatoriums statt. Ein kritischer Freund erzählt darüber: der große Saal des
 290 Musikvereinsgebäudes sei von einem eleganten und durch die Leistungen des Florentiner-Quartetts, der Frau Gompertz-Bettelheim und Rubinsteins zu enthusiastischem Beifall hingerissenen Publicum überfüllt gewesen; insbesondere habe der Vortrag des Schubert'schen „Erlkönig“ durch Frau Gompertz-Bettelheim den größten Eindruck gemacht und die Sängerin habe die Liebenswürdigkeit gehabt,
 295 eine Piece zuzugeben. Die aufs Programm gesetzten Scenen des Gluck'schen „Orpheus“ veranlassen mich zu der beiläufigen Bemerkung, daß es vielleicht nicht übel gethan wäre, diese wundervolle Oper, die sich in Dresden, Berlin, Paris u. s. w. eingebürgert, ja die vor einigen Jahren das kleine Quai-Theater in Prag mit größtem
 300 Glück seinem Repertoire einverleibt hat, auch hier wieder einmal auf die Bühne zu bringen. Gluck im Concertsaale erinnert mich immer an die Bilder der Grandville'schen *autre monde*, wo die Fische in den Bäumen herumflattern und Goldkäfer Insassen von Papageikäfigen sind.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Konzert des Wr. Akademischen Gesangsvereins, 3. März 1872, Großer Redoutensaal der Hofburg ■ Weber, *Der Freischütz*, 7. März 1872, Hofoper ■ Konzert für den Pensionsfonds der Professoren des Konservatoriums der GdM, 7. März 1872, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Gluck: *Orpheus und Euridike* (Ouvertüre und eine Auswahl von Arien, Rezitativen und Chören)
 ■ Franz Lachner: Requiem f-Moll op. 146 ■ Schubert: „Der Erlkönig“ D 328 ■ Carl Maria von Weber: *Der Freischütz, In seiner Ordnung schafft der Herr* J 154

ERLÄUTERUNGEN

11–13 „sie waren das Todtenbild ... freuen.“] Diese Sitte beschreibt Ambros auch in der *Geschichte der Musik* (Bd. 1, S. 140), wobei er sich auf Plutarchs *De Iside et Osiride* beruft – eine Quelle, die auch bei Jean Pauls intensiver Auseinandersetzung mit der ägyptischen Kultur eine wichtige Rolle spielte. ■ **13f.** „wir haben's Gottlob nicht nöthig“] hier vermutlich als Zitat aus: Georg Christoph Lichtenberg, *Aphorismen (Sudelbücher)*, L 1796–1799. ■ **26–28** Als Mozart ... *summi viri.*] Der Thomaskantor Johann Adam Hiller fertigte anlässlich der Aufführung von Mozarts Requiem in Leipzig am 20. April 1796 eine Abschrift der Partitur an, die er mit der lat. Überschrift versah: „Opus summum viri summi“ („höchstes Werk des höchsten Mannes“). ■ **28** Gottfried Webers Kritik] → NR. 12/ERL. zur Z. 142f. ■ **32** Cherubini's Requiem] c-Moll. ■ **33** *Pompes funèbres*] frz. „Leichenbestatter“. ■ **64** *salse und nervose dicta*] lat. „sarkastische, kräftige Sprüche“. ■ **68** Joseph Dessauer] (1798–1876), Pianist und Komponist; Studium am Prager Konservatorium, später in Wien tätig, bekannt vor allem als Liederkomponist. ■ **68** Alexander Dreyschock] (1818–1869), Pianist und Komponist; in Prag Schüler von Tomášek, nach ausgedehnten Konzertreisen ab 1862 Prof. am Konservatorium in St. Petersburg. ■ **68** Julius Schulhoff] (1825–1898), Pianist, Komponist und Musikpädagoge; in Prag Schüler von Tomášek, später vor allem in Paris, Dresden und Berlin tätig. ■ **69** Hiller] Ferdinand von Hiller (1811–1885), dt. Komponist, Dirigent und Musikpädagoge. ■ **69** Heller] Stephen Heller (1813–1888), Pianist und Komponist. ■ **70** Henselt] Adolf Henselt (1814–1889), dt. Pianist, Komponist und Musikpädagoge. ■ **73f.** Vielleicht erinnern sich ... sein wird.] Anlässlich des 100. Geburtsjubiläums wurde 1874 eine Gedenktafel an Tomášeks Haus auf der Kleinseite in Prag enthüllt und ein feierliches Konzert (18. April 1874) unter Mitwirkung von Bedřich Smetana im Prager Sophieninselsaal veranstaltet. ■ **74f.** *Deos minorum gentium*] lat. „niedere Götter“. ■ **75** Gänsbacher] Johann Baptist Gänsbacher (1778–1844), Komponist, Dirigent und Tiroler Freiheitskämpfer. ■ **75** Wittassek] Jan August Vitásek (1770–1839), Klaviervirtuose und Komponist; Domkapellmeister an St. Veit in Prag, Direktor der Prager Orgelschule. ■ **78f.** Des höchst achtbaren Friedrich Kiel Composition] (1821–1885), dt. Komponist, Pianist und Violinist. Requiem op. 20. ■ **80** Requiem von ... Scholz] Requiem op. 16; Bernhard Scholz (1835–1916), Komponist und Dirigent. ■ **94f.** Brahms soll ... *Te Deum* geschaffen haben] Gemeint ist Brahms' *Triumphlied* op. 55, das ursprünglich als „*Te Deum*“ geplant war. Zu der Wr. Erstausführung des *Triumphliedes* → NR. 88. ■ **99–101** Tag des Herrn in Bayreuth, ... seine Creatur.] Ironische Anspielung auf Wagners „Gesamtkunstwerk der Zukunft“ und die Vorbereitung seiner Aufführung in Bayreuth. Ambros hat bereits in den 1850er und 1860er Jahren wiederholt seinen Missmut über die Glorifizierung von Wagners Werken auf Kosten der Musik älterer Epochen geäußert. Auch in seinen Wr. Kritiken der 1870er Jahre wird dieser Vorwurf immer wieder erhoben → NR. 46/Z. 132–138, NR. 65/Z. 76–97. ■ **102–105** Franz Lachner ... *Sinfonia passionata*.] Lachners Symphonie c-Moll op. 52 (*Passionata*) gewann 1835 den Wr. Komponistenwettbewerb, rief nachher allerdings heftige Kritik, u. a. von Robert Schumann, hervor. ■ **106** seine beiden Suiten] Suiten c-Moll op. 135 und C-Dur op. 150. ■ **108** im Homer] *Ilias* 1,26of. ■ **116** brächte seine Erinnerungen ... zu Papier] In der Tat hat Lachner später seine

„Erinnerungen an Schubert und Beethoven“ schriftlich festgehalten, in: *Vor den Coulissen. Original-Blätter von Celebritäten des Theaters und der Musik*, hrsg. von Josef Lewinsky, Bd. 2, Berlin 1882, S. 1–10. ■ **118f.** für ... Moriz von Schwind.] Moritz von Schwind (1804–1871), Maler. Der Anlass für die Komposition von Lachners Requiem f-Moll op. 146 waren die Mozart-Zentenariumsfeiern 1856. ■ **122** für die Aufführung in der Kirche] Entgegen Ambros' Annahme war Lachners Requiem nicht als Hofkirchenmusik gedacht; bei allen nachweisbaren Aufführungen handelte es sich um Konzertaufführungen. ■ **122–127** Es bleibt ein wahres Wort, ... *juventutem meam*.] Freizitat aus Mozarts Gespräch über die Kirchenmusik mit Johann Friedrich Doles (1715–1797), das von Friedrich Rochlitz festgehalten wurde, in: *AMZ* 3 (1800/1801), Nr. 29, 15. April, Sp. 495; wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros: Jahn, *Mozart*, Bd. 1, S. 491. ■ **174** Grün] Jakob Moritz Grün (1837–1916), Violinist und Musikpädagoge; ab 1868 Konzertmeister an der Wr. Hofoper und Mitglied der Wr. Philharmoniker, 1877–1908 Prof. am Konservatorium der GdM. ■ **210** Vers Goethe's] Gedicht „*Aussöhnung*“. ■ **217f.** Vor fünfzig Jahren ... seines „Freischütz.“] Am 7. und 9. März 1822 dirigierte Weber den *Freischütz* in Wien. Die Wr. Erstaufführung ohne seine Anwesenheit fand bereits am 3. November 1821 statt. ■ **227–229** Die Kräfte ... Haitzinger u. s. w.] Die Besetzung verwechselt Ambros zum Teil mit jener der Wr. Erstaufführung von Webers *Euryanthe* (Therese Grünbaum, Anton Haitzinger). Bei den *Freischütz*-Aufführungen im November 1821 und im März 1822 sangen Anton Forti (Kaspar), Franz Rosner (Max) und Wilhelmine Schröder-Devrient (Agathe). ■ **231–244** Man hatte aus dem Textbuche ... drei u. s. w.] Die Wr. Erstaufführung war von weitreichenden Eingriffen der Zensur betroffen (u. a. Schusswaffenverbot auf der Bühne). ■ **250** In der ursprünglich beabsichtigten Besetzung] Die ursprünglich geplante Besetzung war wie folgt: Leonhard Labatt (Kilian), Gustav Walter (Max), Karl Mayerhofer (Kuno). ■ **251** Regenspurger] Alfons Regenspurger (1848–1874), Tenor; 1868–1874 an der Wr. Hofoper. ■ **251** Labatt] Leonhard Labatt (1838–1897), schwed. Tenor; 1869–1883 an der Wr. Hofoper, danach in Stockholm und Rotterdam. ■ **253** Rabatinsky] Marie von Rabatinsky (1841–?), Sopran; zunächst am Nationaltheater in Pest, 1866–1872 an der Wr. Hofoper, 1873 Bühnenabschied. ■ **265** Krauß] Emil Krauss (1840–1889), Bariton, promovierter Dr. med.; ab 1869 an der Wr. Hofoper. ■ **278–280** Ein Angriff auf die hohen Meister ... Cultur!] → ERL. zu den Z. 99–101. ■ **283f.** M. Perty's „mystischen Erscheinungen“] Maximilian Perty, *Die mystischen Erscheinungen der menschlichen Natur* (1861). ■ **284** Miß Crowe's „Nachtseiten der Natur“] Catherine Crowe, *The Night Side of Nature, or, Ghosts and Ghost Seers (Die Nachtseite der Natur, oder Geister und Geisterseher*, 1848). ■ **284** Daumers „Geisterreich“] Georg Friedrich Daumer, *Das Geisterreich in Glauben, Vorstellung, Sage und Wirklichkeit* (1867). ■ **295f.** Szenen des Gluck'schen „Orpheus“] Neben einer Auswahl von Arien, Rezitativen und Chören wurde auch die Ouvertüre gespielt. ■ **298f.** die vor einigen Jahren ... einverleibt hat] Die erste Prager Aufführung von *Orfeo ed Euridice* in tschechischer Übersetzung fand am 12. Dezember 1864 im Interimstheater statt – vgl. Ambros' Rezension „Gluck's ‚Orfeo‘“, in: *Bohemia* 37 (1864), Nrn. 299 und 300, 15. und 16. Dezember. Die nächste Wr. Aufführung erlebte Ambros am 6. April 1873 (→ Nr. 110), allerdings handelte es sich dabei um eine konzertante Einstudierung. ■ **301** *autre monde*] *Un autre monde (Eine andere Welt)* – Buch des frz. Karikaturisten Grandville.

18.

WA 1872, Nr. 60, 13. März

Feuilleton.**Musik.**

(Philharmonisches Concert.)

Als seltenes und seltsames Fest- und Extrastück bekamen wir im Concert der Philharmoniker die *Sinfonie fantastique* von Berlioz zu hören – das erste Werk, womit 5
1829 der Componist auftrat. Dem heftigen und leidenschaftlichen Widerspruch seines ewigen Contradictors Fétis, welchen er sofort damit weckte, trat damals Schumann in jener glänzenden Besprechung entgegen, welche den jungen Franzosen als ein am musikalischen Horizont neu aufgehendes Glanzgestirn freudig begrüßte. Schumann fühlte sehr richtig, hier verrathe sich eine geniale Begabung 10
ganz außerordentlicher Art, hier seien Züge und Dinge *di prima fattura*, wie die Italiener sagen, Sachen von der Quelle weg, oder vielmehr selbst wie eine Quelle mit gewaltiger Kraft durch den harten Boden brechend und in reichster Fülle strömend. Der Componist hatte das Werk so zu sagen mit seinem Herzblut geschrieben, die überschwängliche Gewaltigkeit des Ganzen hatte etwas treuherzig 15
Urwüchsiges, gewissermaßen etwas Naives.

„Wenn sich Berlioz noch gewaltsam wie ein rasender Fakir geberdet und Menschen am Altare schlachtet, so meint er es eben so ehrlich wie Haydn, wenn er mit demüthigem Blick eine Kirschblüthe auf den Altar niederlegt“, rief Schumann einmal der gegen Berlioz jetzt auch schon in Deutschland laut werdenden Partei zu. 20
Dabei hätte die Partei allerdings erwiedern können, daß es doch nicht so ganz alleseins sei, ob man zum Opfer Menschenköpfe oder Kirschenblüthen abschneidet, und daß das Menschenabschlachten dadurch nicht eben empfehlenswerther wird, wenn es in „guter Absicht“ geschieht. Die sittlich und ästhetisch mehr als 25
bedenkliche Grundidee dieser „phantastischen Symphonie“, die Verkehrtheit, eine große Symphonie als Illustration eines vorher entworfenen weitläufigen Programms zu schreiben – eines Programms, das uns mit größter Naivetät gleich in seinen ersten Worten die für das Verständniß des Werkes allerdings unentbehrliche Andeutung giebt: „Durch eine sonderbare Ideenverbindung (!) stelle sich dem jungen Künstler das Bild der Geliebten immer zugleich mit einer Melodie vor, 30
welche einen gewissen edlen und schüchternen (*noble et timide*) Charakter habe“, das Wüste, Rohe, ja stellenweise Absurde, das hart neben Schönheiten allerersten Ranges steht – das alles übersah Schumann keineswegs, aber er erblickte das alles in sehr mildem Licht, denn er meinte eben, dieser Sturm und Drang werde sich später zu reiner Kunstschönheit beruhigen und klären; diese erste vulcanische 35
Eruption eines jungen genialen Geistes werde gleich andern vulcanischen Eruptionen ihrem Aschenregen und ihren Lavaströmen nur deßwegen freie Bahn gemacht haben, damit späterhin auf eben dieser Asche und Lava der köstlichste Glutwein gedeihe. Aber die weitere Künstlerlaufbahn Berlioz' zeigte bald genug, daß er in diesem ersten Symphoniewerke auch so ziemlich schon sein bestes gegeben 40
und höchstens noch die nächste Symphonie, „*Harold en Italie*“, an frischer

Unmittelbarkeit, wenauch nicht mehr an gleich unmittelbar packender Kraft sich daneben zeigen dürfe. Berlioz versuchte sich noch weiter, auch als Operncomponist, als Oratoriencomponist u. s. w.

45 Schumann beobachtete fortan ein tiefes Schweigen, in dem die herbste Verurtheilung lag, wie man nicht wohl verkennen konnte, wenn man sich jener warmen, liebevollen ersten Apologie erinnerte. Die musikalische Zukunftspartei versuchte es allerdings, Berlioz gleichsam im Triumphe einzuholen und ihm in ihrem hohen
50 Rathe einen Ehrensitz einzuräumen, wer aber keine Lust hatte, sich auf den Ehrensitz niederzulassen, war Berlioz und die Geschichte nahm ein Ende mit Schrecken. Die ganze meteorartige Erscheinung Berlioz' ist ein lehrreiches Beispiel, wie die allgeringste Begabung resultatlos bleibt, wenn es an künstlerischem Maß, an künstlerischer Zucht und weiser Selbstbeschränkung fehlt. Die „phantastische Symphonie“ hat uns bei ihrer letzten Aufführung einen Eindruck gemacht wie
55 etwa ein antediluvianisches Geschöpf, das gar nicht mehr in unsere Schöpfung hineingehört, den Eindruck mehr einer Rarität ersten Werthes als eines Kunstwerkes, das man mit unbefangener Hingabe genießen mag. Würde man einem mit der Tonsprache unserer großen Instrumentalcomponisten Vertrauten, der aber von Berlioz nichts wüßte, den langsamen Einleitungssatz vorspielen, so würde er vermuthlich begeistert ausrufen, hier sei ein Genius, der dem Genius Beethovens
60 ebenbürtig die Hand reichen dürfe, und es thue keinen Eintrag, wenn sich stellenweise eine gewisse Neigung zum Seltsamen fühlbar mache.

Aber schon der Eintritt des Allegro mit der *double idée fixe* (die Geliebte hat nicht eben Ursache, sonderlich geschmeichelt zu sein, daß sie sich dem Tonsetzer
65 mit einer so nichtsbedeutenden und unschönen Melodie musikalisch amalgamirte!) würde unseren Kunstfreund stutzig machen und nun vollends die musikalische Anarchie der weiteren Ausführung, wo die Themas kommen und gehen, wiederkommen und wiedergehen, ohne daß man weiß warum, die leeren Schreckschüsse wie die gellenden Schreie der Bläser, während die Saiten in nichts-sagenden Sextaccorden massig, elephantenkälberhaft auf- und abstampfen, ja
70 selbst manches Schönste, das in dem wüsten Tumult kläglich erquetscht wird, wie jene kurze, wunderbar empfindungsvolle Melodie der Oboe, die man aus dem Durcheinanderreiten des übrigen Orchesters kaum heraushört – das alles giebt einen Eindruck, der demjenigen, wie wir ihn von einem Kunstwerke verlangen, fast diametral entgegengesetzt ist. Die Ballscene überrascht nach dieser wilden
75 Wirthschaft auf das angenehmste durch klare wohlgruppirte Anordnung – die *double idée fixe* fügt sich hier als Mittelsatz zwischen das Walzerthema ein. Sie nimmt sich hier sehr viel besser aus als im ersten Allegro, und die Art, wie sie mit dem Motiv des Walzers in Verbindung gesetzt wird, ist äußerst anziehend. In der
80 ersten Redaction hatte Berlioz statt dessen eine äußerst schwere Begleitung, die nie und nirgends rein herauskam. Da entschloß sich der Componist nach der ersten Aufführung in Prag (1846) zu der Verbesserung, an der wir uns dann bei der zweiten Aufführung gar sehr erfreuten und die auch in der gestochenen Partitur steht. Diese ganze *Scène de bal* gehört ohne Frage zu den reizendsten Orchesterstücken,
85 die es giebt. Die ländliche Scene ist minder brillant als der Ball, aber von um so tieferer Empfindung.

Fast möchte ich sagen, sie sei das Schönste, was Berlioz je geschaffen, doch muß man davon die Einleitung des Hirtenduetts und den Schluß mit dem grobmateriellen Effect des durch eine Anzahl von Pauken und Paukenschlägern bis zur Täuschung nachgeahmten Donners abrechnen. Der zwischen diesen beiden Grenzpunkten liegende Satz aber erinnert in seiner wunderbaren Färbung ganz direct an Beethovens Pastoral-Symphonie und zwar an deren zweites Stück, die „Scene am Bach“. Hier wie dort das träumerische, glückselige Versenken in das Leben der Natur. Aber während bei Beethoven mehr das Wehen und Weben des schaffenden Naturlebens markirt ist, das Lautwerden von tausend Frühlingsstimmen, das Aufsprießen von tausend Keimen – ist es bei Berlioz mehr stille Ruhe, ein wohliges Aufathmen, es lagert ein unendlicher Friede über dem Ganzen. Einmal singt sogar die Nachtigall und die Wachtel der Pastoral-Symphonie einige Töne herüber. Berlioz wollte mir einmal einreden, er habe bei den daktylischen Schlägen der Oboe gar nicht an die Wachtel gedacht – ich glaube es ihm aber doch nicht. Der Hinrichtungsmarsch kann als vielleicht bedeutendstes Muster des musikalisch Grauenhaften und Entsetzlichen gelten.

Nach den ersten dumpfen und gleichsam erstickten Accenten tritt das gewaltige Thema hart und unerbittlich im Unison auf – die Art, wie Berlioz es fort- und weiterführt, ist jeder Bewunderung werth. Ich erinnere nur an das Gegenmotiv im Fagot, in dessen höchster, gepreßt klingender Lage, wo es so schauerlich wie die Stimme des Todes selbst dazwischentönt, oder an die folgende Stelle, wo zu dem Hauptthema, diesmal in trockenen Pizzicatoschlägen der Geiger, das plappernde Zwiegespräch der beiden Fagotte geradehin grausenhaft wirkt, bis der ganze Chor der Blechinstrumente in schrecklichem Glanze mit einem zweiten imposanten Marschmotive hervorbricht. So ist es ein genialer Zug, daß nach dem „*coup fatal*“ die letzten Accorde statt des früheren *Moll* plötzlich in *G-dur* ertönen – es ist vorbei! Allerdings aber geht dieser Satz bis ganz hart an die Grenze des künstlerisch Zulässigen. Das letzte Stück, der „Hexensabbath“, überschreitet diese Grenze weit oder vielmehr: es liegt ganz außerhalb derselben. Wie Recht hat Mozart, wenn er einmal seinem Vater schreibt: Musik müsse, auch wenn sie das Schrecklichste ausdrückt, Musik bleiben und dürfe das Ohr nie beleidigen.

Was soll man aber sagen, wenn man nahezu eine halbe Stunde lang eine musikalische Scheußlichkeit über die andere zu hören bekommt? Uebrigens aber ist dieser ganze Hexenkessel durch einander brodelnder Töne doch nicht eben ein regelloses Herumwüsten: das parodirte *Dies ira* und die fugirte *Ronde du Sabbat* (wollte Berlioz andeuten, daß Fugen auf den Blocksberg gehören?) sind zwei bestimmt ausgeprägte Themen, die Berlioz dann sinnreich genug zusammen anschlägt – ein bei ihm wohl öfter wiederkehrender Haupt- und Glanzeffect – (ganz ähnlich in der Form, wiewohl ganz verschieden im Inhalt ist das „Fest bei Capulet“ in der Romeo-Symphonie angelegt). Das Orchester übertraf in der Ausführung dieser überschweren Symphonie sich selbst, die Auffassung war ganz genau die Auffassung, wie Berlioz einst bei persönlicher Leitung Alles selbst anzugeben pflegte, die Ausführung aber sehr viel besser, als ich die Sache je auch unter Berlioz' Direction gehört zu haben mich erinnere, weil ihm damals kein gleich vortreffliches Orchester zur Verfügung stand.

Der Symphonie ging Beethovens erstes Klavierconcert voran, gespielt von Herrn A. Jaell. Dieses schöne Werk gehört zusammen mit der ersten Symphonie und mit dem Septuor in eine und dieselbe Classe. Das Adagio zeigt ein Colorit, wonach Lenz
 135 vielleicht eine ganze Anzahl Beethoven'scher Adagios aus der ersten Periode des Meisters zusammenfassen könnte: das Beethoven'sche *As-dur*-Adagio. Man vergleiche den langsamen Satz im ersten Trio, das Adagio im Septuor, das Adagio im Streichtrio, *op.* 3, das Adagio der *C-moll*-Sonate. Es ist in allen diesen Sätzen etwas Adelaiden-Stimmung. In den Rondos der größeren Werke der ersten Periode läßt
 140 sich Beethoven gerne von seinen olympischen Höhen zu den Wünschen und Bedürfnissen der damaligen Musikfreunde einigermaßen herab – freilich bleibt er noch immer Beethoven. Aber gerade diese Stücke tragen relativ am meisten das Gepräge ihrer Entstehungszeit. Das Rondo des Concertes fällt nach dem herrlichen Adagio sehr fühlbar ab, doch fehlt es nicht an äußerem Glanz und an pikanten Zügen.

145 Herr Jaell spielte das Concert sehr nett, elegant und correct, aber allerdings sind die an sich vortrefflichen Eigenschaften der Nettigkeit, Eleganz und Correctheit für Beethoven nicht ausreichend, nicht einmal in der ersten Periode. Wir sind durch unsere großen Pianisten an geistreichere Interpretation des großen Meisters gewöhnt. Herr Jaell verdient schon für das Vergnügen, daß wir das heutzutage
 150 selten auf dem Programme erscheinende Concert wieder einmal zu hören bekommen, aufrichtigen Dank, wurde auch vom Publicum in sehr freundlicher Weise ausgezeichnet.

155 Das herrliche, romantische, unter dem Namen der „Fingalshöhle“ oder der „Hebriden“ bekannte Tongemälde Mendelssohns war eine Glanzleistung des Orchesters.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Philharmonische Konzerte (Siebtes Abonnementkonzert), 10. März 1872, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Klavierkonzert Nr. 1 C-Dur op. 15 ■ Berlioz: *Symphonie fantastique. Episode de la vie d'un artiste* op. 14 ■ Mendelssohn: Ouvertüre *Die Hebriden oder Die Fingalshöhle* op. 26

ERLÄUTERUNGEN

5f. womit 1829 der Componist auftrat.] recte: 1830. ■ **6–8** Dem heftigen ... Besprechung entgegen] François-Joseph Fétis' Aufsatz „Analyse critique. Épisode de la Vie d'un Artiste“ (*Revue musicale* 15, 1835, Nr. 5, 1. Februar) erschien in einer dt. Übersetzung von Robert Schumann in: *NZfM* 2 (1835), Bd. 2, Nrn. 49 und 50, 19. und 23. Juni, S. 197f., 201f. Schumann reagierte auf Fétis' Kritik mit dem Aufsatz „Aus dem Leben eines Künstlers. Phantastische Symphonie in 5 Abtheilungen von Hector Berlioz“, in: *NZfM* 2 (1835), Bd. 3, Nrn. 1, 9–11, 3. und 31. Juli, 4. und 7. August, S. 1f., 33–35, 37f., 41–51 (Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 69–90, Bd. 2, S. 212–216). ■ **11 di prima fattura**] it. „von edelster Qualität“ – musikalisch-kritischer Ausdruck der alten Italiener, der sich in erster Linie auf die handwerklich einwandfreie Machart bezieht; Ambros verwendet ihn eher in Bezug auf die geistige Ur- und Schöpfungskraft, die der Lehrer dem Schüler nicht beibringen kann. ■ **17–19** „Wenn sich Berlioz ... Altar niederlegt“]

Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 140. ■ 55 antediluvianisches] vorsintflutliches; die Bezeichnung „antediluvianisch“ in Bezug auf Berlioz' Musik geht auf Heine zurück – vgl. Heines „Lutetia“-Bericht vom 25. April 1844, in: *Heinrich Heine und die Musik. Publizistische Arbeiten und poetische Reflexionen*, hrsg. von Gerhard Müller, Leipzig 1987, S. 152. ■ 81–83 Da entschloß sich der Componist ... Partitur steht.] Die von Ambros beschriebene Änderung wurde bereits 1844–1845, also noch vor dem Erscheinen des Partiturerstdrucks 1845, vorgenommen. Nach der Veröffentlichung der Partitur nahm Berlioz keine weiteren einschneidenden Revisionen der Musik vor. Aus Ambros' Bericht geht allerdings hervor, dass bei der Prager Erstaufführung im Jänner 1846 noch die ältere Fassung des zweiten Satzes gespielt wurde, während im März 1846 die Partitur-Fassung (Quelle P2 – vgl. *Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works. Symphonie fantastique*, Bd. 16, hrsg. von Nicholas Temperley, Kassel u. a. 1972) zur Aufführung kam. ■ 99 Berlioz wollte mir einmal einreden] Persönlich trafen Ambros und Berlioz 1846 zusammen, als Berlioz eine sehr erfolgreiche Konzertreise nach Prag unternahm. Zu Berlioz' Konzertaufenthalt in Prag vgl. Ambros' Feuilleton „Prager musikalische Memoiren. Berlioz in Prag“, in: *Bohemia* 42 (1869), Nrn. 64 und 65, 16. und 17. März; Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, hrsg. von Peter Wapnewski, Kassel u. a. 1987, S. 40–44; Hector Berlioz, *Mémoires*, Paris 1870, S. 371–395. ■ 111 „coup fatal“] „Herabstürzen des Fallbeils“ – ein im Programm geschilderter Moment im vierten Satz. ■ 115–117 Wie Recht hat Mozart, ... nie beleidigen.] Mozarts Brief an Leopold Mozart vom 26. September 1781 (*MBA*, Bd. 3, S. 162); wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros: Jahn, *Mozart*, Bd. 3, S. 114. ■ 126 Romeo-Symphonie] *Roméo et Juliette* op. 17. ■ 127–131 genau die Auffassung, ... zur Verfügung stand.] Die hier gemeinte Prager Erstaufführung (der ersten vier Sätze) fand am 19. Jänner 1846 im Sophieninselsaal statt. Berlioz leitete ein aus Kräften des Ständetheaters, des Konservatoriums und aus einigen Dilettanten und Militärmusikern zusammengesetztes Orchester. Zur ersten vollständigen Aufführung kam es am 31. März 1846 im Prager Ständetheater. ■ 133 A. Jaell.] Alfred Jaell (1832–1882), Pianist; niedergelassen in Paris, Konzertreisen mit seiner Frau Maria Jaell (1846–1925). ■ 134 Septuor] Septett Es-Dur op. 20. ■ 134 Lenz] → NR. 2/ERL. zur Z. 23. ■ 137 im ersten Trio] Klaviertrio Es-Dur op. 1 Nr. 1. ■ 138 C-moll-Sonate] Klaviersonate c-Moll op. 13 (*Pathétique*).

19.

WZ 1872, Nr. 65, 20. März

ú–ç (Theater.) Die erste Serata der italienischen Operngesellschaft unter der Leitung des Herrn Eugen Merelli – Donizetti's „Lucia“ – gestaltete sich für die trotz Offenbach und Wagner in Wien noch sehr zahlreichen Freunde italienischer Opernmusik zu einem glänzenden Festabend. Die Beifallsstürme oder Beifallsorkane, welche das übervolle Haus durchtobten, hätten in der That glauben machen können, man sei, statt im Theater an der Wien, vielmehr in der Scala zu Mailand oder in S. Carlo zu Neapel. Nur die achtungsvolle Aufmerksamkeit, mit welcher, an Stelle des italienischen Susurro, Alles gehört wurde, ließ das Publicum einer deutschen Stadt erkennen. Eine Gesellschaft, welche eine Adelina Patti und Sänger wie die Herren Graziani und Nicolini zu den Ihrigen zählt, hat wohl auch vollsten Anspruch auf Anerkennung jeder Art. Signora Patti hat, seit sie bei uns gewesen, nicht nur nichts verloren, sondern noch an künstlerischer Reife gewon-

5

10

nen, sie steht als Künstlerin ohne Frage auf der Höhe ihrer Entwicklung. Ihre Wahnsinnsscene im letzten Acte erregte einen Beifall, wie wir ihn lauter und lebhafter gehört zu haben uns nicht erinnern. Sie entwickelte in dieser Scene wie in dem Duo mit Signor Graziani auch eine sehr bedeutende dramatische Kraft, die übrigens auch in den leidenschaftlichsten und heftigsten Momenten die Grenzlinie des Schönen nirgends überschritt. Die vollendete Technik im Gesang, die prachtvolle Betonung der Glanzstellen, das Edle des getragenen Gesanges – das alles weist der Künstlerin unter den Sängerinnen der Jetztzeit ohne Frage eine der allerersten Stellen an. Signor Nicolini weckte in der außerordentlich innig und ausdrucksvoll vorgetragenen Schluß- und Sterbearie die weiland Moriani'schen Traditionen, deren sich die Kunstfreunde aus den dreißiger Jahren wohl noch mit Vergnügen erinnern. Auch er errang einen höchst glänzenden Erfolg.

Signor Graziani, der Bariton, ist ein wahrhaft „nobler“ Sänger, sein Organ höchst sympathisch, sein Vortrag im italienischen Sinne durch und durch dramatisch. Signor Galvani, der die etwas langweilige Person des Raimondo Bidebent zu repräsentiren hatte, verdient wegen seiner schönen Stimme und soliden Bildung ehrenvolle Erwähnung. Signor Bioletto (Tenor) trat gegen die Uebrigen beträchtlich zurück, der Lord Arturo Buklav, der ihm als Aufgabe zugefallen, gehört freilich unter die sogenannten „verlorenen Posten“. Im schönen Finalesextett des zweiten Actes wirkte er aber ganz verdienstlich mit. Dieses musikalische Prachtstück – es war ein Strom von Wohlklang – erregte einen solchen Enthusiasmus, daß sich das Publicum die Wiederholung nicht nehmen ließ. Ueberhaupt war die ganze Vorstellung glänzend und die Italiener konnten sich nicht günstiger einführen. Es hat uns recht innig wohlgethan, einmal wieder italienische Musik von italienischen Sängern zu hören. Noch sei bemerkt, daß die Leistung des Orchesters unter Signor Luigi Arditi's Leitung eine treffliche war.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, 19. März 1872, Theater an der Wien

ERLÄUTERUNGEN

2 Eugen Merelli] Eugenio Merelli (1825–1882), it. Opernimpresario; Sohn des ehemaligen Wr. Hofopern-Impresarios Bartolomeo Merelli (1794–1879). ■ **8** Susurro] sussurro – it. „Ge-flüster“. ■ **9** Adelina Patti] (1843–1919), it. Sopran; 1861–1885 an Covent Garden in London, in den 1870er Jahren Gastspiele mit einer it. Operngesellschaft (Aufführungen am Carltheater sowie am Theater an der Wien), zudem Gast an der Wr. Hofoper (1873, 1876, 1877, 1885). ■ **10** Graziani] Francesco Graziani (1828–1901), it. Bariton; wirkte vor allem in Italien und London sowie 1853–1861 im Théâtre Italien in Paris. ■ **10** Nicolini] Ernest Nicolini (1834–1898), frz. Tenor; ab 1859 in Italien unter dem Namen Ernesto N., 1872–1884 regelmäßig an Covent Garden in London, 1876–1877 an der Wr. Hofoper; häufige Auftritte mit Adelina Patti, seiner zweiten Ehefrau. ■ **22f.** Moriani'schen Traditionen] Napoleone Moriani (1806–1878), it. Tenor; Anfang der 1840er Jahre an der Wr. Hofoper. ■ **27** Galvani] Giuseppe Galvani, it. Bass; wirkte u. a. in Mantua. ■ **29** Bioletto] Nicodemo Bioletto, it. Tenor; Auftritte mit der Operngesellschaft von Adelina Patti, in Wien erneut 1873 (Theater an der Wien), später auch in Spanien und Portugal tätig. ■ **38** Arditi's] Luigi Arditi (1822–1903), it. Dirigent, Komponist und Violinist.

20.

WZ 1872, Nr. 69, 24. März

ú-ç (Italienische Oper.) Zur dritten Gastvorstellung im Theater an der Wien hatten unsere italienischen Gäste Verdi's „Rigoletto“ gewählt, die Oper, welche bekanntlich Victor Hugo's „*Le roi s'amuse*“ nachgebildet ist und bei der zum Widerspiele des bekannten Schiller'schen Verses sich das Laster zu Tisch setzt, während die Tugend u. s. w. Victor Hugo hatte, als er seine Tragödie mit einer grellen moralischen Dissonanz schloß, antiroyalistische Tendenzen, er wollte empören und erbittern. In Verdi's Buch wo an Stelle des „sich amusirenden Königs“ ein fabulöser Herzog von Mantua tritt, fällt dieser Grund weg und es bleibt einfach das Empörende. Es ist überhaupt kein gutes Zeichen, daß die modernen italienischen Librettisten mit solcher Hast nach den bedenklichsten Producten der französischen Bühne greifen – wie z. B. in der „Traviata“. Verdi's Partitur des „Rigoletto“ gilt für eine seiner besten. Das Liedchen des Herzogs klingt in der That frisch und keck genug, das Quartett hat eine gute dramatische Anlage und ist geschickt combinirt. Die beiden Nummern verfehlten auch diesmal in der überaus meisterhaften Ausführung ihre Wirkung nicht und mußten auf stürmisches Verlangen wiederholt werden. Im Quartett namentlich übertrafen sich unsere vorzüglichen Gäste selbst. Was die Aufführung im Uebrigen betrifft, so brauchen wir fast nur den Theaterzettel zu copiren. Rigoletto – Graziani; Gilda – Adelina Patti; Herzog – Nicolini; Sparafucile – Galvani. Signora Filomena Maccagno fand in der Rolle der Maddalena bessere Gelegenheit sich hervorzuthun als vorher in der nichtsbedeutenden Partie der Alisa (in „Lucia“). Wir haben die Charakteristik der vorzüglichen Künstler bereits gegeben und haben nur hinzuzufügen, daß Herr Graziani sein schönes dramatisches Talent heute zur blendenden Entfaltung brachte, Frl. Patti wahrhaft entzückend sang und spielte und Herr Nicolini brillirte. Wir sehen den ferneren Aufführungen des Operncyklus mit Vergnügen entgegen. Die heutige Vorstellung fand ein eben so zahlreich besuchtes Haus wie die letzte und der Beifall für die überaus gelungenen Leistungen der italienischen Sänger war nicht minder enthusiastisch als bei der letzten Vorstellung.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Verdi, *Rigoletto*, 23. März 1872, Theater an der Wien

ERLÄUTERUNGEN

4 des bekannten Schiller'schen Verses] „Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.“ Goethe/Schiller, *Xenien*. ■ 11 wie z. B. in der „Traviata“.] Francesco Maria Piave nach dem Roman *La Dame aux camélias* (*Die Kameliendame*) von Alexandre Dumas d. J. ■ 19 Filomena Maccagno] nicht ermittelt. ■ 21f. Wir haben die Charakteristik ... gegeben] → Nr. 19.

21.

WZ 1872, Nr. 69, 24. März

Feuilleton.**Wiener musikalische Revue.**

Von A. W. Ambros.

(Die italienische Oper. – Adelina Patti. – Fräulein Tremel.)

5 „Italienische Musik muß man unter italienischen Menschen genießen – deutsche
 genießt sich freilich überall gleich gut.“ Diese Worte schrieb Robert Schumann in
 einem seiner sogenannten „Schwärmbriefe“ im Jahre 1835. Die Welt im Ganzen
 und Großen war aber damals anderer Meinung. Italienische Musik, meinte sie,
 könne man allüberall mit Genuß oder vielmehr mit Entzücken hören, in
 10 St. Petersburg so gut wie in Neapel, in London so gut wie in Rio Janeiro; deutsche
 Musik genieße sich aber überall gleich übel und daher besser gar nicht. Es waren
 die Jahre, wo die schroffe und feindselige Trennung zwischen deutscher und italie-
 nischer Tonkunst, wie sie seit C. M. v. Weber und Rossini bestand, schroffer und
 feindseliger war als je. Es galt in der damaligen Gesellschaft so zu sagen als Glau-
 15 bensartikel, daß die italienische Oper allein ein ihrer würdiges Kunstobject sei.
 Deutsche Musik und ihre Vertreter wurden mit auffallend zur Schau getragener,
 insigner Geringschätzung behandelt – sie galt für langweilig, schwerfällig, unme-
 lodisch, aber allerdings nach dem Generalmaß (!) tadellos. Eine Dame, die im
 Pariser Conservatoire eine Beethoven'sche Symphonie gehört, redete davon mit
 20 Begeisterung, fügte jedoch *ad salvandam animam* gleich hinzu: „was sie aber dort
 daraus machen, ist gar nicht mehr Beethoven“. Dieselbe Dame fragte in einem
 befreundeten Hause, nachdem man eine Gluck'sche Scene am Klavier gesungen,
 „wer denn dieser Gluck gewesen sei“, und nahm von der Hausfrau die (allerdings
 richtige) Belehrung entgegen: „es sei ein alter Componist aus der Zeit Marie
 25 Antoinettens“.

Solcher Züge aus jener Epoche könnte ein Memoirenschreiber viele zusam-
 menbringen. Selbst Rossini, von dem diese ganze Bewegung eigentlich ausgegan-
 gen, war schon halb und halb in die apotheosirende Ferne eines „Classikers“ zu-
 rückgetreten. Daß Bellini so jung starb, kam seinem Ruhme eigentlich zugute und
 war für ihn eine Verklärung mehr. Die italienischen Blätter erinnerten an Raphael
 30 Sanzio, „Norma“ galt als der Gipfel höchster musikalischer Tragik, als Prototyp
 des musikalisch Erhabenen. Donizetti, der jetzt das Operntheater allein und ohne
 Widerrede beherrschte, rollte, figürlich zu sprechen, vor der Welt das Tuch aus der
 Vision des Apostels „voll reiner und unreiner Thiere“ auf, das heißt: er sendete eine
 35 Partitur nach der anderen in die Welt, wo fast jedesmal glänzende Züge eines
 höchst bedeutenden Talentes mit liederlich gesudelten Partien abwechselten. Um
 über eine Donizetti'sche Oper ein billiges und gerechtes Urtheil zu fällen, gab es
 kein anderes Mittel, als eine Art musikalischer Bilanz zu ziehen, die trefflichen
 Stellen als Activa und ebenso die werthlosen Füllstücke als Passiva zu summiren
 40 und nach der Differenz beider dann zu entscheiden, ob hier eine musikalische
 Crida vorhanden sei oder ob und welchen Gewinnes man sich freuen dürfe.

Zu den Opern des Maestro, bei denen die Bilanz aufs günstigste ausfällt, gehört ohne Zweifel „Lucia di Lammermoor“, die wir im Laufe der letzten Woche von Signor Merelli's ausgezeichneten Operngesellschaft im Theater an der Wien zwei Mal mit wahren Genuß gehört haben, und da Sonnabend Verdi's „Rigoletto“ folgte, so hatten wir auch Gelegenheit, Vergleichen über die Entwicklung der italienischen Oper seit Donizetti zu machen, Vergleichen, mit denen der Componist der „Lucia“ keineswegs Ursache hätte unzufrieden zu sein. Gerade die „Lucia“ konnte uns die glänzende Wiener Stagione vom Jahre 1840 zurückrufen, wo Tenore wie Poggi und Moriani, Sängerinnen wie die Tadolini und die Brambilla das Entzücken der musikliebenden Residenz bildeten. Es herrschte damals ein Enthusiasmus von seltener Uebereinstimmung – selbst der alte, ehrwürdige Kiesewetter, der Patriarch musikalischer Gelehrsamkeit, redete in seiner ruhigen Weise, aber mit warmer Anerkennung von den Italienern. Wie früher, in der Glanzzeit Barbaja's (1821–1822) der *divino maestro* Rossini nach Wien in Person kam und für Wien schrieb („Zelmira“), so kam jetzt Donizetti und schrieb Donizetti, dessen „Linda“ und „Maria di Rohan“ eigens für Wien componirt waren. Die deutsche Partei (denn auch diese suchte sich auf ihrem damals verloren scheinenden Posten zu behaupten) nahm sich bei allem dem herzlich unbeholfen. Nach dem Schmetterling Rossini hatte sie mit Keulen geschlagen und C. M. v. Webers „Euryanthe“ hatte den nicht ausdrücklich eingestandenen, so doch unverkennbaren Zweck den Schwan von Pesaro zu rupfen. Weber hatte in Berlin mit seinem „Freischütz“ einen glänzenden Sieg über Spontini und dessen zahlreichen Anhang (zu dem auch E. T. A. Hoffmann zählte) errungen – man erwartete in Wien einen ähnlichen Sieg über Rossini und die Rossinianer. Der Schlag ging, wie bekannt, fehl.

Zur Zeit des Regime Donizetti begnügte sich die widerwillige Kritik einfach zu schimpfen – allerdings hatte der Maestro damals auch einen Leibcensenten in Wien, einen gewissen Leone (pseudonym), was den Wiener Musikern Gelegenheit zu einem beißenden Witze gab, den man leicht errathen wird, wenn man sich einer bekannten Aesopischen Fabel *de pelle leonis* erinnert.

Aber auch deutsch todtmusiciren wollte man den guten Gaetano. Wie fünfzehn Jahre früher Weber mit seiner „Euryanthe“, wurde jetzt Lindpaintner mit seiner „Genueserin“ berufen. Wenn Donizetti kein Rossini heißen konnte, so war Peter v. Lindpaintner noch sehr viel weniger ein C. M. v. Weber, sondern k. württembergischer Hofcapellmeister und seine Musik das, wofür die Wagner'sche Schule den sehr bezeichnenden Namen „Capellmeistermusik“ erfunden hat. Wie früher bei „Euryanthe“, maskirte auch bei der „Genueserin“ stürmischer Applaus am Abend der ersten Aufführung den blanken Durchfall. Trotz des „packenden“ Buches, das uns in die unterirdischen Schreckenskerker des Dogenpalastes zu Venedig führte, und trotz des Aufwandes aller möglichen Mittel in der Partitur behauptete Donizetti mit seiner leichter gefügten, aber glänzenden und lebendigen Musik das Feld. Aber merkwürdiger Weise hatte Donizetti gerade mit den von ihm eigens für Wien geschriebenen Opern keineswegs den durchschlagenden Erfolg, wie z. B. mit seiner „Lucrezia Borgia“, „Lucia“ oder dem „*Elisir d'amore*“, obschon „Linda von Chamouni“ entschieden gefiel und sich auf dem Theater

erhielt. Der unverkennbar dennoch geringere Erfolg mochte bei „Linda“ zum Theile an dem herzlich langweiligen Buche liegen, aber die Sache lag endlich tiefer. Donizetti verläugnete sich selbst, was nach den Lehrbüchern der Moral eine große Tugend, bei einem Künstler aber das Entgegengesetzte ist.

Wie Donizetti in seinem „Dom Sebastian“ und seiner „Regimentstochter“ dem französischen Geschmacke Concessionen machen zu müssen meinte, so kamen in seinen Wiener Opern Züge und Dinge vor, die auf deutsch-musikalischem Boden gewachsen waren. Die fremde Tracht ließ dem Maestro nicht zum Besten, saß ihm mindestens nicht recht bequem. Am erfreulichsten wirkt er jedenfalls, wo er Italiener ist und Italiener bleibt, und in diesem Sinne möchte ich „Lucia“ als sein gelungenstes Werk bezeichnen. Er schrieb sie 1835 für Neapel. Ein nordischer Reisender, der nach seiner Heimkehr aus Italien, gleich den meisten seiner Art, nicht Kraft genug hatte, seiner überflutenden Reisebeschreiber-Tinte einen Damm zu setzen, schilderte, wie er den berühmten Mann beim Componiren der „Lucia“ antraf: „er trällerte die Melodien, wozu er auf dem Piano die Begleitung anschlug“. Es ist lustig genug zu sehen, wie sich viele Leute das Componiren vorstellen, und Donizetti würde vermuthlich die Schilderung herzlich belacht haben. Hat er aber etwa wirklich „geträllert“ und auf dem Piano „gesucht“, so hatte er wenigstens Ursache mit dem Erträllerten und Gefundenen zufrieden zu sein. Wenn eine Oper, die nichts weniger für sich hat als den Reiz einer Novität, bei gelungener Ausführung eine so entschiedene und große Wirkung hervorbringt, wie es neulich bei der trefflichen Leistung der Adelina Patti und der Herren Nicolini und Graziani der Fall gewesen, so muß etwas an der Sache und es muß darin ein Kern wirklicher und echter Kunst sein.

Ueber Signora Adelina Patti ist eigentlich gar nichts zu sagen, als: sie ist eine Sängerin, welche in ihrer Kunst das überhaupt Erreichbare wirklich erreicht hat. Eine solche Ausgeglichenheit der Register, welche das Organ in allen Lagen gleich rund, kräftig und wohltonend erscheinen läßt, gehört zu den großen Seltenheiten. Auch die höchsten Töne der Sängerin (ich erinnere an das brillante hohe *des* beim Schlusse des Sextettes) haben nichts Spitzes, nichts Glasartiges, sie schlagen leicht und frei an, die Mittellage klingt wundersam sympathisch, die tieferen Chorden haben einen eigenen weichen Wohl laut. Für den Musiker ist es eine wahre Freude, auch nur das rein Technische dieses Ansatzes, der Tonbildung, des Portaments, der Vocalisirung u. s. w. zu beobachten. Die Coloratur kommt und geht an gehöriger Stelle, wie organisch zum Ganzen gehörig, nicht wie ein äußerlich angefügtes Schmuckstück. Die Sängerin entwickelt die ganze Kraft ihrer Stimme, ohne zu schreien, und dämpft sie zum leisesten Sottovoce, ohne in mattes, gestaltloses Hauchen zu verfallen. Die Art, wie die Patti die Melodien phrasirt, die musikalischen Perioden auseinandersetzt, zeigt eine Künstlerin, die ihre Aufgabe auch geistig und in höherem Sinne durchdringt und beherrscht. Als zu Anfang des vorigen Jahrhunderts einer der Hamburger Organisten, die als graue Ruinen aus dem 17. Säculo noch übrig waren, den alten Johann Sebastian Bach (der aber damals der junge Johann Sebastian Bach war) Orgel spielen hörte, rief er aus: „ich habe gemeint, die Kunst sei heutzutage verloren, Gott sei Dank, sie lebt noch!“ Ich hätte, als ich die Patti hörte, in ähnlicher Weise rufen mögen: „ich habe gemeint, die

Traditionen der classischen Gesangsweise Italiens seien über die Gewalt- und Schreieffecte der Neuzeit und in dem rohen Posaunenspektakel der modernen Orchestrierung verloren gegangen – aber, siehe da, sie leben noch!“

Wir haben uns durch unsere moderne und modernste Oper so sehr daran gewöhnt, auf der Bühne declamiren, tremoliren, schreien, bedeutende Stellen, wie Meyerbeer zuweilen vorschreibt, *presque parlé* und *presque pleurant* vortragen zu hören, daß es uns ordentlich phänomenal vorkommt, wenn wieder *senz'altro* gesungen wird. Zum besonderen Verdienste rechne ich der Künstlerin an, daß sie von zwei specifisch italienischen Sing- und Effectmanieren ganz frei ist, die zwar ihre Wirkung kaum je verfehlen, aber im Grunde unkünstlerisch genannt werden müssen. Die eine ist: eine längere Haltenote von irgendeiner Hauptmelodie pianissimo einzusetzen, sofort aber mächtig und übermächtig anschwellen zu lassen und zuletzt mit der Melodie selbst loszulegen, wie der brüllende Löwe, der da sucht, wen er verschlinge. Die andere Manier besteht darin, die einzelnen Töne irgendeiner Notengruppe, besonders wenn sie gegen den Schluß einer musikalischen Periode vorkommt, gleichsam einzeln herauszuhämmern. Der sonst ganz vortreffliche Bariton Signor Graziani hat für letztere Art oder Unart gelegentlich etwas zu viel Neigung. So wäre das ausgezeichnet schöne Finalsextett im zweiten Act eine wahrhaft unübertreffliche Leistung gewesen, hätte sich Signor Graziani nicht gegen den Schluß hin mit einer solchen massiven Effectphrase hervorgeedrängt, wodurch er das Ensemble unangenehm störte.

Abgesehen von dieser Eigenheit, die nun einmal zum pathetischen und heldenmäßigen Vortrag italienischer Opernmusik zu gehören scheint (auch dem Publico jedesmal imponirt), verdient der vortreffliche, hochgebildete Sänger jedes Lob. Signor Nicolini, der Tenor, ist ein ungemein sympathischer Sänger – diese italischen Tenore sind in ihrer Art, was etwa die Cremoneser Violinen unter den Saiteninstrumenten, – weicher und doch kraftvoller, edler Wohlklang. Nicolini's Duo mit der Patti war ein wahrer Ohrenschmaus; sehr schön und empfindungsvoll sang er die Sterbescene, nur daß er in den Schlußphrasen eines Sterbenden etwas zu viel gesunde Lebenskraft merken ließ. Seine Stimme soll ehemals stärker und frischer gewesen sein; ich denke aber, daß ein Sänger über seinen Stimmfonds so ziemlich beruhigt sein kann, welcher die berühmte, so leicht mißglückende Explosion „*maledetto sii l'istante*“ so herausbringt wie Nicolini. Das weltberufene hohe C dabei tönnte ganz prachtvoll. – Daß das Publicum den Sänger so glänzend aufnahm, war nur gerecht.

Die anderen Rollen – eigentlich mehr oder minder Nebenrollen – wurden von Signor Galvani (Bidebent), einem sehr schätzbaren Baßbariton, Signor Bioletto (Arthur Buklaw), dessen Organ nicht glücklich, der aber augenscheinlich ein solider, seiner Aufgabe sorgsam gerecht zu werden strebender Sänger ist, Signor Paltrinieri (Normanno) und Signora Maccagno (Alisa) fleißig und dem gelungenen Ganzen angemessen dargestellt. Der Chor tritt bei Donizetti insgemein nur auf, um irgendeine Trivialität herunterzusingen, oder um irgendeinem Solisten in irgendeiner Arie Vorspanndienste zu leisten (*Aria con perticchini* nennen die Italiener solche Stücke). In „Lucia“ ist es leider auch so und zu dem wenigen Langweiligen in dieser Oper gehört die erste Hälfte des dritten Actes, wo der Chor und

der biedere Bidebent sich das Wort gegeben zu haben scheinen, das Publicum um die Wette zu ennuyiren. Bemerkenswerth ist übrigens die für Donizetti ausnahmsweise, auffallend sorgsame, oft sehr glückliche Behandlung der Instrumentirung; 180 der Maestro wußte, daß er für das ausgezeichnete neapolitanische Orchester schreibe. Im Ganzen macht „Lucia“ den Eindruck einer gewissen Noblesse, sie hat Leben, Feuer, stellenweise sogar Geist.

Die in der italienischen Oper nun einmal unvermeidlichen Lückenbüßer, die leeren und platten Einschiesel sind wenigstens nicht unleidlich. Was weiland bei 185 den Dilettanti und Orecchianti gerade das Glück der italienischen Oper machte, die Melodien stets nach demselben Zuschnitt, die schablonenhafte Behandlung der Harmonie, die hüpfenden Cabaletten, die Felicita-Schlüsse – kurz die Dinge, bei welchen sich der schwächste Musiksinn sofort zurechtfinden möchte, – gerade das alles bildet heutzutage ihren schwachen und sterblichen Punkt, ohne doch 190 seine praktische Nützlichkeit ganz verloren zu haben, denn es soll, unverbürgten Nachrichten zufolge, noch hin und her Leute geben, deren Musiksinn schwach ist und die den Worten Mephisto's in den Paralipomenis im „Faust“ ganz beistimmen: „Musik her! und wär's ein Dudelsack, wir haben, gleich vielen edlen Gessellen, viel Appetit und wenig Geschmack!“

Im Ganzen stehen wir heute der italienischen Oper ganz anders gegenüber als 195 die vorige Generation. Der mit mehr Eifer als Einsicht geführte Streit zwischen italienisch und deutsch hat aufgehört, – wer sich heutzutage noch einfallen ließe, gegen deutsche Musik im Styl der damaligen Dilettanti und Orecchianti Opposition zu machen, gäbe sich, seiner Bildung und seinem Geschmack das aller- 200 schlimmste Zeugniß. Mendelssohns echt künstlerisches Wirken in Leipzig, dem damaligen Centrum deutscher Tonkunst, die großen, regelmäßig wiederkehrenden Musikfeste, das wachsende Verständniß und die zunehmende Vorliebe für Beethoven, ja für J. S. Bach und Händel, die vortrefflichen kritischen Arbeiten von Männern wie Robert Schumann, O. Jahn, Hanslik u. a. m. haben die Sache ins 205 rechte Verhältniß setzen und die Musik vor dem Lose bewahren helfen, welchem sie in Italien bereits unrettbar verfallen schien (jetzt ist's dort auch schon besser), dem Lose, der Gegenstand eines gedankenlosen, ja frivolen Genusses zu werden und die Muse der Tonkunst von der Göttin zur Lorette degradirt zu sehen. Ja, die italienische Oper hat sogar heutzutage einen nicht zu unterschätzenden Werth. 210 Vor lauter dramatischer Wahrheit und Declamation wissen wir heutzutage kaum noch, was eine einfache, klar und überschaulich gebaute Melodie ist, und vor lauter hochdramatischem Gesangsvortrag droht uns der *bel canto* verloren zu gehen. Da ist es denn recht gut und nützlich, wenn wieder einmal eine italienische Oper mitsammt ihren Cabaletten, Felicita-Schlüssen u. s. w. über die Bühne geht.

Im k. k. Hofoperntheater haben wir ein entschieden glückliches Debut zu 215 verzeichnen: Frl. Tremel sang die Fides im „Propheten“ und wurde vom Publico ungemein freundlich aufgenommen, welches das unverkennbar bedeutende Talent würdigt und die Befangenheit der Anfängerin in billige Rücksicht zog. Wenn Frl. Tremel ihre ersten Schritte auf der schwierigen Bahn zur Zeit noch etwas un- 220 sicher thut, so wird man dabei doch ohne weiters anzuerkennen haben, daß von ihrem weiteren Fortschreiten das Beste zu erwarten ist. Vor allem bringt die junge

Dame als unschätzbare Mitgabe eine echte und wahre Altstimme mit, während sonst viele sogenannte Altos eigentlich nach der Tiefe hin gezügelte Mezzosopranen sind.

Verschiedene kleine Concerte tauchten im Musikleben der Woche beiher auf und verschwanden. Von ihnen gilt das Wort des Propheten: „sie sind wie Gras des Feldes, das heute aufsprießt und morgen welkt“. Der Concertist gewinnt dabei schwerlich viel, die Kunst sicherlich noch weniger.

225

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, 19. und 21. März 1872, Theater an der Wien ■ Verdi, *Rigoletto*, 23. März 1872, ebd. ■ Meyerbeer, *Der Prophet*, 20. März 1872, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

5–7 „Italienische Musik ... 1835.] Schwärmbrief „An Chiara“, in: *NZfM* 2 (1835), Bd. 3, Nr. 38, 10. November, S. 151f., hier S. 151 (Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 119). ■ **18–25** Eine Dame, ... Marie Antoinettens“.] Anekdote nicht ermittelt. ■ **20** *ad salvandam animam*] lat. „zur Rettung der (= ihrer) Seele“. ■ **29** so jung starb] (1801–1835). ■ **33f.** das Tuch ... Thiere“] *Bibel*, Apg 11,5–6. ■ **50** Poggi] Antonio Poggi (1806–1875), it. Tenor; 1835, 1837–1839 an der Wr. Hofoper. ■ **50** Tadolini] Eugenia Tadolini (1808–1872), it. Sopran; 1835–1836, 1838, 1841–1844 sowie 1846–1847 an der Wr. Hofoper. ■ **50f.** Brambilla] Marietta Brambilla (1807–1875), it. Alt; 1837–1840 und 1842 an der Wr. Hofoper. ■ **53** Kiesewetter] Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850), Musikforscher, Beamter, Onkel (mütterlicherseits) von Ambros; 1816–1842 veranstaltete er in seinem Haus in Wien historische Konzerte. ■ **55f.** Glanzzeit Barbaja's ... „Zelmira“] Domenico Barbaja (1778–1841), Pächter der Wr. Hofoper und des Theaters an der Wien in den Jahren 1821–1828. Barbaja lud Rossini nach Wien ein. Dieser brachte den Wienern die Oper *Zelmira* mit, die am 16. Februar 1822 in Neapel uraufgeführt worden war. Die Wr. Erstaufführung fand am 13. April 1822 statt. ■ **62** Schwan von Pesaro] Beiname von Rossini, der in Pesaro geboren wurde. ■ **62–64** Weber hatte ... errungen] Die Uraufführung von *Der Freischütz* am 18. Juni 1821 wurde zu einem Sieg über Spontinis Oper *Olimpie*. ■ **68f.** einen Leibcensenten ... Leone] Leone Herz (1811–?) veröffentlichte unter seinem Vornamen Kritiken in der *Wiener Theaterzeitung*. ■ **71** Fabel *de pelle leonis*] Äsops Fabel von einem Esel, der sich ein Löwenfell überzog, um anderen Tieren Angst einzujagen, am Ende jedoch von einem Fuchs ausgelacht wurde, der seine Eselsstimme gehört hatte. ■ **79** am Abend der ersten Aufführung] am 8. Februar 1839. ■ **91** „Dom Sebastian“] *Dom Sébastien de Portugal* (*Don Sebastian, König von Portugal*). ■ **97–102** Ein nordischer Reisender, ... anschlug“.] nicht ermittelt. ■ **127** einer der Hamburger Organisten] Johann Adam Reincken (1643–1722). ■ **129f.** „ich habe gemeint, ... lebt noch!“] Freizitat aus: Forkel, *Bach*, S. 22. ■ **137** *presque parlé*] frz. „fast gesprochen“. ■ **137** *presque pleurant*] frz. „fast weinend“. ■ **138** *senz'altro*] it. „ohne weiteres“, hier im Sinne von „ungekünstelt“. ■ **164** „*maledetto sii l'istante*“] Original: „*maledetto sia l'istante*“ („verflucht sei jene Stunde“) – Edgardos Worte in II,2. ■ **171** Paltrinieri] Egisto Paltrinieri, Tenor; Auftritte mit der Gesellschaft von Adelina Patti, 1874 und 1875 erneut am Theater an der Wien. ■ **174** *Aria con perticchini*] *Aria con perticchini* – Arie mit gelegentlichen Interjektionen einer anderen Figur bzw. anderer Figuren. ■ **178** ennuyiren] langweilen. ■ **185** Orecchiantil] Opernliebhaber, die keine Noten lesen können. ■ **187** Felicita-Schlüsse] kunstvolle Höhenflüge zum Abschluss einer Arie, bei denen ein Wort mehrere Male wiederholt wird;

Donizetti bezeichnete solche Wiederholungen in der Kadenz ironisch als „felicità, felicità, felicità“ – vgl. Donizettis Brief an Giovanni Simone Mayr vom 8. April 1839, in: Guido Zavadini, *Donizetti. Vita – Musiche – Epistolario*, Bergamo 1948, S. 494. ■ **193f.** „Musik her! ... Geschmack!“ Freizitat aus: Goethe, *Paralipomena zu Faust 1.* ■ **204** O. Jahn] Otto Jahn (1813–1869), dt. Philologe, Archäologe und Musikgelehrter. ■ **204** Hanslik] Eduard Hanslick (1825–1904), Musikkritiker, -ästhetiker und -historiker. ■ **216** Tremel] Wilhelmine Tremmel, eigtl. Name von Guglielmina Tremelli (1848–?), Alt; 1872–1878 an der Wr. Hofoper; danach Gastspielkarriere. ■ **216** im „Propheten“] von Meyerbeer. ■ **226f.** „sie sind wie Gras ... welkt.“] *Bibel*, Ps 90,5–6.

22.

WA 1872, Nr. 72, 28. März

Z. 10–218 aufgenommen in: „Rubinstein als Opern-, Oratorien- und Symphonien-Komponist.“, *Bunte Blätter* II, S. 149–159

Feuilleton.

„Das verlorene Paradies“, von A. Rubinstein.

Von A. W. Ambros.

Das zweite „außerordentliche“ Concert der Gesellschaft der Musikfreunde am
 5 26. März trug dem Umstande, daß es schon in die Tage der Charwoche fiel, inso-
 ferne Rechnung, als wir darin eine geistliche oder halbgeistliche Musik zu hören
 bekamen – eine geistliche Musik freilich, bei welcher Palestrina und Bach, hätten
 sie im Publico gegessen, einander vermuthlich einen Blick stummer Verwunde-
 rung zugeworfen haben würden. Wir suchen auch auf diesem Gebiete neue Pfade;
 10 ob wir sie auch wirklich finden, ist eine andere Frage. Immer bleibt aber das
 Oratorium eines modernen Künstlers schon deßwegen ein Ereigniß, weil es ein
 Oratorium ist. Mendelssohn hatte mit seinen beiden Oratorien, von denen beson-
 ders „Paulus“ bei seinem Erscheinen Sensation machte, für dieses Genre wieder
 Lust und Muth angeregt; aber die Zeit ist eben dem ganzen Genre nicht sonderlich
 15 gewogen. Ferdinand Hillers „Zerstörung Jerusalems“, ein eminentes Werk voll
 musikalischer Schönheiten, zum Theile sogar mit wahrhaft blendenden Zügen,
 blieb, völlig unbegreiflicher Weise, fast unbeachtet. Das folgende Oratorium
 Hillers „Saul“ fiel gegen das erste ohnehin ab. Die Oratorien Löwe's („Huß“,
 „Lazarus“, „Die Siebenschläfer“ u. s. w.) nannte jedermann mit Achtung und
 20 mochte kaum jemand hören. Man griff, wenn es große und würdige Oratorien-
 Aufführungen bei deutschen Musikfesten u. dgl. galt, am liebsten nach Händel
 zurück. Denn Kieseewetter hat am Ende Recht, wenn er meint, neben diesen
 Werken könne nichts Aehnliches auch nur annäherungsweise genannt werden.
 Ueberdies giebt es da zur Zeit noch ungehobene Schätze.

25 Anton Rubinstein, der als Pianist den höchsten erreichbaren Kranz erreicht
 hat und als Componist mit kühnem Schritt auf die höchsten Kränze (Oratorium,
 Oper, Symphonie) losgeht, fand sich angeregt, auf Grundlage des Milton'schen
 „*paradise lost*“ einen Ororientext (von wem?) zusammenstellen zu lassen. Daß er

sich dadurch theilweise mit Haydn in Concurrenz setze, brauchte ihn nicht zu
 beunruhigen; was Haydn in seiner „Schöpfung“ bringt, hat eine gründlich andere
 künstlerische Tendenz, als jene ist, welche Rubinstein in seinem „verlorenen Para- 30
 dies“ verfolgt. Er nennt sein Werk auch gar nicht „Oratorium in drei Abtheilun-
 gen“, sondern „geistliche Oper in drei Acten“. Merkwürdig und sonderbar genug,
 daß die erste deutsche Oper in Hamburg, mit welcher 1678 das dortige Theater
 glänzend eröffnet wurde, denselben Gegenstand behandelte, sie hieß „Der erschaf- 35
 fene, gefallene und aufgerichtete Mensch“, Text vom kaiserlichen Poeten Richter,
 Musik von Theile, Ballette von Feuillade. Es gab also dabei auch etwas und sogar
 viel zu sehen, während wir uns bei Rubinstein mit dem Hören begnügen müssen.
 Wo man uns „Acte“ verspricht, dürfen wir auch Action erwarten, d. h. Handlung,
 wenauch nur in Textesworten angedeutete. Damit sieht es in Rubinsteins Orato- 40
 rien- oder Opernbuch eigen aus. Der Wendepunkt des Ganzen, der Sündenfall,
 kommt gar nicht ausdrücklich vor, sondern wird uns nur durch das Instrumental-
 vorspiel des dritten Theiles oder Actes in Tönen gemalt (!), aber die lebhafteste
 Phantasie, und hätte ihr Heine sein „Klangbildertalent“ vererbt, wird schwerlich in
 Stande sein, aus einem Wechsel von Geigenfigurationen und seltsamen Fagott- 45
 accenten den Apfelbaum, die Schlange und das „*Eritis sicut, Deus*“ herauszufinden.
 Der Dichter (wenn man ihn so nennen darf) steht nicht einmal auf dem Stand-
 punkte, daß „eine gebildete Sprache für ihn dichtet und denkt“. Was soll man zu
 Dingen und Versen sagen, wie wenn wir nach dem Sturze der bösen Engel zu lesen
 bekommen: 50

Wohl hat der Himmel den Sieg gewonnen,
 Wie er ihn stets gewinnen wird,
 Doch schauet auch, was dahin verronnen (!)
 Mit tiefem Schmerz der treue Hirt (*sic*).

oder: 55
 Jubel! Jubel! Höllenjubel!
 Denn die Hölle hat gesiegt,
 Wie das nun im bunten Trubel
 Hin durch alle Welten fliegt.

Rein komisch ist es, wenn sich Adam mit den Worten ins Leben einführt: „Wer 60
 bin ich?! Wo bin ich?!“ (*Cogito, ergo sum*, meinte dabei ein Zuhörer.) Da hat es
 doch der kaiserliche Poet Richter fast noch besser gemacht, wenn er seinen „ge-
 schaffenen Adam“ ausrufen läßt:

O noch nie erblickte Sachen,
 Die mich ganz erstarren machen, 65
 Himmel, Erde, Thier und Meer,
 Ja, das große Gottesheer,
 Was bekomm' ich ins Gesicht?
 Leb' ich oder leb' ich nicht?!

70 Worauf der Schöpfer antwortet: „So lebe denn, du Bild nach meinem Willen“, während in Rubinsteins Text Adam die bündige Auskunft erhält: „Du bist der Mensch, der Herrscher dieser Erde.“ Im Tiroler Bauernspiel hält der Schöpfer dem geformten Erdenkloß ein Riechfläschchen unter die Nase, Adam schlägt die Augen auf und niest; „Helf Gott, Adam!“ ruft der Schöpfer. Das ist zwar nicht vernünftiger, aber wenigstens ergötzlicher. Was soll man endlich zu dem Schlusse sagen?

75 Das vertriebene Menschenpaar bekommt den Trost mit: „nur genommen, nicht verronnen, ist des Paradieses Glück und durch Tugend neu gewonnen, kehrt es einst euch neu zurück, Tugendkraft neu euch schafft himmlisches Los, Tugendmuth, Glaubensglut, macht neu euch groß“. Ueber die hohe Schönheit dieser vortrefflichen Verse werden wir alle einig sein. Wenn nun aber ein Werk sich als „geistlich“ giebt, die ganze Schöpfungsgeschichte, die Geschichte des Sündenfalls u. s. w. genau nach dem Buche Genesis giebt, so durfte zuletzt die auch im Buche Genesis gegebene, mystisch-grandiose Hinweisung auf den künftigen Erlöser nicht fehlen – das hat sogar der kaiserliche Poet Richter recht gut empfunden. Die

80 biblischen Worte: „sie wird dir den Kopf zertreten und du wirst sie in die Ferse stechen“ hätten sich am Ende besser ausgenommen als der „Tugendmuth“ und die „Glaubensglut“. Mit Miltons Gedicht hat das Textbüchlein eigentlich so gut wie gar nichts gemein als im allgemeinsten den Stoff. Wir leben endlich auch nicht mehr in der Zeit Bodmers und Klopstocks, die und deren Anhänger fest überzeugt

85 waren, der englische Poet stehe hoch über Homer und Dante, die Gottschedianer mochten noch so sehr über die „sehraffische“ Dichtkunst spotten. Es ist aber für ein Epos, geschweige denn für ein Drama, immer eine sehr bedenkliche Sache, wenn man es darin mit menschlichen Wesen nicht oder kaum zu thun hat, wohl aber mit lauter Cherubim und Seraphim, mit dem Teufel und dessen Großmutter oder (wie in Wagner's „Rheingold“) mit lauter Göttern, Riesen, Nixen, Zwergen.

90 Milton hilft sich, wie er kann, er läßt seine Dämonen nach Bedürfniß zur Ameisenkleinheit zusammenschrumpfen oder sich zur Riesengröße ausdehnen, er läßt sie den Engeln Schlachten liefern – bekanntlich sogar mit Kanonen – und mehr Aehnliches. Das alles war für den Textdichter allerdings nicht brauchbar und so blieben denn am Ende nur physiognomielose Gestalten oder Namen übrig:

95 „Raphael, Michael, Gabriel“, eine „Stimme“, hinter deren bescheidenem Incognito sich niemand geringerer verbirgt als Gott der Herr selbst – und so weiter. Man wende nicht Haydn's „Schöpfung“ ein, deren Text übrigens auch nichts weniger als musterhaft ist. Bei Haydn bedeuten die Namen Gabriel, Uriel, Raphael nicht mehr, als die Ueberschriften *Soprano solo*, *Tenore solo*, *Basso solo* bedeutet haben würden. Ob der Solosopran oder der Solotenor versificirte Meditationen über das dem Auge erquickliche Grün des Grases und den Nutzen der Arzneipflanzen anstellt, ist so ziemlich alles eins – anders aber, wo uns, wie im „verlorenen Paradies“, zugemuthet wird, in den Trägern der Namen auch Träger einer Handlung, Personen eines Drama's zu erblicken. Genug – Rubinstein fand den Text für seine

100 künstlerischen Zwecke genügend und componirte ihn. Da bleibt uns anderen nichts mehr übrig, als zuzusehen, wie er ihn componirt hat.

Man hat oft das Aehnliche der Kopf- und Gesichtsbildung Rubinsteins mit Beethoven hervorgehoben und unsere Lithographen thun das Ihrige, um uns da-

rauf möglichst aufmerksam zu machen. Eine geistige Aehnlichkeit wäre, daß Beet- 115
 hoven und Rubinstein beide als Pianoforte-Virtuosens begannen, bei beiden aber
 der bedeutende Componist neben diesem Virtuosen bald genug zu Tage
 trat. Aber bei Beethoven drängte der Componist den Pianisten so in den Hinter-
 grund, daß bald vom Pianisten kaum noch eine Rede war – bei Rubinstein wuchs 120
 der Virtuose höher und höher und dem Componisten über den Kopf. Schwerlich
 aber wird jemand verkennen dürfen, daß unter den modernen Componisten
 Rubinstein zu der auserwählten Schaar gehört, der es ehrlicher, hoher und ganzer
 Ernst um die Sache ist. Gewisse Trios, Sonaten u. s. w. von Rubinstein, seine
 Ocean-Symphonie u. a. m. sind Stücke, die ihr Genre in höchst respectabler Weise
 repräsentiren, und wir werden den Componisten, unter den Tonsetzern unserer 125
 Zeit immer mit in erster Reihe nennen müssen. Aber eben so wahr ist es, daß man
 von einer größeren Composition Rubinsteins selten einen ganz reinen und unge-
 trübten Eindruck mit heimbringt. Jener gute Rath Goethe's auf Schreibtisch und
 Zeichenbrett: „hast in böser Stunde du geruht, ist dir die gute doppelt gut“ scheint
 kaum für jemanden in der Welt weniger vorhanden zu sein als für Rubinstein. Hat 130
 diese *tête de bronze* einmal die erste Seite einer Composition beisammen, so wird
 fortgeschrieben bis zur letzten, die Phantasie mag willig sein oder nicht. Momente
 letzterer Art bringen dann Widerborstiges, Gezwungenes, Unerquickliches, das
 aber mindestens niemals matt und geistlos ist und das weniger unangenehm auf-
 fallen würde, stünden nicht hart daneben Schönheiten, zuweilen Schönheiten ers- 135
 ten Ranges.

Auch im „verlorenen Paradies“ wechselt Gutes und Treffliches mit Gleich-
 gültigem, ja mit öden Momenten. Im Ganzen macht das Werk einen bedenklich
 ermüdenden Eindruck. Wo liegt der Grund? Wir wollen eine allgemeine Beant-
 wortung versuchen. Die Musik erhält ihr Leben, ihre Wirkung vor allem durch 140
 zwei Elemente: durch tüchtige, bestimmt ausgeprägte Motive, welche zum Sinne
 und zur Phantasie sprechen, und durch deren tüchtige, consequent-verständige
 und künstlerisch durchgeistigte Durchführung. Mit letzterem Worte ist nicht
 etwa bloß eine contrapunktische oder überhaupt sonst schulrichtige Durchfüh- 145
 rung gemeint, sondern eine solche, bei der sich der Leib des Tonstückes nach
 einem deutlicher oder verborgener zur Geltung kommenden Grundmotiv aufbaut,
 wie analog im Organismus der Pflanze oder des Thieres, oder wie etwa der Gothi-
 ker seinen gewaltigen Dom nach einer simplen Grundformel construirt. Fülle an
 Grundmotiven ist eine Gottesgabe, eine Sache des Talentes – kaum besaß sie je
 einer in höherem Grade als Mozart und Franz Schubert. Sehen wir uns in unserer 150
 modernen Musik um, so finden wir, daß wir erschrecklich viel Geist und erstaun-
 lich wenig Ideen haben. Es bleibt damit noch immer möglich, größere Werke,
 ganze Opern (und nicht eben schlechte) zu schreiben, wie z. B. Max Bruchs
 „Loreley“ beweist. Hinter dem modernen Schimpfworte der „absoluten Melodie“
 und der gegen sie von Wagner und seinen Satelliten ausgesprochenen Acht und 155
 Aberacht versteckt sich eigentlich nur der uralte Verdruß des äsopischen Fuchses
 über die saure Traube, die er nicht nehmen mochte, weil sie ihm – zu hoch hing.
 Wo doch so ein rechter Fonds frischer, neuer Motive zu finden wäre! Das Streben
 nach möglichsten Eilerfolgen und Abscheu vor der trockenen Arbeit auf der

160 hölzernen Schulbank hat dem anderen Element der Musik, einer tüchtigen Durch-
 führung, beinahe ein Ende gemacht. Wie viel beides aber werth ist, kann mancher
 alte Herr aus der alten Schule, zum Beispiel Franz Lachner, unsere jungen Genia-
 len lehren. Der „Geist“ ist heutzutage wie der reiche Onkel im Lustspiel, der alle
 165 Schulden des Neffen in runder Summe zahlen muß. Wir nähern uns gewisser-
 maßen wieder den ersten Anfängen (unserer) Musik um 1600. Aus höheren ästhe-
 tischen Gründen warfen damals die Florentiner den ganzen Plunder von Melodie
 und Contrapunktik über Bord und eine Declamation trat an deren Stelle, die der
 natürlichen Betonung von Wort und Sylbe aufs exacteste gerecht ward. Für uns ist
 die Wirkung dieses *stile recitativo* oder *rappresentativo* (wie man ihn nannte) die
 170 einer bleiernen Langweiligkeit. Der geniale Cavalli (um 1630 bis 1670) schuf aus
 dieser hohlen, pathetischen Declamation unser Recitativ und dessen Formeln für
 Ausruf, Frage, Antwort, Redeschluß. Wir haben davon nahezu zwei Jahrhunderte
 gelebt und könnten noch zwei Jahrhunderte und mehr davon leben – auch das ist
 Rococo geworden: entweder wird das Recitativ ganz verkannt oder vielmehr es
 175 geht in der „unendlichen Melodie“ auf, wie bei Wagner, oder wir bekommen
 Recitative zu hören, wie in Rubinsteins „Paradies“, die an lastender Schwebbeweg-
 lichkeit gleich neben den Recitativen in Monteverde's „Orfeo“ stehen könnten und
 in ihrer Art eine Merkwürdigkeit sind, wennauch keine erfreuliche. In geistlichen
 Musiken haben wir uns endlich auch gewöhnt, von gewissen solennen Formen der
 180 Contrapunktik einen künstlerisch wohlmotivirten Gebrauch gemacht zu sehen.
 Athmet man nicht ordentlich auf, wenn sich der Schlußchor der zweiten Abthei-
 lung bei Rubinstein plötzlich fugenmäßig anläßt? Man wird leider bald genug er-
 nüchtert; denn von der klaren, organischen Durchbildung, wie die alten Meister
 sie solchen Sätzen zu geben wußten, ist bei einem Modernen keine Rede mehr. In
 185 dem ganzen langen und breiten „Paradies“ Rubinsteins dürfte es schwer sein, auch
 nur ein halb Dutzend Motive von wirklich ausgesprochener Physiognomie heraus-
 zufinden, und an Stelle einer organischen, gesunden Durchführung treten Decla-
 mationen, interessante, überraschende Harmoniefolgen, Harfeneffecte, Posaunen-
 effecte. Wo wir Accente der Leidenschaft, der Empfindung, des Schmerzes, der
 190 Freude u. s. w. erwarten, ja fordern, immer nur derselbe trübe, declamatorische
 Ton. Wenn ja der Poet dem Componisten durch irgendein Mirakel einen solchen
 Moment entgegenbringt – z. B. das letzte Duo zwischen Adam und Eva – läßt der
 Componist den Moment ungenützt verstreichen. Jetzt überrascht uns der Tonset-
 zer durch etwas frappant Schönes und gleich darauf geht es wieder durch traurige
 195 Wüstenei, wo keine Blume blüht, keine Palme rauscht. Wer sollte nicht gleich
 beim ersten Chor der Himmlischen, der so höchst feierlich, so mild und so prächt-
 ig klingt, ein Tonwerk allerersten Ranges erwarten oder was würde vom Werke
 schließen, wer z. B. den herrlichen, frischen, anmuthigen Chor zu hören bekäme:
 „wie sich Alles mit Knospen füllt?“ – Wie überraschend ist die geniale Schilderung
 200 des Chaos (von jener Haydns so ganz verschieden), wie überraschend auch ist die
 Illustrirung des „es werde Licht“ durch den gleichsam aufleuchtenden, unver-
 mutheten Quart-Sext-Accord. Man hat sich so sehr an den berühmten Moment
 bei Haydn gewöhnt, daß man ordentlich überrascht ist zu sehen, die Sache könne
 endlich auch noch anders gefaßt werden. Ueberhaupt reicht in der zweiten Ab-

theilung (bis zum Momente der Schöpfung der Thiere, wo dem Componisten plötzlich die Flügel erlahmen) eine Schönheit der anderen die Hand – doch ist davon die nicht glückliche Malerei der grellen Locomotivpfeife auszunehmen, welche uns die Höhe des Firmamentes versinnlichen sollen. Satan mit seinen Polterarien ist nicht eben bedeutend gemalt, für den Dämonenkampf würde kaum ein Sterblicher ausreichen – allenfalls Händel oder etwa Beethoven, dessen Sturmstelle im ersten Satze der neunten Symphonie den hier richtigen Ton so ziemlich trifft. Gott sollte gar nicht singen und Tenor schon erst recht nicht. Die Art, wie Mendelssohn in „Paulus“ diese Klippe umschiff hat und die vielleicht der geistvollste Zug des ganzen Werkes ist, war hier nicht anwendbar, wir hören ohnehin mehr als zu viel Chöre. Aber wenn der „Alte der Tage“, den die Maler als majestätischen Greis mit langem Bart, so gut es gehen will, versinnlichen, plötzlich dem Arnold von Melchthal und Raoul Concurrenz zu machen anfängt, so fühlen wir gelinde atheistische Anwandlungen.

Herr Walter sang den Tenorpart sehr schön, Herr Rokitansky den Satan tüchtig und kräftig. Die übrigen Beschäftigten gaben sich alle redliche Mühe, die Chöre gingen frisch und gut. Wie consternirt die theilnehmenden drei Erzengel über den Sündenfall waren, ließ die Ausführung des Terzetts „Herr der Welten, wolle nicht schelten“ deutlich merken. Zu den beklagenswerthen Folgen des Sündenfalles gehört wohl auch, daß im Gesange distonirt wird, dieses oder jenes Instrument verpausirt u. s. w. Möge die Zukunftsmenschheit in ihren Concerten sich durch „Tugendmuth“ und „Glaubensglut“ auch von solchen Peccadillos freimachen!

Der Componist dirigitte selbst und wurde vom Publicum, dessen Liebling er nach Verdienst ist, glänzend empfangen. Und auch ich glaube ihm hier einen Beweis meiner wahren und festbegründeten Achtung gegeben zu haben, daß ich mit ihm über sein Werk offen und ehrlich gesprochen habe, wie es einem Manne von seiner Bedeutung gegenüber Pflicht und Schuldigkeit ist.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Zweites außerordentliches Konzert der GdM, 26. März 1872, MVgr.

ERLÄUTERUNGEN

18 Löwe's] Carl Loewe (1796–1869), dt. Komponist. ■ **18f.** „Huß“, „Lazarus“, „Die Siebenschläfer“] *Johann Hus* op. 82, *Die Auferweckung des Lazarus* op. 132, *Die sieben Schläfer* op. 46. ■ **22f.** Denn Kiesewetter ... genannt werden.] Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik [...]*, Leipzig 1834, S. 90. ■ **28** Oratorientext] Arnold Schlönbach (1817–1866) nach John Milton. ■ **32f.** Er nennt ... in drei Acten“.] eigtl. „Oratorium in drei Theilen“. ■ **34–37** die erste deutsche Oper ... Feuillade.] Die Oper *Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch/Adam und Eva* von Johann Theile (1646–1724) auf den Text von Christian Richter galt zwar als Eröffnungstück für die Oper am Gänsemarkt in Hamburg, doch wurde diese mit der Oper *Orontes* eröffnet; diese wird u. a. auch Theile zugeschrieben. ■ **46** „*Eritis sicut, Deus*“] „Eritis sicut Deus scientes bonum et malum.“ (lat. „Ihr werdet sein wie Gott und wissen, was gut und böse ist.“) *Bibel*, 1 Mose 3,5. ■ **48** „eine gebildete Sprache ... denkt“.] Freizitat aus: Schiller, *Votivtafeln* („*Dilletant*“). ■ **51–54** Wohl ... Hirt] Worte eines Engels im

ersten Teil (zitiert mit abweichender Interpunktion). ■ 56–59 Jubel! ... fliegt.] Chor der Höllischen im dritten Teil (zitiert mit abweichender Interpunktion, Sperrdruck von Ambros). ■ 61 *Cogito, ergo sum*] „Ich denke, also bin ich.“ (René Descartes, *Principia philosophiae* 1,7). ■ 85f. „sie wird dir ... stechen“) *Bibel*, 1 Mose 3,15. ■ 89 Bodmers] Johann Jakob Bodmer (1698–1783), schweiz. Philologe. ■ 91 „sehräffische“ Dichtkunst] Bezeichnung der „göttlich inspirierten“ Dichtkunst Friedrich Gottlieb Klopstocks und seiner Nachahmer. ■ 129 „hast in böser Stunde ... gut“) Freizitat aus: Goethe, Gedicht „Guter Rat“. ■ 131 *tête de bronze*] frz. „Bronzekopf“. ■ 154 Schimpfworte der „absoluten Melodie“] Der Begriff „absolute Melodie“ bezieht sich bei Wagner auf „die nackte, ohrgefällige, absolut melodische Melodie“ Rossinis, die jeglicher dramatischen Absicht entbehre und somit unorganisch wirke. *Oper und Drama*, in: Wagner, *GSD*, Bd. 3, S. 311. ■ 175 „unendlichen Melodie“] → NR. 15/ERL. zur Z. 52. ■ 212f. wie Mendelssohn ... umschiff hat] die Gottesworte sind dem Chor anvertraut. ■ 216f. Arnold von Melchthal] Figur in Rossinis *Guillaume Tell*. ■ 217 Raoul] Figur in Meyerbeers *Les Huguenots*. ■ 221 drei Erzengel] dargestellt von Karoline Stenzl, Marie Exner und Antonie Wolf. ■ 226 Peccadillos] Sündchen.

23.

WZ 1872, Nr. 74, 31. März

Feuilleton.

Ostern und der Frühling; Ostermusik, Frühlingsmusik.

Von A. W. Ambros.

Das Osterfest ist da und der Frühling! Die Glocken schallen in festlichem Feier-
 5 klänge, aus den Kirchen tönt Chorgesang und Orgelklang und das jubelnde Halle-
 lujah – „sie feiern die Auferstehung des Herrn“. Und auf die weite Erde lächelt die
 goldene Frühlingssonne, der blaue Himmel herab und nach dem harten, starren
 Zwange des Winters beginnt es sich zu regen; auch das Naturleben feiert seine
 Auferstehung. Es ist eine herrliche Zeit, der Vorfrühling, und wir athmen in ihm
 10 fast wohliger auf, als selbst wenn im Mai der Lenz sein ganzes Füllhorn von
 Blüten über uns ausgeschüttet hat. Denn auch wir litten unter des Winters har-
 tem, starrem Zwang und die erste neue Lebensregung der Natur durchdringt auch
 uns mit neuem Leben. Da drängt es uns dann hinaus ins Freie – und mag es auch
 „an Blumen im Revier“ fehlen: die Grasflächen, die sich in helles Grün kleiden, die
 15 Büsche und Bäume, über denen ein grünlicher Duft liegt, zum Zeichen, daß die
 Knospen schwellen und aufbrechen, die geschwätzig in jeder Rille rauschenden
 Wiesenwässerchen, da und dort aus den knospenden, angrünenden Wäldern schon
 der Laut und Ruf eines einzelnen Vogels und die ersten Frühlingsblumen, die so
 unschuldig und naiv wie die Augen eines jungen Mädchens in die Welt gucken,
 20 die zarten, weißen Schneeglöckchen, die feinen Goldkelche des Krokus und sie,
 die, wie der Dichter sagt, „leiser denn alle Blumen der Wiese geschlummert“, die
Primula veris – das alles giebt uns ein neues Lebensgefühl, denn „wir sind selber
 auferstanden, aus Handwerks- und Gewerbesbanden, aus der Gassen quetschen-
 der Enge, aus der Kirchen ehrwürdiger Nacht, sind wir alle ans Licht gebracht“.

In den Gärten aber werden sich bald die vornehmeren Blumen regen, die weißen Sterne auf schwanken Stengeln, die Narcissen, die dunkeln, sammtenen Aurikeln, die Tulpen, in Gold und Purpur prangend, und dichtgedrängt auf ihrem Bette die Hyacinthen, weithin süße Wohlgerüche hauchend. Die Bienen bemerken das auch gleich recht gut; in den zart perlenweißen, zart violetten, zart rosenrothen Hyacinthenglocken schwirrt es und summt es, als wollten Elfen mit Orgelspiel dem festlichen Orgelspiel in den Kirchen antworten. Goldene Käfer, die sich den Winterschlaf noch nicht aus den trägen Augen gerieben haben, kriechen langsam über unseren Weg – und siehe, da zuckt die erste Schwalbe vorüber und in der Ferne tirillirt die erste Lerche und singt dem Halleluja in den Kirchen das ihre entgegen. Halleluja, Ostern ist da und der Frühling!

Es ist eigen und wunderbar genug, daß das kirchliche Fest der Auferstehung nach der düsteren Passionswoche mit dem Wiedererwachen der Natur zusammenfällt. Als weiland das Volk Israel aus der harten Knechtschaft Aegyptens zog und hinfort sein Passah feierte und als beim Passah zu Jerusalem im Jahre 33 unserer Zeitrechnung die große Welttragödie sich vollzog, welche die Gestalt der Welt veränderte, da konnte niemand an eine solche Beziehung denken. Die Berechnung des Passah und die Berechnung des Osterfestes war und blieb an den Mondlauf gebunden, ohne einen Gedanken daran oder eine Rücksicht darauf, ob rings die Welt von Winterschnee oder von Blüthenschnee weiß sei. Aber auch durch das ganze alte Heidenthum zieht sich der Gedanke des sterbenden und wieder zum Leben erwachenden Gottes – ausschweifende Trauer begleitet seinen Tod, bacchischer Jubel sein Wiederaufleben. Dionysos wird von den siebzig Gewaltigen getödtet und zerstückt, aber er erwacht zu neuem Leben – da tönt es im Jubelschall: „Jachoh, er lebet!“ – Dionysos Jakchos!

Wie der ganze heidnische Götterdienst ein Naturcult, ist das Sterben und Auf-erstehen des Gottes hier ein Symbol der absterbenden und neuerwachenden Natur. Die alten Heiden hatten eine Eigenschaft und zwar eine sehr entschieden ausgesprochene Eigenschaft, die man an ihnen kaum je hervorhebt – sie waren fromm und religiös. Sich selbst oder die Menschheit in Pausch und Bogen zu vergöttern, fiel ihnen nicht ein und Selbstvergötterung des Einzelnen wäre gewesen, was die antike Sitte und Tugend am meisten floh, jene die Götter herausfordernde und ihrer Rache verfallende „Hybris“. Als der Arzt Menekrates sich den Namen „Zeus“ beilegte, gab ihm König Philipp von Macedonien in der diplomatischsten Weise zu verstehen, er sei ein Narr. Die Tollhauseinfälle eines Caligula oder Elagabal und die Apotheosen der römischen Cäsaren aus der Zeit, wo der antike Glaube und die antike Frömmigkeit in völligem Verfall war, darf man nicht in Anschlag bringen, denn was früher *religio* gewesen war, wurde jetzt *superstitio*. Das Heidenthum hatte für das Göttliche tiefe Ehrfurcht, doch auch den heftigsten Drang darnach. Aber von der Pracht und Herrlichkeit der Schöpfung verlor es das Bild des Schöpfers, an dessen Stelle ihm seltsame und tiefsinnige Kosmogonien und Theogonien traten, dafür consolidirten sich ihm die einzelnen Factoren des Naturlebens zu Götterbegriffen – Demeter läßt die grünende Saat aus der Erde sproßen, der „Wolkenversammler“ Zeus schleudert den Blitz und über die Welt hin lenkt seinen Wagen „Helios in stiller Majestät“.

70 Die antike Welt nahm den Weg zum Göttlichen durch die Natur – in der christli-
 chen ist es umgekehrt. Das Naturleben heiligt und verklärt sich durch das religiö-
 se. Will man darauf achten, so wird man die symbolischen Beziehungen zwischen
 dem Kirchenjahre und dem Kreislauf der Natur im astronomischen Jahre nicht
 75 verkennen. Man wende nicht ein, daß auf der südlichen Hälfte unseres Erdballes,
 ja selbst im hohen Norden unserer Hemisphäre diese Beziehungen verschwinden.
 Gerade in den Erdstrichen, wo die christlichen Culturvölker (das „Salz der Erde“)
 wohnen, sind sie vorhanden. Wenn nach der Wintersonnenwende und dem
 Thomas-Tage mit seiner langen Nacht die Sonne gleichsam neu geboren wird, die
 Tage zu wachsen beginnen, in jenem Moment des Jahres, wo die alten Germanen
 80 ihr Juelfest feierten, fällt das Weihnachtsfest, Epiphania, das Fest der Erscheinung
 des Herrn. Unser „Christbaum“, welcher jedesmal den Nadelhölzern angehört,
 deren „dauerndes Grün“, wie sich A. v. Humboldt so schön ausdrückt, „dem Nord-
 länder andeutet, daß unter der Schnee- und Eisdecke seines Winters das Feuer des
 Naturlebens fortglüht“, ist, wie bekannt, ein letzter Anklang an jenes Naturfest
 85 unserer altgermanischen Urväter.

Des Osterfestes dachten wir schon. Und verbindet sich im Frohnleichnamsfes-
 te nicht ein hohes kirchliches Fest mit einem christlichen Naturfeste? Mit einem
 Feste, das zugleich die Herrlichkeit des voll aufgeblühten Frühlings feiert? Ein
 reicher Blumenkranz rahmt die Monstranze ein, Blumenkränze tragen alle Theil-
 90 nehmer des großen Festzuges, Blumen schmücken die im Freien errichteten Altäre.
 In feierlicher Segensprechung wird der göttliche Schutz erfleht „*super nos et super*
fructus terræ“ und es wird um Abwendung von Blitz und Wettersturm (*a fulgure et*
tempestate) gebetet – Beziehungen, die mit dem ursprünglichen Gedanken des Fes-
 tes, zu dem bekanntlich jenes von Raphael in einem seiner schönsten Frescobilder
 95 verherrlichte „Wunder von Bolsena“ den Anlaß gab, nicht eigentlich in Verbindung
 stehen. Und wenn der trübste und traurigste der Monate da ist, der November,
 wenn die Blätter gefallen sind und alle Blumen verwelkt, graue Nebel wie ein
 Leichentuch den Himmel verhüllen und die ermüdete Natur sich zu ihrem
 anscheinenden Todesschlaf im Winter bereitet, da schließt das Gedenkfest der
 100 Toten, das Allerseelenfest, das Kirchenjahr und es kommt die ernste Adventzeit,
 als Vorbereitung für Weihnachten und den neu beginnenden Kreislauf.

Der Städter zwischen seinen hohen, steinernen Mauern empfindet das alles
 minder lebhaft als der Landmann, der schlicht und einfach nach dem Glauben
 seiner Väter hinlebt und mit dem Naturleben, von dem er in seiner Existenz so
 105 sehr abhängt, in ununterbrochener Verbindung bleibt. Schon dem Kinde ver-
 binden sich da die Vorstellungen fast untrennbar. Ich gedenke noch aus den Tagen
 meiner frühen Kindheit, mit welchem geheimen Schauer ich den heulenden
 Novemberwind an den langen, bangen, dunkeln Abenden um „Allerseelen“ hörte;
 er erschien mir wie die Jammerklage der „armen Seelen“. Und aus derselben Zeit
 110 gedenke ich gerne eines herrlichen Sommer- und Sonntag-Vormittags; ich stand
 mitten im blühenden Garten bei meinem väterlichen Hause, neben mir Lilien wie
 hohe Candelaber mit weißen Lichtflammen und auf den runden dunkelgrünen
 Büschen die Purpurbälle der Pfingstrosen, es war weit und breit tiefe Stille und nur
 gelegentlich flatterte ein Schmetterling durch den Garten. Da tönte aus der nahen

Kirche plötzlich Orgelton und festlicher Gesang und der dumpfe Paukendonner rollte dazwischen. „Was ist das?“ fragte ich verwundert einen in den Garten eintretenden Spielkameraden. „Weißt du denn nicht?“ sagte er, „heute ist ja Pfingstsonntag.“ Wie wunderbar mir da in meinem kindischen Sinne wurde! Mir war, als sei plötzlich der Himmel mit seiner Herrlichkeit der Erde näher gerückt, er „war so klar und feierlich, so ganz als wollt’ er öffnen sich“. Momente solcher Art – anscheinend unbedeutend und alltäglich – wirken zuweilen fürs ganze Leben nach. Ich glaube, meine Vorliebe für Musik und für Kirchenmusik datirt von jenem Moment an. 115 120

Aber nicht jede Musik, die wirklich und wahrhaftig in der Kirche zu Gehör gebracht wird, ist deßwegen auch schon Kirchenmusik. Vor einigen Tagen trat ich in die Altlerchenfelder Kirche und hörte eben das *Hodie mecum* aus Haydns „Sieben Worten“. Das ist gut gewählt und passende Musik. Sonst und anderweitig aber bekommen wir in den Programmen der in diesem Jahre in verschiedenen Kirchen aufzuführenden Musiken manches recht Verwunderliche zu lesen. Die geistlichen Lieder von Beethoven sind Denkmale eines tief religiösen Sinnes und zur häuslichen Erbauung ohne Zweifel vortrefflich; aber in die Kirche gehören sie nicht. Da ist nun aber gar ein „Ave Maria am Chiemsee“ – wie in aller Welt kommt der Chiemsee in die Kirche und ist ein Gesangsstück schon deßwegen „kirchlich“, weil es auf dem Titelblatte als „Ave Maria“ bezeichnet wird?! Ist es wohlgethan, Dinge auf den Kirchenchor zu bringen, welche vielleicht in einem Concert, bei einem geselligen Abend oder auf einer Sängerschaft von sehr angenehmer Wirkung sein können, aber von dem, was Kirchenmusik sein soll, so weit entfernt sind als ein Jagdfrack von einem Meßgewand? Zu was haben denn italienische, niederländische, deutsche Meister aus den goldenen Zeiten der Kunst nicht zu erschöpfende Schätze echter und wahrer Kirchenmusik hinterlassen? – einer Musik, welche der Würde des Ortes und ihrer Bestimmung angemessen, für die Kirche gleich von Hause aus bestimmt und von classischer Vollendung ist? Freilich ist so eine Motette von Palestrina, Lotti, Orlando Lasso u. s. w. etwas schwerer zu singen als ein modern gehaltenes, liedhaftes Tenor- oder Sopransolo, zu dem Brumm- oder andere Stimmen das harmonische Unterfutter liefern. Auch waren diese alten Meister recht ungalant – Fräulein Amalia, Bertha, Clementine, Doris u. s. w. singe wie ein purer Engel, sie findet da so gar keine, aber gar keine Gelegenheit zu glänzen. Alles polyphon, alles chormäßig! Kein Offertorium mit obligater Clarinette, nichts, gar nichts dergleichen. Ich dünkte aber: man gäbe der Kirche, was der Kirche, und dem Concertsaale oder Concertsalon, was des Concertsaales oder Concertsalons ist. In Italien hat die Opernbühne ihre schlimmsten Verdismen und Donizettismen an die Kirche abgegeben: bei uns fängt die musikalische Singverein- und die Solofräulein-Litteratur an, den Weg auf den Kirchenchor nicht allein zu finden, sondern ihn beinahe auch schon anderer und würdigerer Musik zu versperrern. 130 135 140 145 150 155

Wir haben Italien nichts vorzuwerfen – es ist der tiefste Verfall, ja die gänzliche Entartung kirchlicher Musik. Directe Verbote würden nicht viel helfen, der Wunsch zu „glänzen“ und das Verlangen der Zuhörer, sich in der Kirche musikalisch zu „amüsiren“, würden doch tausend Wege finden, das Verbot zu umgehen.

160 Besser ist es, die Pflege ernster Kirchenmusik mit meinetwegen anfangs ganz
bescheidenen Mitteln anzubahnen – „man gewöhne“, sagt Schiller, „das Publicum
an das Gute und es wird damit aufhören, das Vortreffliche zu begehren“. Wir
haben in Wien zwei Vereine, die wie eine erste Wendung zum Besseren erscheinen,
den Verein Palestrina und den Cäcilien-Verein. Letzterer veranstaltete am Palm-
165 sonntage in der Piaristen-Kirche eine musikalische Production – die ich wegen der
gleichzeitigen Aufführung von Haydns „Jahreszeiten“ nicht hören konnte – deren
Programm aber ein wohlgewähltes war. Das „*Ecce quomodo moritur justus*“ des
Kreiners Jakob Gallus (den man, beträchtlich überschätzend, den „deutschen
Palestrina“ genannt hat) ist eine rührend schöne, zum Herzen sprechende Composi-
170 tion; der Name Orlando Lasso's glänzt auf den höchsten Höhen der Tonkunst.
Für moderner Gesinnte war durch Löwe's kleines, nur von der Orgel begleitetes
Oratorium „Lazarus“ gesorgt, ein Werk, das die evangelische Begebenheit mehr
ins Gemüthliche, ich möchte sagen, Kleinbürgerliche umdeutet, aber schlicht und
rührend klingt; das einige Male wiederholte „Herr, wärest du hier gewesen, mein
175 Bruder wäre nicht gestorben“ (bei dem sich Reminiscenzen-Jäger an eine Stelle aus
Glucks „Alceste“ erinnern werden) ist von großer Innigkeit und Zartheit der Emp-
findung. Sehr viel großartiger als dieses bescheidene Oratorium sind bei aller hei-
teren Gemüthlichkeit Haydns „Jahreszeiten“, die man so oft zu hören bekommt
und immer wieder gerne hört. Diesmal wurden sie vom Vereine „Haydn“ unter
180 Herrn Dessoß's Leitung an der Stelle aufgeführt, wo sie einst, zu Anfang dieses
Säculums, als Novität das damalige Publicum entzückt hatten, im k. k. Hofburg-
theater. Die Aufführung hatte mit allerlei Widerwärtigkeiten zu kämpfen;
Frl. Minnie Hauck, welche die Partie des Hannchens singen sollte, wurde daran
durch plötzliches Unwohlsein gehindert; ihre Stelle vertrat eine junge Dame, Fräu-
185 lein C. Meysenheyim, Schülerin Dessoß's, welche früher noch nie an die Oeffent-
lichkeit getreten war. Wir haben an der liebenswürdigen jungen Sängerin eine sehr
angenehme Bekanntschaft gemacht und hoffen ihr hinfort öfter zu begegnen. Es
ist wahrlich keine Kleinigkeit, gleich mit einer solchen Partie zu debütiren, und
das Publicum nahm die Kunstnovize, wie billig, überaus freundlich auf. Eine
190 schöne, jugendfrische, wohl ausgebildete Sopranstimme und im Vortrage eine ge-
wisse liebenswürdige Treuherzigkeit, die noch ganz bei der Sache ist und ihr Heil
nicht in Minauderien und Coqueterien sucht, nahmen sehr für sie ein. Ganz aller-
liebst und wirklich so reizend, wie ich noch nie gehört zu haben mich erinnere,
trug Frl. Meysenheyim die Erzählung vom „Mädchen, das auf Ehre hielt“, vor – sie
195 malte mit anmuthiger Schalkhaftigkeit in leichten Andeutungen jede Situation
lebendig aus, ohne den Ton der Erzählung zu verlieren oder ins Opernhafte zu
verfallen.

Dagegen müssen wir leider auch notiren, daß das Duett „Ihr Schönen aus der
Stadt“ gründlich mißrieth, ein Mißerfolg, von dem übrigens auch Herrn Adams
200 sein Pflichttheil gebührt. Den Simon sang Herr Dr. Franz Krückl, Mitglied des
Augsburger Stadttheaters. Seine Stimme ist keiner von den mächtigen Bässen, aber
von angenehmem Klang, er selbst ein sehr verständiger, gebildeter und gewissen-
hafter Sänger, der seine Aufgabe mit großer Pietät löste, auch vom Publicum leb-
haft und nach Verdienst ausgezeichnet wurde.

An demselben Tage hatten wir zur Mittagsstunde im Concerte der Philharmoniker Beethovens Pastoral-symphonie gehört. Haydns lebensfrische Composition und die hohe Tondichtung seines großen Schülers mahnten so recht wie ein musikalischer Gruß an den Frühling, an das wiedererwachende Leben der Natur. Man hat bei diesen zwei Werken und bei Haydns „Schöpfung“ bisher noch kaum je eine Beziehung zu dem übrigen geistigen Leben der Zeit hervorgehoben, welche mir merkwürdig scheint. Durch das ganze vorige Jahrhundert macht sich in der deutschen Litteratur – also dem Spiegelbilde des geistigen Lebens der Zeit – ein Streben und Drängen nach der Natur, der urfrischen, ewigen Natur fühlbar, ein Streben heraus aus den engen oder verkünstelten und verschnörkelten Verhältnissen des damaligen Lebens. Man suchte sich entweder in der „Idylle“ in geträumte arkadische Schäfer- und Unschuldswelten zu flüchten, das heißt, man suchte die Natur auf dem Wege der vollkommensten Unnatur; oder aber (und das war das Bessere) man wendete den Erscheinungen des Naturlebens die liebevollste Aufmerksamkeit zu – nicht bloß den großen und auffallendsten, sondern auch den kleinsten, wie Goethe seinen Werther schreiben läßt, wie er „im hohen Grase am fallenden Bache liegt und ihm, näher an der Erde, tausend mannigfaltige Gräschen merkwürdig werden, er das Wimmeln der kleinen Welt zwischen den Halmen, die unzähligen, unergründlichen Gestalten der Würmchen, der Mückchen näher an seinem Herzen fühlt, und fühlt die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Allliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält“. Schon in der Litteraturperiode vor Goethe waren ganze umfangreiche Gedichte entstanden, welche liebevolle Naturbetrachtung mit didaktischen und moralisirenden Nutzenwendungen verknüpften – ich erinnere an Brockes' „irdisches Vergnügen in Gott“, an Hallers „Alpen“. Kleist in seinem „Frühling“ begnügte sich schon, ohne theologisirendes und moralisirendes Beiwerk (wovon indessen doch zuweilen mindestens noch ein Nachklang hörbar wird) die Erscheinungen des Lenzes poetisch zu registriren.

Den eigentlichen Ton für die classische Zeit gab aber auf diesem Gebiete J. J. Rousseau (also ein französischer Autor) an, den Jean Paul „den Magus der Jünglinge“ nennt. An die Dichtungen Goethe's aus der ersten Periode wird einfach bloß zu erinnern sein. Hat das sich in die Natur Versenken in der ersten Hälfte des „Werther“ noch etwas Dithyrambisches, so hauchen viele der kleineren Gedichte jener Zeit einen wahrhaft herzstärkenden Duft aus – es wird uns, als wandelten wir durch frühlinggrüne Wälder – später traten bei dem großen Dichter freilich an Stelle der natürlichen Säulen der Buchen- und Eichenstämme Säulen aus griechischem Marmor, kunstvoll nach antiker Art gemeißelt. Die prachtvollen Naturbilder, welche Jean Paul seinen Romanen einfügt (Hesperus, Siebenkäs, Titan, Flegeljahre) gehören zu dem Hinreißendsten, was die deutsche Litteratur besitzt – sie haben schon wieder einen fühlbaren religiösen Beiklang, aber ganz anders als z. B. weiland bei Brockes. Matthison mit seinem buntscheckigen, ungeschickt durch einander gehängten Bildertrödel stellt von dem allen gleichsam die Caricatur vor. Denn es muß eben Nachtigallen und Sperlinge geben.

Was nun in der deutschen Litteratur so entschieden zur Geltung kam, ja ihr, ehe die antikisirenden Studien Schillers und Goethe's eine andere poetische

250 Tact- und Tonart einführten, ihre Physiognomie gab, lebt auch in den beiden berühmten Oratorien Haydns und ist auch auf Beethoven von größerem Einflusse gewesen, als man insgemein annimmt.

Erinnert man sich, daß Händels Oratorien in England entstanden und welche Vorliebe die Reformation dem alten Testamente zuwendete und wie die Reformirten in Britannien sogar die israelitischen Stammtafeln mit ihren fabelhaft klingenden Namen für ihre eigenen Vor- und Taufnamen in Requisition setzten – so begreift man, warum Händels Oratorien fast sämmtlich auf die Verherrlichung alttestamentarischer Helden hinauslaufen – und sieht man den inneren Zusammenhang der Oratorien Haydns mit jenem Zuge seiner Zeit, so erstaunt man, wie sich sogar die hohe und strenge Gattung des Oratoriums den eben herrschenden Geistesströmungen nicht entziehen kann. Erheiternd ist es zu sehen, wie Haydns Textdichter bei den „Jahreszeiten“ in sichtlicher Verlegenheit war, der conventi-
 255 nellen Färbung des Oratoriums gerecht zu werden. Zum Schlusse des Frühlings entpuppt sich der biedere Landmann Simon plötzlich als Pantheist: „Was ihr fühlet, was euch reizet, ist des Schöpfers Hauch“ – was sofort zum Stichwort für Lob- und Preisgesänge im herkömmlichen Oratorienstyle wird. Im „Winter“ geräth Simon gar aufs jüngste Gericht, Hannchen und Lucas und sämmtliche Bauernschaft fängt an, in Psalmenstellen zu singen u. s. w. Beethoven verhält sich zu Haydn ungefähr wie Goethe und Jean Paul zu Haller und Kleist.

270 Gewisse Compositionen Beethovens (der jenes Buch Brockes' besonders liebte) sind eine merkwürdige Mischung höchsten religiösen Sinnes mit der reinsten und höchsten Freude an der Natur – dahin gehört z. B. das feierliche, von Ahnungen der Ewigkeit durchzitterte „Abendlied unter dem gestirnten Himmel“ – dahin gehört der „Wachtelschlag“. (Frage: sollte dieser nicht gelegentlich als „Offertorium“ mit Erfolg in der Kirche zu singen sein?!) Das Höchste bleibt die Pastoralsymphonie. Zur Zeit, als sie erschien, war die wohlweise Kritik, wenn sie von etwas „Pastoralem“ hörte, noch so sehr von der Vorstellung einfältiger Geßneriaden beherrscht, daß damals ein Kritikus schrieb: „Hier ist jenes Arkadien, von dem Italiens und Spaniens Dichter so zauberisch singen.“ Ein Ausspruch dieser Art verdient unter die *ineptissime dicta* für alle Ewigkeit registrirt zu werden. Die Pastoralsymphonie bleibt eines der staunenswerthesten Beispiele, wie und inwieweit es möglich ist, in Tönen zu dichten. Satz entwickelt sich hier aus Satz; mit der aufathmenden Freude, aus dem Häusermeere der Stadt in Feld und Flur entflohen zu sein, beginnt der Tondichter, und höher und höher geht es, bis es mit den höchsten
 280 Gedanken schließt, die der Mensch denken mag – den Wendepunkt bildet das Gewitter (als Tonmalerei ein wahres Wunderwerk, aber ebenso als bloßer Tonsatz herrlich).

Wie man mit Tönen nicht dichten soll, zeigte uns recht anschaulich das Stück, das wir unmittelbar vor der Pastoralsymphonie hörten – Liszts „Préludes“. 290 Daß ein so geistvoller Mensch wie Liszt sich einfallen lassen konnte, jene geschraubt geistreiche oder vielmehr hohl schönrednerische Meditation Lamartine's einfach und blank in Musik übersetzen zu wollen, ist nur durch die confusen Ansichten erklärlich, welche damals über das für die Musik Mögliche und Zulässige herrschten. Wie hilft sich nun Liszt? Er malt alles wörtlich und buchstäblich,

was Lamartine figürlich meint: Donnerwetter, idyllische Ruhe, Kriegsruf. Dieser bittere Ernst ist um kein Haar besser als der lustige Spaß der „Fliegenden Blätter“, wo ein Mädchen „dessen Augen Sterne, dessen Wangen Rosen sind, das einen Schwanenhals hat“, in buchstäblicher Wiedergabe dieser Dinge als seltsamer Popanz gezeichnet wurde. Liszts symphonische Dichtung zeichnet sich übrigens durch eine erstaunlich farbenreiche, glänzende Instrumentierung aus; wenn wir nur erst wüßten, was da eigentlich instrumentiert ist. Brillante, neben einander gesetzte Farben sind noch lange kein Gemälde. 295 300

Aufgeführt wurden diese Sachen (nebst der auch frühlingfrischen Symphonie in *B* von Haydn), wie wir es von den Philharmonikern gewohnt sind. Nur im Gewitter der Pastorsymphonie dachte der (übrigens ganz ausgezeichnete) Paukenschläger zu sehr daran, daß er der Jupiter Tonans sei. Zum Memento will ich eine Stelle aus Sebastian Virdungs „Musica getutscht“ (1511) abschreiben: „Dise baucken seind wie sy wellen, die machen vil onruwe Erbern frummen alten leuten, den siechen und krancken, den andächtigen in den clöstern, die zu lesen, zu studieren und zu beeten haben, und ich glaub und halt es für war, der teufel hab die erdacht und gemacht, dann kain holtsäligkeit, noch guts daran ist, sunder ain vertempfung und ain nydertruckung aller süssen melodyen – – dann wann das klopfen oder boldern Musica solt sein, so müssen die binder oder küffer, oder die die fesser machen auch musici sein.“ 305 310

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Geistliches Konzert des Wr. Singvereins und des Wr. Männergesang-Vereins (mit Karfreitagspredigt), 29. März 1872, Altlerchenfelder Kirche ■ Zweites geistliches Konzert des Wr. Cäcilien-Vereins, 24. März 1872, Piaristenkirche ■ Geistliches Konzert des Wr. Männergesang-Vereins, 28. März 1872, Augustinerkirche ■ Akademie des Haydn-Vereins, 24. März 1872, Hofburgtheater ■ Philharmonische Konzerte (Achstes Abonnementkonzert), 24. März 1872, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Nr. 4 „Die Ehre Gottes aus der Natur“ und Nr. 5 „Gottes Macht und Vorsehung“ aus 6 Lieder op. 48, Symphonie Nr. 6 F-Dur op. 68 (*Pastorale*) ■ Gallus: „Ecce quomodo moritur justus“ ■ Joseph Haydn: *Die Jahreszeiten* Hob. XXI:3, *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* Hob. XXI:1:A, Symphonie B-Dur Hob. I:102 ■ Vinzenz Lachner: Nr. 5 „Ave Maria am Chiemsee“ aus 5 Gesänge op. 42 ■ Lasso: „Libera me“ ■ Liszt: *Les Préludes* S 97 ■ Carl Loewe: *Die Auferweckung des Lazarus* op. 132

ERLÄUTERUNGEN

6 „sie feiern ... des Herrn“] Goethe, *Faust I*, 921. ■ **14** „an Blumen im Revier“] Goethe, *Faust I*, 914. ■ **21** „leiser denn ... geschlummert“] Nikolaus Lenau, Gedicht „*Primula veris*“. ■ **22–24** „wir sind selber ... gebracht.“] Freizitat aus: Goethe, *Faust I*, 922, 924, 926ff. (Osterspaziergang). ■ **58** Philipp von Macedonien] Philipp II., König von Makedonien (um 382–336 v. Chr.). ■ **62** *superstitio*] lat. „Aberglaube“. ■ **68** „Wolkenversammler“] Zeus-Bezeichnung bei Homer, *Ilias* 1,511. ■ **69** „Helios in stiller Majestät.“] Schiller, Gedicht „*Die Götter Griechenlands*“. ■ **82–84** „dem Nordländer ... fortglüht“] Freizitat aus: Alexander von Humboldt, *Ideen*

zu einer Physiognomie der Gewächse, Tübingen 1806, S. 22. ■ **91f.** „*super nos et super fructus terrae*“] „Benedictio Dei omnipotentis [...] descendat super vos, locum istum et fructus terrae et maneat semper.“ (lat. „Der Segen des allmächtigen Gottes [...] komme herab auf euch, auf diesen Ort und auf die Früchte der Erde und verbleibe allezeit.“) – Wettersegen. ■ **92f.** *a fulgure et tempestate*] „a fulgure, grandine et tempestate“ (lat. „vor Blitz, Hagel und Unwetter“). ■ **119f.** „war so klar ... öffnen sich.“] Ludwig Uhland, Gedicht „*Schäfers Sonntagslied*“. ■ **126f.** aus Haydns „Sieben Worten“.] *Diesieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* Hob. XX/1:A. ■ **129f.** Die geistlichen Lieder von Beethoven] 6 Lieder op. 48; im geistlichen Konzert des Wr. Männergesang-Vereins am 28. März 1872 wurden die Nrn. 4 und 5 aufgeführt. ■ **132** „Ave Maria am Chiemsee“] Vinzenz Lachner (1811–1893), Nr. 5 aus 5 Gesänge op. 42; aufgeführt im geistlichen Konzert des Wr. Männergesang-Vereins am 28. März 1872. ■ **156f.** Wir haben Italien ... Musik.] Die Zustände der Wr. Kirchenmusik beschreibt Ambros ausführlich im Aufsatz „Weltliche und geistliche Musik in Wien“, in: *Deutsche Rundschau* (1876), Bd. 7, Heft 9, S. 472–477 (→ Bd. 2/NR. 265). ■ **161f.** „man gewöhne ... zu begehren.“] Freizitat aus: Schiller, *Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder* (Vorrede „Über den Gebrauch des Chors“). ■ **164** Verein Palestrina] Verein bei der Wr. Franziskanerkirche, gegründet 1871. ■ **164** Cäcilien-Verein.] → NR. 11/ERL. zur Z. 66. ■ **170** der Name Orlando Lasso’s] Gesungen wurde Lassos vierstimmige Motette „*Libera me*“. ■ **179** vom Vereine „Haydn“] Der Wr. Haydn-Verein entstand 1862 aus der Tonkünstler-Societät; Schwerpunkt seiner Pflege waren Haydns Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten*. ■ **180f.** wo sie einst ... Publicum entzückt hatten] Gemeint sind die Aufführungen am 22. und 23. Dezember 1801 im Wr. Hofburgtheater. ■ **185f.** C. Meysenheyem ... Oeffentlichkeit getreten war] Cornelia Meysenheim (1853–1923), niederländ. Sopran; Studium bei Pauline Viardot-Garcia in Paris und Felix Otto Dessoff in Wien, 1872 Debüt an der Münchner Hofoper, 1872–1880 und 1885–1894 Engagement ebd., später in den USA. Entgegen Ambros’ Behauptung ist Meysenheim bereits davor öffentlich aufgetreten (u. a. 1869 in Brüssel). ■ **192** Minauderien] Affektiertheiten. ■ **199** Adams] Carl Adams (1834–1900), amer. Tenor; 1867–1876 an der Wr. Hofoper. ■ **200** Franz Krückl] (1841–1899), Bariton; Debüt in Brünn, 1871–1874 am Augsburger Stadttheater, danach in Hamburg, Köln und Frankfurt a. M. ■ **220–226** „im hohen Grase ... erhält.“] Freizitat aus: *Die Leiden des jungen Werthers*, in: Goethe, *MA*, Bd. 1.2, S. 199. ■ **228f.** „irdisches Vergnügen in Gott“] Gedichtsammlung von Barthold Heinrich Brockes (1680–1747). ■ **229** Hallers „Alpen“] „*Die Alpen*“ – Gedicht von Albrecht von Haller (1708–1777). ■ **229** Kleist in seinem „Frühling“] „*Der Frühling*“ – Gedicht von Ewald Christian von Kleist (1715–1759). ■ **234f.** Magus der Jünglinge“] *Titan*, in: Jean Paul, *SW*, Abt. 1, Bd. 3, S. 136. ■ **245** Matthison] Friedrich von Matthisson (1761–1831), dt. Dichter. ■ **261f.** Haydns Textdichter] Gottfried van Swieten (1733–1803). ■ **277** Geßneriaden] Bezogen auf den schweiz. Idyllendichter Salomon Gessner (1730–1788). ■ **278f.** ein Kritikus schrieb: ... singen.“] Gemeint ist wahrscheinlich die Rezension von Friedrich Mosengeil, in der es heißt, Beethoven werde von seiner Phantasie „in die lieblichen Auen einer arkadischen Hirtenwelt“ getragen. *Zeitung für die elegante Welt* 10 (1810), Nr. 133, 5. Juli, S. 1049. ■ **280 ineptissime dicta**] lat. „unsinnigste Aussagen“. ■ **280–282** Die Pastoralsymphonie bleibt ... dichten.] Die poetische Idee der Pastoralsymphonie behandelt Ambros umfassend in seiner Schrift *Die Grenzen der Musik und Poesie*, S. 166–171. ■ **290–294** Daß ein so geistvoller ... herrschten.] Das negative Urteil über Liszts *Les Préludes* findet sich bereits in Ambros’ Kritiken aus den 1850er Jahren – vgl. „Franz Liszt’s symphonische Dichtungen“, in: *Prager Zeitung* (1857), Nr. 99, 26. April (später übernommen in einer überarbeiteten Fassung in: Ambros, *Cultur-*

historische Bilder, S. 160f.). ■ 296 Spaß der „Fliegenden Blätter“ Gemeint ist die Karikaturzeichnung „Moderne weibliche Roman-Figur“, in: *Fliegende Blätter* 44 (1866), Nr. 1088, S. 160. ■ 306 Jupiter Tonans) „donnernder Jupiter“. ■ 307–314 „Dise baucken ... musici sein.“ Zitiert mit leichten orthographischen Abweichungen und einigen Auslassungen aus: Sebastian Virdung, *Musica getutscht [...]*, Basel 1511, S. [23f.].

24.

WZ 1872, Nr. 76, 4. April

ά–ς (Theater an der Wien. – Italienische Oper.) Verdi's „Traviata“ mit Adelina Patti in der Hauptrolle überfüllte heute alle Räume des Theaters an der Wien mit einem enthusiastirten Publicum. In der That war die Vorstellung eine ganz ausgezeichnete und wenn wir über Adelina Patti's vollendete Leistungen als Sängerin zu dem, was wir schon über sie gesagt, diesmal kaum etwas beizufügen 5
 wüßten, so müssen wir um so nachdrücklicher hervorheben, daß sie sich in der Rolle der Violetta auch als außerordentliche dramatische Darstellerin bewährte. Sie wußte der Gestalt der „Traviata“ einen eigenen rührenden Zauber zu geben und die meisterhafte pathologische Darstellung des Uebels, dem Violetta zuletzt erliegt, war von einer erschütternden Wahrheit, welche peinlich geworden wäre, 10
 hätte Adelina Patti nicht mit feinstem Takt überall eben das Rührende hervorzuheben gewußt. Von der ersten flüchtigen Mahnung während des Balles, die bald mit einem leicht hingeworfenen „*Sto meglio*“ überwunden ist, bis zur langen Agonie des letzten Actes war die Steigerung eine meisterhaft berechnete. Während des Duo's mit Giorgio Germont fühlte man deutlich, wie das Leben des beklagenswerthen Geschöpfes im Innersten gebrochen wird – es war der Wendepunkt. Vortrefflich war die fieberhafte Aufregung und Gereiztheit in der folgenden Scene mit Alfredo. Das Publicum kannte sich im Wortverstande nicht vor Enthusiasmus – es wäre der Mühe werth gewesen zu zählen, wie oft sie gerufen wurde. Beim Auftreten flog ihr aus dem Publicum ein riesiges Blumenbouquet zu, ein ähnliches fiel 20
 zum Schlusse des ersten Actes. Den Alfredo sang Herr Nicolini ganz ausgezeichnet schön – eine gewisse Neigung zum „Loslegen“ ist jedoch eines solch' vorzüglichen Künstlers nicht eben würdig, obwohl gerade solche Proben einer kräftigen Lunge sofort hunderte von applaudirenden Händen in Bewegung zu setzen pflegen. Auch wollte uns nicht recht munden, daß Nicolini in den Honigbrei seiner Cavatine zu 25
 Anfang des zweiten Actes noch eine starke Zuthat von Zucker mischte. Das Trinklied im ersten Acte sang er und die Patti so ganz ausgezeichnet, daß sich das Publicum die Wiederholung nicht nehmen ließ. Sehr würdig und edel sang Sgr. Graziani den Vater Alfredo's. Die übrigen Beschäftigten verdienen alles Lob. Der ganz ausgezeichneten Leistung des Orchesters unter Sgr. Arditi's Direction muß 30
 mit besonderen Ehren gedacht werden, auch die Chöre hielten sich sehr wacker. Das einzige Leiden bei so viel Genuß sind die endlos langen Zwischenacte in der Gluthitze eines übervollen Hauses.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Verdi, *La traviata*, 3. April 1872, Theater an der Wien

ERLÄUTERUNG

13 „*Sto meglio*“] „Mir geht es besser“ – Worte der Violetta in I,3.

25.

WZ 1872, Nr. 79, 7. April

á-ç (Italienische Oper.) Die vierte Oper, welche uns die italienischen Gäste brachten, Donizetti's „Linda von Chamouni“, darf sich unter den welschen Opern recht eigentlich des Indigenates in Wien rühmen, denn für Wien wurde sie, wie bekannt, in der Saison 1842 von Donizetti componirt; sie hatte seine Ernennung zum Hofcapellmeister zur Folge. Aus Dankbarkeit schrieb er dann seine „*Inspirazioni viennesi*“ und für die Saison 1843 seine „Maria di Rohan“, welche sich indessen keineswegs desselben Erfolges zu erfreuen hatte wie „Linda“. Es ist ganz interessant, daß in letzterer Oper, wohl mit Hinblick auf den Ort ihrer Bestimmung, ein Element vorwaltet, welches Dichter und Componist für ein specifisch deutsches gehalten zu haben scheinen: die Sentimentalität und das Rührende. Der Text ist, wie bekannt, dem Rührstücke „Muttersegen“ nachgebildet, aber als zweckmäßiges Gegengewicht gegen allzu viele Rührung ist in der Figur des alten, verliebten Gecken Marquis von Sirval eine echt italienische Buffopartie eingemischt, eine jener komischen Halbcaricaturen, die in Pergolese's *Uberto* (in der „*Serva padrona*“) ihren Ahnherrn verehren dürfen. Durch die ganze Oper zieht sich Pierotto's Lied (wie die „letzte Rose“ in „Martha“, wie das Wiegenlied im „Antheil des Teufels“ u. s. w.) als „rothes Fadenlied“ – wie sich einmal jemand, mit Anspielung auf das berühmte, der englischen Marine entnommene Gleichniß im Tagebuche Ottiliens, ausdrückte. Diese Melodie scheint ganz eigens die traditionellen Mirakel der antiken griechischen Musik plausibel machen zu wollen, denn sie bewirkt im zweiten Acte ein Wunder, wie man ein ganz analoges von Pythagoras erzählt, und bewährt sich im letzten Acte als heilkräftig. Dazu ein bettelnder Vater, ein unverschuldeter Vaterfluch (der schwerlich so unverschuldet wäre, hätte Pierotto nicht gerade noch zu rechter Zeit zu dudeln angefangen), eine *gran scena di delirio*, wie sie damals für die Primadonna in Aufnahme zu kommen anfangen – und so weiter. Zeiten und Ansichten ändern sich. Wir werden uns heutzutage durch diesen ganzen hochsentimentalen Apparat kaum noch sehr rühren lassen und nehmen ihn eben nur als Substrat der Musik Donizetti's hin. Auch in dieser dachte der Maestro daran, daß er für ein deutsches Publicum schreibe. Seine Harmonisirung ist diesmal, an mehr als Einer Stelle, gewählter, gewürzter, sorgsamer durchgebildet als sonst, das Orchester wird mitunter ganz interessant beschäftigt, es werden feinere Combinationen der Klangfarben versucht u. s. w. Das Lied Pierotto's, mit seinem auffallenden Anklang an eine bekannte Arie aus Pergolese's „*Stabat*“ (*cujus animam*), ist glücklich gedacht und in seiner Einfachheit ansprechend. Der Moment des Abschiedes Linda's von ihren Landsleuten läßt Töne wahrer und

herzlicher Empfindung hören und so hat die Oper überhaupt gar viele sehr glückliche Momente. Daneben fallen dann allerdings die Idiotismen der Donizetti'schen Muse kahl und schlimm genug ab – denn Donizetti nimmt sich mit seinen Ansätzen zur „Solidität“ und den Ausblicken auf deutsche Musik in dieser seiner Oper aus wie etwa ein Waldvogel, der seine Stückchen nach dem Vogelflageoletten wohl lernt und erlernt, aber zwischendurch aus ganzem Herzen und aus voller Seele und Kehle in sein natives: Tio to tioto tiotinx ausbricht. Ein solches Tiotinx ist z. B. die geistlose, aber brillante Polacca, mit welcher sich die Savoyardin Linda einführt[,] das Duo zwischen ihr und Carlo di Sirval u. s. w. Die *Scena di delirio* ist mit ziemlich grobborstigem Pinsel gemalt. Ganz humoristisch aber wird die Sache in dem Schlußallegro des Duettes zwischen Vater und Pfarrer, wo die beiden Bässe im Unison (siehe „Die Puritaner“) um Linda's Rettung ganz grobschmiedmäßig den Himmel ansingen. Ganz glücklich, wie es kein deutscher Componist zu fassen wüßte, sind die Buffonieren des alten Marquis; hierin bleiben ein für alle Mal die Italiener die Meister. Im ganzen ist der Eindruck der „Linda“ am Ende doch ein etwas langweiliger, und wenn man von Verdi's „Traviata“ sagen muß, sie stehe unter des Maestro Opern in zweiter Reihe und habe viele an sich geringe Stellen, aus denen aber die Sänger etwas, mitunter sogar recht viel machen können, so darf man von „Linda“ das Umgekehrte sagen: sie steht unter des Maestro's Opern in erster Reihe und hat viele schöne und gelungene Stellen, die aber den Sängern keine rechte Handhabe zur Geltendmachung ihrer Vorzüge bieten. Wenn wir endlich aber mit der Wahl dieser Donizetti'schen Oper ganz wohl zufrieden und überhaupt mit dem Repertoire der Gesellschaft einverstanden sein können – so möchten wir nur noch an einen Verein so vorzüglicher Künstler die Frage richten, ob es nicht in ihrem Vortheil läge, sich der classisch-komischen Opernlitteratur ihres schönen Vaterlandes etwas mehr zu erinnern als sie diesmal thun. Von der höheren Litteratur der *Opera buffa* bekommen wir diesmal nur den „*Barbiere*“ zu hören. „*Cenerentola*“ Rossini's wäre aber sicher nicht weniger willkommen und Cimarosa's köstliches „*Matrimonio segreto*“, sein „*Impresario in angustie*“ haben in allerneuester Zeit im Teatro nuovo zu Florenz bei musikalisch ganz mäßiger, aber frischer und geistreicher Aufführung einen so entschiedenen Erfolg gehabt, daß man es damit wohl auch anderwärts versuchen könnte. Das „*Matrimonio*“ war und ist übrigens auch in Paris und London stabiles italienisches Operngut – es ist unbegreiflich, daß das vortreffliche, geist- und melodienreiche Werk bei uns so ganz und gar in Vergessenheit liegen mag.

Die Vorstellung war diesmal so gut wie irgendeine der früheren, die Wirkung auf das Publicum aber entschieden geringer, was an der Oper lag, nicht an der Sängerin. Adelina Patti glänzte wie immer, Signor Graziani stand ihr würdig zur Seite, die Fluchscene gab er mit erschütternder Kraft. An Signor Cattani lernten wir in der Rolle des Marquis von Sirval einen sehr braven Baßbuffo kennen, sein Duo mit Linda im zweiten Act erregte im Publicum einen wahren Jubel. Die Altstimme der Signora Elena Sanz, welche den Pierotto gab, ist kräftig und energisch, es fehlt ihr aber jener, an den Klang einer tiefen Silberglocke mahnende, schwelende Wohllaut, der die Stimme der Alboni so bezaubernd machte. Die Stimme der Sanz hat eher etwas Trockenes, Männerhaftes – sie erinnert in ihrer Klang-

farbe auffallend an die Alte in der sixtinischen Capelle. Signora Sanz ist aber eine sehr tüchtige, echt italienisch gebildete Sängerin und ihr Pierotto fand wohlverdienten Beifall. Die Scene im zweiten Act zwischen Carlo di Sirval und Linda, in welche Pierotto's Lied als Warnungsruf hineintönt, blieb diesmal weg. Warum?
 85 Aus zu großer Delicatesse oder weil Signor Corsi, der den Carlo gab, augenscheinlich nicht gut disponirt war? Wohl das Letztere. Statt der für den Zusammenhang des Ganzen wichtigen Scene kam Carlo unnützer Weise in Linda's Appartement, sang eine unnütze Cavatine und ging unnütz wieder ab. Signor Corsi scheint ein recht braver Sänger; das Publicum ließ ihn einen versagenden Ton entgelten, nach-
 90 dem er früher auf dem besten Wege gewesen, durch Beifall ausgezeichnet zu werden. Im Ganzen war der Abend der bisher relativ mindest animirte – unter anderen Beziehungen hätte er noch immer ein enthusiastisch aufgeregter heißen dürfen.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Donizetti, *Linda di Chamounix*, 6. April 1872, Theater an der Wien

ERLÄUTERUNGEN

3 Indigenates] Heimatrecht. ■ 5f. „*Ispirazioni viennesi*“] Originaltitel: *Inspirations viennoises* (Sammlung von 5 Liedern und 2 Duetten). ■ 10f. Der Text ... „Muttersegen“ nachgebildet] Gaetano Rossi nach der Komödie *La Grâce de Dieu* (*Muttersegen oder Die Gnade Gottes*) von Adolphe Dennery und Gustave Lemoine. ■ 16 „Martha“] Oper von Friedrich von Flotow. ■ 16 „Antheil des Teufels“] *La Part du diable* (*Des Teufels Anteil*) – Oper von Daniel-François-Esprit Auber. ■ 18f. im Tagebuche Ottiliens] Gemeint ist Ottiliens Tagebuch in: *Die Wahlverwandtschaften*, in: Goethe, *MA*, Bd. 9, S. 410. ■ 24 *gran scena di delirio*] it. „Wahnsinnsszene“. ■ 46 Schlußallegro des Duettes] „*Quella pietà sì provvida*“ (I,5). ■ 47 „Die Puritaner“] Vincenzo Bellini, *I puritani*, „*Il rival salvar tu déi*“ (II,3). ■ 63 „*Barbiere*“] Rossini, *Il barbiere di Siviglia*. ■ 74 Cattani] Antonio Cattani (?–1881?), it. Bass. ■ 77 Elena Sanz] (1849–1898), span. Alt; mehrere Spielzeiten in Paris, Gastspiele u. a. in St. Petersburg, Mailand und Südamerika, 1872 in Wien. ■ 79 Alboni] Marietta Alboni (1826–1894), it. Alt; Auftritte in Wien unter dem Impresario Bartolomeo Merelli, bis 1872 europaweit gefragte Altistin. ■ 85 Corsi] Achille Corsi (1840–1906), it. Tenor; geschätzter Rossini-, Bellini- und Donizetti-Interpret, Bruder des berühmten Baritons Giovanni Corsi (1822–1890).

26.

WZ 1872, Nr. 85, 14. April

Feuilleton.
 Wiener musikalische Revue.
 Von A. W. Ambros.

Die Musiksaison nähert sich ihrem Ende – nicht lange mehr und das öffentliche
 5 Musiciren wird den Singvögeln im frischen Frühlingsgrün und den „Singverei-
 nen“ der Frösche in den Teichen überlassen bleiben. Die Kritik wird, concertmüde,

ihre Feder bei Seite legen dürfen und im Stillen dem Himmel danken, daß sie nicht etwa auch die Sologesänge der Vögel und die Chöre der Frösche vor ihren kritischen Richterstuhl zu ziehen braucht. Indessen haben wir einstweilen noch hinlängliche Hoffnung etwas Musik zu genießen, ehe der wunderschöne Monat Mai kömmt, in welchem nach Heine alle Knospen springen. Das letzte außerordentliche Gesellschaftsconcert bringt uns Schumanns Faust-Musik, Rubinstein kündigt ein Abschiedsconcert mit höchst bedeutendem Programm an, der Harfner Herr Aptommas wird sich, unterstützt von sehr namhaften Mitgliedern der Hofoper und der eben hier weilenden italienischen Operngesellschaft, gleichfalls noch einmal hören lassen. Und wer weiß, was Musikalisches noch alles „in der Zeiten Hintergrunde schlummert“. Trotz dieses reichen Segens an Musik haben wir aber, wenigstens für diesmal, nicht eben über Vieles zu berichten. Die Italiener haben die „Traviata“ (bisher ihre Glanzvorstellung) und die „Linda“ wiederholt; mit welchem Erfolg, zeigt der verhängnißvolle Passus der Affiche: „Logen und Sperrsitze sind vergriffen“ – *lasciate ogni speranza*. Aber auch einen Verlust, und einen recht herben, hat die Gesellschaft erlitten: – Signor Nicolini, der in Wien soeben im Sturm sämmtliche Herzen erobert hatte, ist einem Rufe nach London gefolgt, um auch dort eine gleiche Eroberung zu machen, auch wohl, um (wie weiland Mattheson von Farinelli sagte) „den übervollen englischen Geldbeuteln einige Erleichterung zu verschaffen“. Sein Nachfolger Signor Corsi mag zusehen, wie er ihn ersetzt.

In aller anspruchslosen Bescheidenheit durchaus erfreulich war das dritte Concert der Wiener Singakademie unter der Leitung des Herrn Rudolf Weinswurm. Was aber so gewinnend, so eigen angenehm anregend wirkte, war der Umstand, daß durch das ganze Concert der echte Geist wahrer Kunst zu spüren, daß die Wahl der Stücke eine glückliche und die Lust und Liebe der Mitwirkenden unverkennbar war. Mochte dieser Chor vortrefflich und tadellos gesungen werden, ein anderer irgendeine Kleinigkeit zu wünschen übrig lassen – auf solche halbe Zufälligkeiten kommt es bei dem guten Zug und Gang des Ganzen nicht weiter an. Von den beiden Abtheilungen des Programms repräsentirte die erste vorwiegend geistliche Musik, die zweite war „weltlich“. Den Anfang bildete das allbekannte, schöne, einfach edle *Adoramus*, welches überall als Composition Palestrina's gesungen wird, aber nicht dem großen Pierluigi, sondern seinem Geistesverwandten und Nachfolger im Amte, dem herrlichen Felice Anerio gehört. Von Palestrina existirt echt ein einziges und anderes *Adoramus*. Proske hat, unter Hinweisung auf die unschätzbaren Altemps'schen Musikcodices im *Collegio romano* zu Rom, den Irrthum längst aufgeklärt – es wäre Zeit, die Composition ihrem richtigen Eigenthümer zurückzustellen, so gut wie das dreichörige *Stabat mater*, welche Baini als eines der Hauptwerke seines angebeteten Palestrina enthusiastisch preist, das aber mit beinahe apodiktischer Gewißheit gleichfalls Felice Anerio zuzusprechen ist – beiläufig gesagt ein Werk, dessen sehr gelungene Aufführung im vorigen Jahre zu Prag Sensation machte. Ich erlaube mir, die Singakademie für künftige Zeiten darauf aufmerksam zu machen.

Hätte Hermannus Contractus sein *Salve Regina* gehört, welches als Tenorsolo mit Chor dem Palestrina-Anerio'schen folgte: der Mönch, Graf und große Gelehrte

(das alles war Hermannus), würde sich vermuthlich darüber gewundert haben, was die geschickte Hand des Herrn Krenn aus seiner uralterthümlichen Melodie gemacht hat. Die Wirkung ist eine sehr gute (hätte nur der Solotenor ein sympathischeres Organ gehabt!) – von dem Original, das einer Epoche angehört, wo sich aus den embryonischen Mißgestalten des sogenannten „Discantirens“ die ordentliche und geregelte Harmonie erst mühsam loszuringen begann, darf man sich nach der mit allen Mitteln der jetzigen, voll ausgebildeten Kunst ausgestatteten Bearbeitung allerdings keine Vorstellung machen. Liszts „Ave Maria“, ein vierstimmiger Chor mit Harmoniumbegleitung (oder Orgel), aus den eben erschienenen neun Kirchenchorgesängen, ist zur glücklichen und wehevollen Stunde componirt, von dem Ausdrücke wahrer Andacht belebt, einfach, edel, in einem der Kirche ganz angemessenen Styl und von sehr bedeutender Klangschönheit. Die Harmonien zum Schlusse sind nicht *à la Palestrina*, aber nichts weniger als unschön oder unkirchlich, übrigens für die Sänger keine leichte Aufgabe. Mendelssohns Hymne für Alt mit Chor „Laß, o Herr, mich Gnade finden“ (alle drei Sätze) wurde im Solo von Fr. Rosa Girzick mit edlem Ausdruck und inniger Empfindung vorgetragen.

Vergleicht man diese Hymne mit Anerio's *Adoramus*, so wird man die Wahrnehmung machen, daß es am Ende auch hier der Geist ist, welcher lebendig macht, und die äußere Form etwas Zufälliges bleibt und dann immer gut und richtig ist, wenn sie jenem Geiste zum angemessenen Ausdrücke dient, sie mag im Uebrigen aussehen, wie sie will. Der alte italienische, katholische und der neue deutsche, protestantische Meister (Mendelssohn gehörte bekanntlich trotz seiner israelitischen Abkunft der protestantischen Confession an) beten beide im Geiste und der Wahrheit – aber dort ist die Form die alterthümliche, hier die moderne – die Wirkung hier wie dort eine erhebende. Aber auch die weitere Beobachtung ist recht lehrreich, daß der Meister ganz objectiv, rituell, gottesdienstlich ist – während der neuere Tonsetzer, auch wenn er für die Kirche componirt, den dramatischen Zug nicht verläugnen kann, der nun einmal seit 1600 aller Musik im Blute steckt. Ganz dramatisch ist bei Mendelssohn nicht nur der Ausdruck bangen und demüthigen Flehens und später der Ausdruck frohen Dankes, sondern auch die Anlage des Ganzen mit der effectvollen Steigerung. Diese Composition soll nach der Absicht ihres Schöpfers mit der Orgel begleitet werden – warum wählte man statt des ohnehin dastehenden Harmoniums das Pianoforte? Vor der Hymne erfreute uns der k. k. Concertmeister Herr J. Hellmesberger und Fr. Gabriele Joel durch den ausgezeichneten Vortrag der Mozart'schen *A-dur*-Sonate für Violine und Klavier. Es ist und bleibt bei Mozart doch immer, als wehe uns ein Hauch unsterblicher Jugend an. Dieses Werk, voll Mozart'scher Götterleichtigkeit im anmuthigen Wechselspiel beider Instrumente, ist auch darum sehr interessant, weil es vielfach wie eine Ankündigung der ersten Geigensonaten Beethovens (der sogenannten „Salieri'schen“ klingt), allerdings malt Beethoven in tieferen und dunkleren Farben und setzt mehr technische Mittel in Bewegung. Der „weltliche“ Theil des Concertes war erfreulicher Weise dem künstlerisch veredelten Volksliede gewidmet.

Neben einigen von Weinwurm und von Johannes Brahms sehr schön und interessant harmonisirten Chören über schottische und deutsche Volksweisen (wobei

insbesondere in der einen Weinwurm'schen Bearbeitung ein sehr hübscher Echo-Effect überraschte) hörten wir eine Auswahl jener ganz unschätzbaren schottischen Lieder Beethovens mit Begleitung des Pianoforte, der Violine und des Violoncells (*op.* 108), ferner etwas aus den irischen und Walliser Gesängen und ein ganz reizendes venezianisches Gondellied. Es ist äußerst merkwürdig, daß Beethoven an der Grenzscheide zwischen seiner zweiten und dritten Periode, da er sich gerade anschickte seinen kühnsten und höchsten Flug zu fliegen, bei dem ihm anfangs nur Wenige zu folgen den Muth hatten, sich mit solchem Behagen in das kräftigende Bad frischer Volksweisen stürzen mochte. Seine gedruckt vorliegenden Bearbeitungen der schottischen und irischen Lieder (besonders die ersteren) enthalten, wie man wohl sagen darf, eine Welt von Musik. Man staunt, wie sich der Meister überall dem gegebenen Stoff unterordnet und dennoch eine Fülle von Geist und Phantasie daran einwickelt, deren man erst recht inne wird, wenn man die blanke Volksmelodie ohne das, was Beethoven in seinem Trio-Accompagnement dazugethan, ins Auge faßt. Die „Hochlandsbursche“, „die schöne Maid von Inverneß“, der „treue Johnie“ – das wären nun drei Lieder, die im Charakter von einander so grundverschieden sind wie möglich – keck, frisch das erste, von tragischer Tiefe das zweite, ein leises, heimliches, inniges Liebesgespräch das dritte. Frl. Anna v. Angermayer erzielte damit die bedeutendste Wirkung.

Ich habe diesmal zum ersten Male Gelegenheit gehabt, die junge Dame zu hören, aber dieses eine Mal hat genügt, um ihr meine vollste Achtung zu erwerben. Sie hob den Charakter jedes dieser Lieder in der entschiedensten und bezeichnendsten Weise auf sehr geistreiche Art hervor und die warme Anerkennung, die ihr vom Publicum zu Theil ward, war wohlverdient. Das Gondellied und eines der schottischen Lieder („Das Bäschen im Sträßchen“) trug Herr Adolf v. Schultner, dessen Tenor nicht groß, aber von sehr angenehmem Klang ist, in ansprechender Weise vor. Das Gondellied gefiel mit Recht ganz besonders. Die Triobegleitung wurde von Fräulein Gabriele Joel und den Herren J. Hellmesberger und Heinrich Röver trefflich gespielt. Der ganze Abend war, wie gesagt, ein echt künstlerisch anregender.

Im k. k. Hofoperntheater hat Fräulein Dillner aus Prag ein Gastspiel mit entschieden glücklichem Erfolg eröffnet. Da das Fach dieser talentvollen und anmuthigen Sängerin mit jenem des Fräuleins Minnie Hauk zusammentrifft, so scheint Fräulein Dillner berufen, uns während der Beurlaubung des Fräuleins Hauk diese ersetzen zu helfen. Fräulein Dillner trat als Page in Meyerbeers „Hugenotten“, dann als Aennchen im „Freischütz“ auf und errang beide Male einen vollständigen Erfolg. Sie ist, so viel ich weiß, eine Wienerin oder hat doch wenigstens ihre musikalische Ausbildung in Wien erhalten und daselbst ihre theatralische Laufbahn begonnen. Vor einigen Jahren spielte sie im k. deutschen Landestheater zu Prag „auf Engagement“, das denn auch sogleich zu Stande kam, da sie außerordentlich gefiel und sogleich zu den Lieblingen des Prager Publicums gehörte.

Seitdem hat Frl. Dillner höchst bedeutende Fortschritte gemacht und die Fittige scheinen ihr länger gewachsen zu sein, als daß sie sich noch auf dem immer doch mehr oder minder beschränkten Raume einer Provinzbühne mit Bequemlichkeit und Behaglichkeit bewegen könnte. Ihr Page war trotz des geringen Umfanges der

Rolle (die Finalstretta des ersten Actes blieb obendrein weg!) eine glänzende, ihr Aennchen eine anmuthige Leistung. Wir hoffen, daß die weitere Fortsetzung ihres Gastspieles von gleich günstigem Erfolge begleitet sein werde. Im „Freischütz“
 145 excellirte Frl. Ehn als Agathe. Das Gebet im zweiten Act sang die Künstlerin in sehr schönem Mezzavoce und mit überaus seelenvollem Vortrage, aber, offen gesagt, sie coquettirte (wenigstens nach meiner Empfindung) mit beiden zu sehr und weniger „seelenvoll“ wäre seelenvoller gewesen. Diese Stelle will ganz einfach-fromm, herzlich und unbefangen gesungen sein, ohne alle „Drücker“ und schwellenden
 150 Nachtigalltöne. Die zweite Hälfte der großen Scene aber war in Spiel und Gesang unübertrefflich. Herr Hablawetz ist ein tüchtiger Kaspar; daß er aus diesem nicht den unaufhörlich stirnerunzelnden und augenrollenden Bösewicht macht, wäre eher zu loben. Der Triller im Trinkliede, dem der Triller der Piccoli antwortet, ist ein guter Einfall – so viel ich weiß, rührt er von Staudigl her. Die Schlußarie des
 155 ersten Actes hat mit ihrem Vorbilde, der Pizarro-Arie Beethovens, gemein, daß der Sänger gegen das Orchester ankämpfen muß wie ein Schwimmer gegen die wüthende Meeresbrandung. – Herr Hablawetz drang recht gut durch.

Die Scenirung und Ausstattung der Oper ist, besonders in der ersten Volksscene, sehr gelungen – auch die Wolfsschlucht ist unter allen „Wolfsschluchten“,
 160 deren ich mich zu erinnern weiß, die am mindesten marionettenhafte und sogar so gut, als man den ganzen Teufelsspuk überhaupt darstellen mag – einige kleine Züge abgerechnet, wie die unglücklich arrangirte Erscheinung des Muttergeistes und des Agathen-Phantoms. Auch die beiden Kraniche, oder was es sonst für Sumpfvögel sind, die in der letzten Höllenbreughel-Scene beim Rufe „sieben“
 165 unter anderem Höllengesindel erscheinen und, vielleicht in Erinnerung an den antiken „Kranichtanz“ (Geranos) ein verwunderliches Ballet trippeln und hüpfen, stören den Eindruck des sonst gut angeordneten Ganzen. Samiel sollte sich in den Scenen mit Max und Kaspar nicht so nahe an's Licht der Lampen wagen, sonst sehen wir statt des Dämons eine Maske. Der Einfall, daß Samiel zuletzt Kaspars
 170 arme Seele gleichsam im Mantel zusammenpackt und davonträgt, ist gelindest gesagt absonderlich. Recht gut gedacht ist es, daß bei der fürstlichen Jagd auch einige vornehme Damen als Gäste erscheinen, nur sollten sie bei Agathens scheinbarem Tode nicht so ungemein gefaßt bleiben, sondern einige Theilnahme an dem Ereignisse zeigen. Die herrliche Ausführung der Ouverture unter Herbecks
 175 Leitung war ein hoher Genuß. Den ewig Unzufriedenen, denen die Sache gar nie recht zu machen ist, wünschte ich, daß sie nur anderwärts Operaufführungen anhören müßten, und nicht etwa bloß auf Provinz- oder Stadttheatern! Da habe ich kürzlich in einer berühmten Groß- und Musikstadt auf dem fürstlich subventionirten Theater „*Così fan tutte*“ gehört. – Es ist nicht zu sagen, wie lahm und schläfrig gleich die Ouverture abgehaspelt wurde, und Fiordiligi und Dorabella
 180 würden in Wien wahrscheinlich mit Glanz – durchfallen, während eine der beiden Damen bei jenem Publicum schön Wetter und Regen macht. Ferner waren die beiden köstlichen Arien Dorabella's (*Smania implacabili* und *amore è un ladroncino*) kurz und gut gestrichen – und so weiter. Ich will nicht blind loben und allzu dicke
 185 Lorbeerstreu ist eine zu verführerische Einladung zu einem Homersschlaf; aber an dem, was wir in Wien Gutes und Vortreffliches haben, sollten wir uns billiger

Weise unbefangen freuen. Haben wir doch genug Anderes, worüber wir uns nicht freuen können. Dahin gehört z. B. die nachgerade unleidlich werdende Offenbach-Wirtschaft der kleineren Theater, die sich bei „ausverkauften Häusern“ den Taschen und Cassen der Directoren gegenüber rechtfertigen mag, aber endlich künstlerisch demoralisierend wirken muß. In Paris sind für dergleichen die *bouffes parisiens* als ganz bescheidenes Nebentheater und als Specialität da; in dem modernen Babel, wo allerlei gährt, mag sich dergleichen endlich auch in irgendeinem Winkel ablagern; anders aber, wo Offenbach zum großen, allbeherrschenden Manne des Tages wird. Et was Offenbach wollen wir uns gerne gefallen lassen, aber immer Offenbach, *toujours perdrix* –!

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Verdi, *La traviata*, 13. April 1872, Theater an der Wien ■ Donizetti, *Linda di Chamounix*, 9. April 1872, ebd. ■ Drittes Konzert der Wr. Singakademie, 8. April 1872, MVkl. ■ Meyerbeer, *Die Hugenotten*, 7. April, Hofoper ■ Weber, *Der Freischütz*, 10. April 1872, ebd.

REZENSIERTE WERKE

Anerio: „*Adoramus te Christe*“ ■ Beethoven: Nr. 7 „*Frische Bursche, Hochlands-Bursche*“, Nr. 8 „*Die holde Maid von Inverness*“, Nr. 20 „*Der treue Johnie*“ und Nr. 25 „*Das Bäschen in unserem Strässchen*“ aus 25 Schottische Lieder op. 108; Nr. 59 „*The Farewell Song*“ („*Abschiedsgesang*“) aus Irische Lieder II WoO 153; Nr. 3 „*The Cottage Maid*“ („*Das Hirtenmädchen*“) und Nr. 9 „*To the Aeolian Harp*“ („*Die Aeolsharfe*“) aus 26 Walisische Lieder WoO 155 ■ Brahms: Nr. 3 „*Bei nächtlicher Weil*“ aus 14 Deutsche Volkslieder WoO 34 ■ Hermannus Contractus: „*Salve Regina*“ (Bearbeitung von Franz Krenn) ■ Donizetti: *Linda di Chamounix* ■ Liszt: „*Ave Maria*“ (II) S 38 ■ Mendelssohn: „*Lass, o Herr, mich Hilfe finden*“ ■ Meyerbeer: *Die Hugenotten* ■ Mozart: Violinsonate A-Dur KV 526 ■ Verdi: *La traviata* ■ Carl Maria von Weber: *Der Freischütz* ■ Volkslied „*Die Gondel*“ ■ Weinwurm: „*Im Korn*“, „*Schläfst oder wachst du*“

ERLÄUTERUNGEN

11 nach Heine] Heinrich Heine, *Buch der Lieder*, Lyrisches Intermezzo 1 („*Im wunderschönen Monat Mai*“). ■ **12** Schumanns Faust-Musik] *Szenen aus Goethes Faust* für Soli, Chor und Orchester WoO 3; zur Aufführung → NR. 28. ■ **12f.** Rubinstein ... Abschiedsconcert] → NRN. 33 und 36. ■ **14–16** Herr Aptommas ... hören lassen.] Thomas Aptommas (1829–1913), walisischer Harfenist und Komponist, Bruder des Harfenisten und Komponisten John Thomas (1826–1913). Aptommas gab am 15. April 1872 ein Konzert im Foyer des Wr. Musikvereins, bei dem Bertha Ehnn und Francesco Graziani mitwirkten. ■ **16f.** „in der Zeiten Hintergrunde schlummert.“] Schiller, *Don Carlos, Infant von Spanien* I,1. ■ **21** *lasciate ogni speranza.*] „Lasst alle Hoffnung fahren.“ (Dante, *La Divina Commedia*, Inferno 3,9). ■ **22–24** Nicolini, ... nach London gefolgt] In den Jahren 1872–1884 war Nicolini regelmäßig an Covent Garden engagiert. ■ **25** Farinelli] eigtl. Carlo Broschi (1705–1782), it. Soprankastrat. ■ **25f.** „den über-vollen ... verschaffen.“] Freizitat aus: Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* [...], Hamburg 1739, S. 27. ■ **29f.** Rudolf Weinwurm] (1835–1911), Chordirigent und Komponist; 1865–1878 künstlerischer Direktor der Wr. Singakademie, 1866–1880 Chormeister des Wr. Männergesang-Vereins. ■ **38–40** *Adoramus*, ... Anerio gehört.] Die vierstimmige Motette

„*Adoramus te Christe*“ wird mittlerweile Felice Anerio (1560–1614) oder Francesco Rosselli zugeschrieben – vgl. Clara Marvin, *Palestrina. A Guide to Research*, New York/London 2002, S. 437. ■ **41** anderes *Adoramus*.] Motette „*Adoramus te Christe*“ (à 4 voci.), in: *Motettorum quatuor vocibus [...] liber secundus*, Venedig 1584. ■ **41–43** Proske hat, ... aufgeklärt] Carl Proske, *Musica Divina*, Bd. 2, Regensburg 1855, S. XLIV. ■ **44f.** *Stabat mater*] à 12 voci. ■ **45** Baini] → NR. 2/ERL. zur Z. 24f. (Bd. 2, S. 336f.). ■ **48** Aufführung ... zu Prag] am Karfreitag, dem 7. April 1871 in der St. Josephskirche. ■ **50** Hermannus Contractus] bzw. Hermann von Reichenau (1013–1054), Benediktiner, Gelehrter und Komponist. ■ **53** Krenn] Franz Krenn (1816–1897), Komponist und Organist; ab 1862 Kapellmeister an der Wr. Michaelerkirche (Zentrum des Wr. Cäcilianismus), 1869–1893 Prof. für Harmonielehre, Kontrapunkt und Komposition am Konservatorium der GdM. ■ **54** Solotenor] Adolf von Schultner → ERL. zur Z. 121. ■ **66** „Laß, o Herr, mich Gnade finden“] recte: „*Lass, o Herr, mich Hilfe finden*“. ■ **67** Rosa Girzick] (1850?–1915), Alt; Gesangspädagogin und bedeutende Brahms-Interpretin. ■ **75f.** im Geiste und der Wahrheit] *Bibel*, Joh 4,23. ■ **86** Joel] Gabriele Joël (1853–1894), Pianistin; Schülerin von Brahms, Joseph Hellmesberger d. Ä. und Karl Goldmark, häufige Auftritte mit Joseph Hellmesberger d. Ä. ■ **91** Geigen- und Violinsonaten Beethovens] Violinsonaten D-Dur, A-Dur und Es-Dur op. 12. ■ **101** venezianisches Gondellied.] Volkslied „*Die Gondel*“. ■ **115** Anna v. Angermayer] Anna Angermayer de Redenburg, eigtl. Name von Anna D’Angeri (1853–1907), Sopran; Studium am Konservatorium der GdM, Debüt am Teatro Sociale in Mantua, Gast an vielen it. Opernhäusern, 1873–1877 auch an Covent Garden. ■ **121** Adolf v. Schultner] (1838–?), Tenor; Konzertsänger und Gesangspädagoge, Mitglied der Wr. Singakademie, ab 1867 des Wr. Männergesang-Vereins. ■ **124f.** Heinrich Röver] (1827–1875), Violoncellist und Komponist; ab 1871 Mitglied der Wr. Hofmusikkapelle, des Hofopernorchesters und des Hellmesberger-Quartetts, 1870–1874 Prof. am Konservatorium der GdM. ■ **127** Dillner] Bertha Dillner, später verh. Schütz (1847–1916), Sopran/Mezzosopran; 1869–1872 am Dt. Landestheater in Prag, 1872–1884 an der Wr. Hofoper. ■ **151** Hablawetz] August Egon Hablawetz (1833–1892), Bass; zunächst an den Theatern in Linz, Lemberg und Basel, 1870–1892 an der Wr. Hofoper. ■ **154** Staudigl] Joseph Staudigl d. Ä. (1807–1861), Bass; Regisseur und Liedkomponist, 1828–1854 als Sänger und Regisseur an der Wr. Hofoper, ab 1831 Mitglied der Wr. Hofmusikkapelle. ■ **155** Pizarro-Arie Beethovens] aus *Fidelio*. ■ **158** Scenirung und Ausstattung] Dekorationen von Josef Hoffmann und Hermann Burkhardt (1834–1901), Kostüme nach Zeichnungen des Historienmalers Franz Gaul (1837–1906). ■ **167** Samiel] dargestellt von Heinrich Wohlrat, Bass; 1869–1882 Chorsänger an der Wr. Hofoper. ■ **178** in einer berühmten Groß- und Musikstadt] Im Herbst 1871 gab es eine Neueinstudierung von *Così fan tutte* an den königlichen Schauspielen (Opernhaus) Berlin. ■ **183** *amore è un ladroncino*] „*È amore un ladroncello*“ („*Ein loser Dieb ist Amor*“). ■ **196** *toujours perdris*] frz. „immerfort Rebhuhn“ – angeblicher Ausspruch eines Beichtvaters Heinrichs IV. von Frankreich, der vom König immer nur Rebhuhn zu essen bekam.

27.

WZ 1872, Nr. 86, 16. April

α–ζ (Italienische Oper.) Es giebt einige Opern, welche das Privilegium einer nicht verwelkenden Frische zu haben scheinen, die immer wieder mit dem Reiz einer Novität wirken, ob man sie auch schon wer weiß wie oft gehört hat und jede

Note auswendig weiß. Dahin gehört Mozarts „Zauberflöte“, Webers „Freischütz“, Rossini's „Barbier“. Die „Zauberflöte“ und der „Barbier“ haben ferner auch die Eigenheit, daß man jeden Scherz, jede Narrenposse, die da kommen wird, im voraus weiß und dennoch über den Scherz oder die Posse von ganzem Herzen lacht. Der „Barbier“ ist auch recht eigentlich die Oper, welcher der liebenswürdige Maestro Rossini seine Unsterblichkeit und seine Popularität zumeist zu danken hat. Während wir bei dem gleichzeitig componirten „Otello“ mit verhaltenem Gähnen – nur im dritten Act gähnen wir nicht – allenfalls den Sängern applaudiren und uns wundern, wie eine Musik, welche als Novität von dem Enthusiasmus der damaligen Opernfreunde über alles andere Bekannte oder Unbekannte gestellt wurde (siehe Hauffs „Othello“) in so kurzer Zeit, nach kaum etwas mehr als fünfzig Jahren so gar alt und welk geworden sein könne, durchzuckt es uns noch jetzt wie ein elektrischer Schlag, wenn Figaro sein *Largo al factotum* intonirt, horchen wir der zierlich-coquetten Cavatine Rosina's mit Wohlgefallen und werden von der Komik des Momentes unwiderstehlich hingerissen, wenn Figaro, Graf Bartolo, Rosina und alle zusammen im schnellsten Parlando dem Führer der Scharwache den Stand der Dinge erklären und er dem Charivari mit einem salbungsvollen *ho capito* antwortet. Wollte man Rossini's und Mozarts Figaro etwa neben einander rücken und sich mit Vergleichen und Werthbestimmungen abängstigen, so thäte man beiden Meistern und Werken Unrecht. Rossini's Oper ist eine Buffonerie in des Wortes glücklichster Bedeutung, ein Schwank, eine geistreiche Posse, Mozarts Oper ist ein feines Lustspiel höherer Ordnung, auch abgesehen von der unerreichbaren musikalischen Schönheit, ein Meisterstück an Zeichnung der Charaktere und Situationen. Oettinger hat einmal den seltsamen Einfall gehabt, die einzelnen Componisten mit Weinsorten zu vergleichen. Wollten wir auf seinen Einfall eingehen, so könnten wir sagen, Rossini's Oper sei mousirender Barbera oder Asti (der italienische Champagner), Mozarts Oper edelster Rheinwein, etwa Johannisberger erster Qualität. Wer seinen Vortheil versteht, wird sich beide behagen lassen. Daß uns die italienische Operngesellschaft den „Barbiere“ brachte, ist ganz besonders willkommen, bot er uns doch Gelegenheit, Adeline Patti, die wir bisher in lauter tragischen oder sentimentalischen Rollen gesehen, von einer neuen Seite kennen zu lernen.

Adeline Patti entwickelte in der Rolle der Rosina eine graziöse Schalkhaftigkeit, eine sprudelnde Laune, daß man wohl behaupten möchte, sie sei die echte und wahre Rosina Rossini's wie keine andere Künstlerin. Signora Patti erschien in dieser komischsten der komischen Opern eben so bewundernswerth wie in den früheren, ganz entgegengesetzter Richtung angehörigen Leistungen. Das schnippische „*ma*“ in der Cavatine rief beide Male die größte Heiterkeit des Publicums hervor. In der Lectionsscene sang Signora Patti einen Bolero aus der „sicilischen Vesper“ (also wieder Verdi!) und ein spanisches Lied, in dem die Melodie einige Male von den für diese Gattung Volksgesang charakteristischen jauchzenden Schreiaccenten unterbrochen wurde. Signora Patti wußte letztere so eigen pikant und anmüthig herauszubringen, daß man sich mit dem eigentlich höchst bedenklichen Effectmittel versöhnen konnte. Signor Corsi errang sozusagen einen Sieg – anfangs hatte das Publicum nicht übel Lust, ihn, der an Signor Nicolini's Abreise

50 nach London so unschuldig ist wie am Brande von Troja, diese Abreise entgelten
 zu lassen, aber der Beifall nahm mehr und mehr zu und wurde am Ende höchst
 lebhaft, was uns für den braven Sänger nur freuen kann. Signor Cattani war ein
 Doctor Bartolo in köstlichem Buffostyl, Signor Galvani als Basilio ganz gut, sein
 Vortrag der „Calunnia“ ging unverdienter Weise spurlos vorüber. Signor Moriame
 55 machte als Figaro entschieden Glück – kurz alles ging recht frisch und gut, nur die
 sehr hübsche Arie der Cameriera fiel bei ungenügendem Vortrag kläglich durch
 und wurde das Signal zur Flucht eines großen Theiles des Publicums, obwohl noch
 das Schlußterzett bevorstand, in welchem Signora Patti und die Herren Corsi und
 Moriame wahrhaft excellirten. Die endlosen Zwischenacte bewirkten das Wunder,
 daß die Duodezoper gerade so lange spielte, als neulich im Hofoperntheater die
 60 (sehr zusammengestrichenen) „Hugenotten“.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, 15. April 1872, Theater an der Wien

ERLÄUTERUNGEN

14 Hauffs „Othello“] Novelle des dt. Schriftstellers Wilhelm Hauff (1802–1827). ■ **21** *ho capito*] „Ich habe verstanden.“ – Bartolos Worte in II,1. ■ **27f.** Oettinger ... zu vergleichen.] Eduard Maria Oettinger, *Meister Johann Strauß und seine Zeitgenossen*, Bd. 2, Berlin 1862, S. 223f. Oettinger vergleicht hier Joseph Lanner (1801–1843) mit dem Burgunderwein und Johann Strauß d. Ä. mit dem Champagner. ■ **43** ein spanisches Lied] „*La Calesera*“. ■ **48f.** Nicolini's Abreise nach London] → NR. 26/ERL. zu den Z. 22–24. ■ **53** Moriame] Gustavo Moriame (1842–1915), it. Bariton belg. Herkunft; in den 1870er Jahren u. a. an den Operntheatern in Turin, Bologna und Mailand. ■ **59f.** als neulich ... „Hugenotten“.] aufgeführt am 7. April 1872.

28.

WA 1872, Nr. 87, 16. April

Z. 5–160 aufgenommen in: „Halbopern und Halboratorien.“, *Bunte Blätter* II, S. 166–173

Feuilleton.

Schumanns Musik zu Goethe's „Faust“.

(Aufgeführt im dritten außerordentlichen Concert
 der Gesellschaft der Musikfreunde.)

5 So oft ich etwa erfahren, dieser oder jener deutsche Tonsetzer habe sich Notens-
 papier zurechtgelegt, um eine neue „Faust-Musik“ zu schreiben, möchte ich ihm
 wie Mephisto dem Faust, da dieser zu den Müttern geht, nachrufen: „Wenn es ihm
 nur zum Besten frommt, neugierig bin ich, ob er wiederkommt!“ Der Schwarz-
 10 künstler Faust hat wie für die deutschen Dichter, so auch für die deutschen Com-
 ponisten eine eigene Anziehungskraft. Wie viele Faust-Dichtungen sind neben
 jener Goethe's entstanden, wenn ein Poet gerade die Nothwendigkeit verspürte,
 versificirt an den Mann zu bringen, was er über Gott und Welt, Zeit und Raum,
 den kategorischen Imperativ, deutsche Litteratur, höhere Politik und Zukunft der

Menschheit in Pausch und Bogen denke! Für den Musiker aber ist insbesondere Goethe's „Faust“ ein wahrer poetischer Lockvogel. Beethoven soll, nach Schindlers 15
 Versicherung, daran gedacht haben, mit einer Musik zu „Faust“ (natürlich zum
 ersten Theile des „Faust“), welche er für die höchste Aufgabe der Kunst erklärte,
 sein Schaffen als Componist zu schließen und zu krönen. Es war ihm nicht ver-
 gönnt, diesen Plan zu verwirklichen. Sonst aber haben wir „Faust“-Musiken mehr 20
 als genug. Für die Aufführungen in Weimar machte unter des Dichturfürsten
 Augen Eberwein in seiner bescheidenen, musikalisch-bürgerlichen Küche eine
 ganz bescheidene, aber gar nicht üble Musik zurecht; ein auffallender Mißgriff je-
 doch (gesetzt auch, Goethe selbst sollte etwa dazu Ja und Amen gesagt haben)
 muß es heißen, daß der Erdgeist darin als Baßpartie behandelt ist. Mozart, der den 25
 Komthur im „Don Juan“ schuf, hätte hier vielleicht ausgereicht, Eberwein aber
 war weit davon ein Mozart zu sein. Fürst Radzivil componirte den „Faust“ als ein
 eigenthümliches, nicht uninteressantes Mittelding zwischen Oratorien- und Thea-
 termusik, er brachte Musik an, wo sie hingehört und nicht hingehört. Liebhaber
 des *Cis-moll*-Accordes werden gleich in der ersten Scene (von der Apostrophe an
 die Geister an: „antwortet mir, wenn ihr mich hört“) ihr Genügen finden. Goethe's 30
 olympisches Haupt nickte dem Fürstencomponisten Beifall, ja er dichtete sogar
 für ihn noch den Text zweier Geisterchöre hinzu. Nun fand sich für die Auffüh-
 rungen in Stuttgart Lindpaintner mit einer Partitur ein, die in jedem Takt den
 erfahrenen Mann der Theaterpraxis, aber auch in jedem Takt den richtigen
 deutschen Capellmeister verräth. Die gewaltig lange Ouverture (sie schließt in 35
Fis-dur!!), ein wahres musikalisches Spectakelstück, paßt zum Faust wie – die
 Faust aufs Auge. Viel Lärm, sentimentale Cantilenen, Teufelsspuk *à la* Samiel und
 die unvermeidlichen Hetzpassagen der Geigen. Man braucht gar kein Anhänger
 der Tappert'schen Ansicht vom musikalischen Darwinismus zu sein, um in der
 Disposition und in den Details überall des Componisten „Vampyr“-Ouverture 40
 deutlich wiederzuerkennen. Weiterhin ist Manches ganz hübsch, wie z. B. das Lied
 von der „Ratte im Kellernest.“ Berlioz' monströses Halb-Oratorium möge hier nur
 kurz genannt sein. Der Franzose Gounod endlich hat, wie allbekannt, zwar nicht
 unmittelbar Goethe's Dichtung, aber das heillose Attentat eines französischen
 Textmachers auf das unsterbliche deutsche Werk als Oper in Musik gesetzt. Der 45
 Franzose hat Alles, was dem Werke Goethe's den Rang neben der „*Divina comme-
 dia*“ Dante's und neben jeder höchsten Dichtung aller Zeiten anweist, gestrichen
 und nur die drastischen Scenen beibehalten. Es hat geradezu etwas Empörendes,
 eine der wunderbarsten Gestalten, die je ein Dichter geträumt, Gretchen, zur fran-
 zösischen Lorette entwürdigt und entheiligt, die ergreifende Scene des Oster- 50
 morgens durch einen Gesang vorüberziehender Schnitter ersetzt zu sehen u. s. w.
 Neben dem Mephisto Goethe's, einer Gestalt, der nichts Aehnliches entgegenge-
 stellt werden kann, ist der Mephisto des französischen Componisten eine ganz
 grob geschnitzte, mit schreienden Farben angestrichene Holzfigur und geradezu
 humoristisch wird die Sache, wenn sich Gounod in der ersten Scene in mit- 55
 leidwerther Weise abquält, die tiefsinnige Speculation Fausts musikalisch zu illus-
 triren. Wenn indessen diese oder jene „beliebte Sängerin“ Gelegenheit hat als
 Margarethe zu glänzen, so lassen wir uns die Verschändung eines der größten

Denkmale deutschen Geistes ruhig gefallen. Die Langmuth des deutschen Publicums ist vielleicht noch etwas größer als jene des Himmels. Das Aergste ist, daß
 60 der Gounod'sche „Faust“ sogar anfängt den „Faust“ Goethe's aus der Memoire des Publicums zu verdrängen. Ich kann es mir nicht versagen, ein charakteristisches Histörchen einzuschalten. Einer meiner Freunde hatte als Lehrer irgendwo mit
 65 einer jungen Dame von Extraction deutsche Classiker *in usum Delphini ommissis ommittendis* zu lesen. Er liest also auch *ommissis ommittendis* Goethe's „Faust“ und darin auch die Scene in Auerbachs Keller. Die junge Dame wird unruhig, kann ihr Mißbehagen, endlich ihren Unmuth nicht verbergen und ruft schließlich mit Ent-
 rüstung: „aber sagen Sie mir, Herr Professor, wie ist es doch möglich, daß Goethe aus der herrlichen, zarten, hochpoetischen Gestalt des Siebel eine solche Caricatur
 70 hat machen können!“ – – –

Es hätte geradezu ein Wunder heißen müssen, wenn Robert Schumann, der in der deutschen poetischen Litteratur umherging wie ein Löwe und suchte, was er componire, nicht auch an Goethe's „Faust“ hätte gerathen sollen. Aber, wie
 75 sonderbar, Dinge, bei denen Goethe ganz ausdrücklich auf Musik gerechnet hat, die Geisterchöre der ersten Scene, die Lieder in Auerbachs Keller u. s. w. läßt Schumann liegen und bringt an mehr als Einer Stelle seine Musik an, wo sie durchaus nicht am rechten Ort ist. „Störe die Musiker nicht“, ruft der weise Sirach, „und wenn man Lieder singt, so schwatze nicht darein, sondern spare deine Weisheit für andere Zeit.“ Hier möchte man umgekehrt rufen: „und störe den Dichter
 80 nicht, und wenn er uns das Schönste und Tiefsinnigste mit dem ganzen Zauber seiner Sprache zu sagen hat, wie in Fausts Monolog „des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig“, so musicire nicht darein, sondern spare deinen Contrapunkt für andere Stellen“. Was soll man dazu sagen, wenn die Gartenscene, die ganz auf das herzige, unbefangene Plaudern Gretchens berechnet ist, hier zur förmlichen
 85 Opernscene umgeschaffen wird? Ist es nicht, als rufe man etwa zum Apoll von Belvedere den Schneider: „Da, miß dem Gotte Kleider und miß ihm Hosen an?“ – Und würde sich Apoll in Galafrack und weißer Weste besser ausnehmen als in der einfachen Marmorpracht und ewigen Jugend seiner göttlichen Glieder? Aber Schumann laborirte in ganz besonders hohem Grade an einer Krankheit, an der
 90 mancher deutsche Componist (z. B. auch Max Bruch) leidet, an einer Metastase des Dranges, Opern zu schaffen auf ungehörige künstlerische Stoffe. Schumanns „Glück von Edenhall“, „Sängers Fluch“, „Page und Königstochter“ u. s. w. gehören in diese Classe. Merkwürdig genug darf es heißen, daß in Schumanns „Faust“-Musik fast Alles, wo wirklich begleitende Musik nöthig ist, vortrefflich gerathen
 95 und so ziemlich Alles mißrathen, wo sich die Musik der Poesie aufdrängt. In der Scene der „vier grauen Weiber“ werden diese düsteren Gespenster durch die Musik ganz außerordentlich gut illustriert (wie köstlich ist der Einfall mit den Fledermauspfeifen dieser vampyrischen Unholde!), sobald Faust der „Sorge“ antwortet und zu singen anfängt, statt zu reden, wird die Musik sogleich leer, nichtssagend,
 100 langweilig. Im Allgemeinen darf man sagen, daß die dritte Abtheilung (die Anachoreten-Scene) zu dem Schönsten und Bedeutendsten gehört, was Schumann geschaffen, und folglich zu dem Schönsten und Bedeutendsten, was die neuere Musik hervorgebracht – wogegen man von der ersten Abtheilung das Umgekehrte

sagen muß. Von dem Schöpfer der herrlichen „Manfred“-Ouverture durften wir eine würdige Ouverture zu „Faust“ erwarten – tadelt er doch Radzivil wegen des Einfalls, seine „Faust“-Musik mit der orchestrierten *C-moll*-Fuge Mozarts einzuleiten – wir haben also das volle Recht von ihm hier etwas noch Besseres zu verlangen. Ist aber jenes Instrumentalvorspiel Schumanns auch nur einfach ein interessantes Tonstück, geschweige denn eine „Faust“-Ouverture, oder ist es ein reines Garnichts, aus demselben vagem Herumfluctuiren kein einziger hörenswerther musikalischer Gedanke auftaucht? Die Gartenscene trifft Sinn und Betonung der Worte allerdings ganz gut, aber Schumann steht hier am Ende doch nicht höher als ein verlässlicher Diener, der den Auftrag, welchen ihm sein Herr gegeben, getreulich ausrichtet. Gretchen vor der Mater Dolorosa reicht nicht an Löwe's bescheidene und doch so tief ergreifende Composition. Das *Dies iræ* der Domszene (dazu gehört Musik!) packt sogleich, aber es drängt sich auch mit seinen Chor- und Orchestermassen störend in die Reden Gretchens und des bösen Geistes hinein, die hier übrigens beide auch singen – die leise Stimme des Gewissens, denn das ist der böse Geist, muß, während der Chor rücksichtslos fortsingt, aus vollem Halse schreien, um nur gehört zu werden. Die grandios disponirte Scene schließt mit den (gesungenen) Worten: „Nachbarin, euer Fläschchen!“ Goethe dachte sich's anders und besser. Aus der Tiefe und Halbnacht des alten romanischen oder gothischen Domes, wo Gretchen vom bösen Geist geängstigt betet, soll der Gesang nur so halb stark und wie von ferne herüberklingen, am besten die uralte Sequenzmelodie des *Dies iræ* im Einklange mit Orgelbegleitung gesungen, und darnach „Orgelton“ als Nachklang. Tomaschek hat dieselbe Scene componirt und der Versuchung eben so wenig widerstanden, ein solennes Figuralrequiem anzubringen; sein Gretchen singt auch in Recitativ: „Nachbarin“ u. s. w.

Der Elfenchor der zweiten Abtheilung hätte von einem Meister wie Schumann etwas mehr erwarten lassen, als hier geboten wird. Fausts schon erwähnter Monolog entzieht sich der Musik – es ist kein Wunder, wenn Schumann hier keine gefunden hat. Der Scene mit den vier grauen Weibern haben wir schon gedacht, jene der Lemuren steht im Guten und Gerinen auf gleichem Niveau. Vortrefflich malt die Musik die „neckischen Geberden“ der grabenden Halbgesperster. Faust und Mephisto singen leider wieder, statt (etwa mit melodramatischer Begleitung) zu sprechen. Mit der dritten Abtheilung ist es plötzlich, als sei Schumann aus einem schweren Zauberschlafe erwacht und richte sich mit der ganzen Macht seines Geistes auf. Schon die Anachoreten-Landschaft „Waldung, sie schwankt heran“ wird musikalisch zu einem förmlichen Poussin'schen Bild; es ist erstaunlich, daß die Musik durch bloßes Wecken der entsprechenden Stimmung dergleichen zu prästiren vermag. Der *Pater ecstaticus*, der *Pater profundus* mit dem tiefsinnig meditirenden Ton, der *Pater Seraphicus*, der ganz milde Vaterliebe ist, der *Doctor Marianus* mit seiner visionären und dabei still-seligen Begeisterung, die Chöre der seligen Knaben, der Engel, die drei Büsserinnen und Gretchen als vierte – das alles ist wunderbar charakteristisch gegeben und von hinreißender Schönheit. Ergreifend ist der Moment, wo des *Doctor Marianus* Rede zum harfenbegleitenden Hymnus wird, rührend sein milder Blick auf die Büsserinnen „Gnade bedürftend“. Der Einfall, nach den hellen Sopranstimmen der *Maria Aegyptica*, Gretchens u. s. w.

die *Mater gloriosa*, ihre wenigen Worte in sonorem Alt singen zu lassen, ist ein
 150 Geniezug – die Wirkung ist bei diesem einfachsten Mittel eine bis zum Groß-
 artigen ernste. Bei der Wiederholung der Worte „gerettet ist das edle Glied der
 Geisterwelt vom Bösen“ und im letzten *chorus mysticus* findet der Musiker Schu-
 mann Raum sich auszubreiten, – was er hier geleistet hat, wird ihm zum ewigen
 155 Ruhm gereichen. Brendel findet in dieser Scene den Keim künftiger Kirchenmu-
 sik. Wir haben aber so viel unvergleichliche, mit größtem Unrecht vergessene
 Kirchenmusik, daß es uns auch für die Zukunft genügen wird, diese letztere aus
 dem Staube herauszusuchen – wobei wir denn, um Schumanns Werk in seinem
 vollen Werthe zu würdigen, nicht erst das ungewisse Gut des Zukunfts-Kirchen-
 styls brauchen, den wir den Leuten überlassen wollen, die vom Zukunftsweibe, der
 160 Zukunftsreligion, Zukunftsmusik, vielleicht auch Zukunfts-Kochkunst träumen.
 Von der Aufführung des Schumann'schen Werkes sei nur bemerkt, daß sie, unter
 Rubinsteins Leitung, eine treffliche war. Frau Marie Wilt, als Gretchen (auch sonst
 in einzelnen Soli), Herr Dr. Krückl als Faust, Herr Dr. Kraus als Mephisto, Herr
 Pirk als Ariel wirkten mit Lust und Liebe mit; in den kleineren Partien verdienen
 165 die Damen Karoline Stengl [sic], Pauline Pohan, Maria Enner, Antonie Wolf und
 Anna Pokorny und die Herren Rudolf Schelle, Alois Walter und Ferdinand Maas
 alles Lob. Chöre und Orchester (Gesellschaftsorchester, an der Spitze der Violinen
 der k. k. Concertmeister Herr Joseph Hellmesberger) dürfen dieses Lob in vollem
 Maße theilen. Sehr gut war die Disposition, den „Chor seliger Knaben“ mit Sing-
 170 knaben zu besetzen, deren im Vergleiche zu den Frauensopranen und Altos härtere,
 gleichsam krystallische Stimmen diesen Gesängen einen eigenen, charakteristi-
 schen Ausdruck geben. Interessant endlich war es zu beobachten, wo und wie das
 Publicum applaudirte. In den ersten beiden Abtheilungen spendete es seinen Bei-
 fall, wie Cordelia ihren Vater liebt „so weit es Pflicht ist“, aber bei der dritten Ab-
 175 theilung wurde im Geiste und in der Wahrheit applaudirt und die Zustimmung
 war enthusiastisch. Die Gesellschaftsconcerte konnten also nicht günstiger und
 glücklicher schließen als mit dem dritten Theil der Schumann'schen Faust-Musik.
 Daß man uns in den früheren Concerten auch eben nur ganz moderne Oratorien-
 musik brachte, ist nicht zu tadeln, denn das Moderne hat seine volle Berechtigung;
 180 bei einem künftigen Concertcyklus wird es aber vielleicht eine kluge Taktik sein,
 einmal irgendein älteres Werk einzuschalten (nur um Himmels willen nicht die
 „Schöpfung“ oder die „Jahreszeiten“, von denen wir mit Leporello sagen können
 „*questo io conosco pur troppo*“); gelegentlich wäre uns – man kann bei Händel nicht
 sagen „zopfig“, wohl aber „allongeperrückenhaft“ – wäre uns, sage ich, allenfalls
 185 das allongeperrückenhafteste Oratorium Händels zur Abwechslung recht von
 Herzen willkommen.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Drittes außerordentliches Konzert der GdM, 14. April 1872, MVgr.

ERLÄUTERUNGEN

7f. „Wenn es ihm ... wiederkommt!“] Freizitat aus: Goethe, *Faust 2*, I, 6305f. ■ **15–18** Beethoven soll, ... zu krönen.] Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, S. 162. ■ **21f.** Eberwein ... Musik zurecht;] Carl Eberwein (1786–1868), *Entreactes und Gesänge zu Faust* (1815/1829). ■ **26–32** Fürst Radzivil ... Geisterchöre hinzu.] Anton Heinrich von Radziwill (1775–1833), *Compositionen zu Göthe's Faust*. 1814 besuchte der Fürst Goethe in Weimar und trug ihm Teile seiner Faust-Musik vor. Goethe schickte ihm daraufhin noch zwei Textzusätze: die Szene „Zwey Teufelchen und Amor“ und eine erweiterte Fassung der Szene „Ein Gartenhäuschen“. ■ **33** Lindpaintner mit einer Partitur] *Faust* op. 265. ■ **37** Samiel] Figur in Webers *Der Freischütz*. ■ **39** der Tappert'schen Ansicht] Anspielung auf Wilhelm Tapperts *Musikalische Studien* (Berlin 1868), in denen Darwins Theorie auf die Musik übertragen wird. Tappert untersucht u. a. den Entwicklungs- und Umwandlungsprozess der musikalischen Motivbildung. ■ **42** Berlioz' ... Halb-Oratorium] *La Damnation de Faust* op. 24. ■ **43–45** Gounod ... als Oper in Musik gesetzt.] *Faust*, auf das Libretto von Jules Barbier und Michel Carré nach Michel Carrés *Faust et Marguerite* und der frz. Übersetzung von Goethes *Faust*. ■ **64f.** *in usum Delphini omissis ommittendis*] lat. „zum Gebrauch des Dauphins“ (ursprünglich zensierte Ausgaben antiker Klassiker, die Ludwig XIV. für den Unterricht des Dauphins herstellen ließ). Der Ausdruck „ommissis ommittendis“ bezieht sich im Allgemeinen auf Werke, die durch die Zensur verändert und in dieser Form bewilligt wurden. ■ **77–79** „Störe ... andere Zeit.“] *Bibel*, Sir 32,6. ■ **92** „Page und Königstochter“] *Vom Pagen und der Königstochter* op. 140. ■ **105–107** tadelt er ... einzuleiten] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 314. ■ **106** *C-moll-Fuge Mozarts*] Adagio und Fuge c-Moll KV 546. ■ **114f.** Löwe's ... Composition.] Carl Loewe, Nr. 1 *Szene aus Faust* („Ach neige, du Schmerzenreiche“) aus *Gesammelte Lieder* op. 9, Heft 9. ■ **126** Tomaschek hat dieselbe Scene componirt] *Scene mit Requiem aus Goethes Faust* op. 103. ■ **139** Poussin'schen Bild] Nicolas Poussin (1594–1665), frz. Landschafts- und Idyllenmaler. ■ **154f.** Brendel findet ... Kirchenmusik.] Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Fünfundzwanzig Vorlesungen*, Bd. 2, Leipzig 21855, S. 266f. ■ **165** Karoline Stengl] recte: Karoline Stenzl; Sopran, 1871 Mitglied des Wr. Singvereins. ■ **165** Pauline Pohan] Sopran; 1870–1891 Mitglied des Wr. Singvereins. ■ **165** Maria Enner] nicht ermittelt. ■ **165** Antonie Wolf] Alt; 1864–1874 Mitglied des Wr. Singvereins. ■ **166** Anna Pokorny] Alt; 1868–1872 Mitglied des Wr. Singvereins. ■ **166** Rudolf Schelle] Tenor, Magistratssekretär; ab 1869 Mitglied des Wr. Männergesang-Vereins, 1869–1886 Mitglied des Wr. Singvereins. ■ **166** Alois Walter] Tenor, Privatbeamter; ab 1861 Mitglied des Wr. Singvereins und des Wr. Männergesang-Vereins. ■ **166** Maas] Ferdinand Maaß, Bass, Lehrer; 1862–1883 Mitglied des Wr. Singvereins, ab 1865 auch des Wr. Männergesang-Vereins. ■ **174** „so weit es Pflicht ist“] Freizitat aus: Shakespeare, *King Lear* I,1. ■ **175** im Geiste und in der Wahrheit] *Bibel*, Joh 4,23. ■ **182** „Schöpfung“ oder die „Jahreszeiten“] Oratorien von Joseph Haydn. ■ **183** „questo io conosco pur troppo“] eigtl. „Questa [musica] poi la conosco pur troppo.“ („Die Musik kommt mir äußerst bekannt vor!“) – Leporellos Worte in Mozarts *Don Giovanni* (II,17).

29.

WA 1872, Nr. 90, 19. April

Feuilleton.**Musik.**

Zweites Zöglingconcert des Wiener Conservatoriums.

Das Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde legte im zweiten
 5 Zöglingconcerte für diesmal die letzte Probe seiner ersprießlichen Thätigkeit
 für die Pflege und das Gedeihen der Kunst ab und der laute und überaus lebhaft
 Beifall des Publicums war gleichsam das dieser Thätigkeit ertheilte günstige
 Zeugniß der öffentlichen Meinung. Ensemble des Orchesters und Solovorträge
 10 für Gesang, Pianoforte und Violine bildeten das Programm. Für erstere war
 gleich zur Einleitung Beethovens große fugirte Overture in C, *op.* 124, gewählt.
 Sie kam notenrichtig und präcis heraus und bei einem Zöglingorchester kann
 man diesem Werke gegenüber auch nicht mehr verlangen; die feinere Detail-
 arbeit, die gerade in diesem übermächtigen Stück für das Orchester eine sehr
 15 schwere Aufgabe ist, durfte man billiger Weise den jungen Leuten, die einstweilen
 noch Schüler sind und Meister werden wollen, nicht zumuthen. Entschieden noch
 besser und wirklich überraschend gut wurde eine Novität von A. R. v. Gold-
 schmidt (mit Otto Goldschmidt und Sigmund Goldschmidt nicht zu ver-
 wechseln!) aufgeführt, eine „Rhapsodie“ für Orchester. Der junge Tonsetzer – er
 20 wurde zuletzt lebhaft gerufen – befindet sich augenscheinlich noch in jenem
 Stadium des Schaffens, wo die Windrose 64 Ecken hat und der Wind aus allen
 Ecken zugleich bläst. Seine Rhapsodie ist, um das Gute, was sich darüber sagen
 läßt, voranzusenden, an vielen Stellen überraschend wirksam instrumentirt,
 einzelne Mischungen der Klangfarben sind von auffallender Schönheit, andere
 25 Stellen sind zu dick, zu massiv und zu undurchsichtig ausgefallen. Im Colorit des
 Tongemäldes ist also Vieles zu loben und ist wenig dagegen einzuwenden, desto
 mehr aber gegen die Erfindung und Disposition des Ganzen. Es ist noch kein
 Freibrief für künstlerische Willkür, wenn man eine Composition als Rhapsodie
 bezeichnet, denn letzteres Wort kommt etymologisch nicht etwa von „Raptus“
 30 her. Zwar läßt der Componist das scharf ausgeprägte erste Motiv der Violoncelle,
 nachdem er es erst gesteigert (hütet euch davor, junge Componisten, dieses
 Kunstmittel, von Beethoven in der Exposition des „Freude, schöner Götter-
 funken“ zuerst angewendet, haben Berlioz und Wagner seitdem total vernützt!),
 immer wieder auftauchen, aber das ist noch lange kein organischer Aufbau eines
 35 in sich geschlossenen Kunstwerkes. Der Componist fügt Stückwerk zusammen,
 das zu keinem Ganzen verschmelzen will. Herr v. Goldschmidt hat augenschein-
 lich Talent und sogar recht sehr viel Talent – aber eben deßwegen würde ich ihm
 ehrlich und wohlmeinend rathen, eine Zeitlang Compositionen ganz nach altem,
 d. h. Mozart-Beethoven'schen Zuschnitt auszuarbeiten: Tonica-Motiv, zweites
 40 Motiv in Dominante oder Parallele, Repetitionszeichen, Durchführung der
 Motive, Rückgang zum ersten Tonica-Motiv, zweites Motiv in der Tonica-Tonart,
 Schluß. *Probatum est!* An dieser Form lernt man musikalisch-logisch denken –

der junge Componist braucht ja diese Arbeiten nicht aufführen zu lassen, wenn er etwa fürchtet als Zopf und Reactionär in Verruf zu kommen. Ist man der alten Form mächtig, dann mag man sie ins Himmels Namen wegwerfen, wenn man für sie etwas Besseres weiß. An sich ist sie aber sicher noch einer Füllung mit endlosem Inhalt fähig, so wie die Natur innerhalb der ein für alle Mal normirten Menschenform zahllose und immer neue Individualitäten hervorbringt und nicht nöthig ist, der Abwechslung wegen nach Sir John Mandeville's fabulösen Menschenfressern zu verlangen, „denen der Kopf unter den Schultern herauswächst“. Wie man sich in der Instrumentalmusik in freieren Formen bewegen und doch organisch schaffen könne, mögen unsere Kunstjünger aus gewissen Klavierstücken des – alten Joseph Haydn lernen, der unserer jungen Genieschule freilich ein Greuel ist – ich meine die sogenannte Phantasie in *C-dur* und das anmuthige Capriccio in *G-dur* – beide im zweiten Bande der neuen Cotta'schen Edition zu finden. Von zwei jungen Pianisten spielte der eine, Herr Arnold Bardas, Schüler des Herrn Professors Door, Mendelssohns „Serenade und Allegro giojoso“ und Herr Sigmund Preuß, Schüler des Herrn Professors Epstein, den zweiten und letzten Satz des so äußerst schweren Henselt'schen Concertes – beide recht brav und tüchtig. Herr Preuß besteht, wenn ich so sagen darf, aus dem Holze, aus dem man ganze und echte Künstler schnitzt, und bei seinem Vortrag des Concertes konnte man oft vergessen, daß es noch ein Schüler sei, den man hier höre. Bei fortgesetztem Studiren kann man ihm eine schöne Zukunft prophezeien. Den Adagio-Satz des Spohr'schen Doppelconcertes führten zwei junge Violinistinnen, die Fräulein Helene und Natalie Lechner, ganz wacker aus. Unter den Gesangstücken wurde besonders die Baß-Arie „Dein Heldenruhm war einst mein Lied“ aus Händels „Samson“ mit unendlichem Applaus aufgenommen. Herr Joseph Staudigl, der sie sang, bewährt sich als der würdige Sohn seines unvergeßlichen Vaters – möge der junge Sänger aber ja nicht übersehen, daß jener enthusiastische Beifall zum Theil der pietätvollen Erinnerung an den Letzteren galt. Einen jungen, strebenden Künstler kann man durch derlei Demonstrationen sicher sehr leicht irre machen. Gehe Herr Staudigl Sohn unbeirrt seinen Weg weiter und wir werden in ihm vielleicht einen Ersatz für seinen der Kunst allzu früh entrissenen Vater bekommen. Die Damen Elise Wiedermann und Anna v. Angermayer trugen ein allerliebstes Duett „Schneeglöckchen läutet“ von Bernhard Scholz allerliebste vor, nicht minder trefflich Schumanns „Herbstlied“ (ein köstliches Stück!) – bei „Wanderers Nachtlid“ von Rubinstein war das Tempo unverkennbar etwas zu schnell. Mendelssohns „Erstes Veilchen“, Chopins „Lithauisches Volkslied“ und Tauberts „Forelle“ wurden von Frl. Mathilde Meßnik gesungen, welche als Sängerin die unschätzbare Eigenschaft besitzt, äußerst deutlich auszusprechen und sehr gut, verständig und ansprechend im Vortrage zu detailliren. Ein etwas herber Beiklang der Stimme wird sich wohl in der Folge noch mildern. Das Taubert'sche Lied „Die Forelle“ war für uns eine Novität, es enthält vieles sehr Hübsche, ist aber so maßlos lang – eine förmliche Ballade *à la* Zumsteeg – daß man dabei allenfalls ein Gericht Forellen blau sieden könnte. Sämmtliche junge Damen fanden lebhaftesten Beifall. Es weht aus diesen Zöglingconcerten ein eigener wohlthuender Hauch von Jugendfrische, von reiner, um nicht zu sagen naiver Freude an der

Kunst, so daß wir dem nächsten in der nächsten Saison schon jetzt mit Vergnügen entgegensehen.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Zweites Konzert des Konservatoriums der GdM, 18. April 1872, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Overtüre *Die Weihe des Hauses* op. 124 ■ Chopin: Nr. 16 „*Litauisches Lied*“ aus 16 Polnische Lieder op. 74 ■ Adalbert von Goldschmidt: Spanische Rhapsodie ■ Georg Friedrich Händel: „*Thy glorious deeds*“ („*Dein Heldenarm war einst mein Lied*“) aus *Samson* HWV 57 ■ Henselt: Klavierkonzert f-Moll op. 16 (2. und 3. Satz) ■ Mendelssohn: Nr. 2 „*Das erste Veilchen*“ aus 6 Gesänge op. 19[a], Serenade und Allegro gioioso op. 43 ■ Rubinstein: Nr. 5 „*Wanderers Nachtlied*“ aus 12 Duette op. 48 ■ Bernhard Scholz: Nr. 2 „*Schneeglöckchen thut läuten: Kling, ling, ling!*“ aus 6 Lieder op. 11 ■ Schumann: Nr. 2 „*Herbstlied*“ aus 3 Duette op. 43 ■ Spohr: Concertante für zwei Violinen und Orchester h-Moll op. 88 (2. Satz) ■ Taubert: Nr. 3 „*Die Forellen*“ aus *Kinderlieder* op. 164

ERLÄUTERUNGEN

10 fugirte Overture] *Die Weihe des Hauses* op. 124. ■ **16f.** A. R. v. Goldschmidt] Adalbert (Ritter) von Goldschmidt (1848–1906), Komponist. ■ **17** Otto Goldschmidt] (1829–1907), dt. Dirigent und Komponist. ■ **17** Sigmund Goldschmidt] (1815–1877), Komponist und Pianist. ■ **28** „Raptus“] lat. „Abreißen“, „Zerreißen“, „Riss“. Rhapsodie hat ihren etymologischen Ursprung im griech. Verb „raptain“ (reihen). ■ **41** *Probatum est!*] lat. „Es hat sich bewährt!“ ■ **49–50** nach Sir John Mandeville’s ... herauswächst“.] John Mandeville – unbekannter Autor der romanhaften Reiseschilderung *Die Reisen des Jehan de Mandeville* (1356). Mandevilles Geschichte über die Menschenfresser bekannt aus: Shakespeare, *Othello* I,3. ■ **53** Phantasie in *C-dur*] Fantasia (Capriccio) C-Dur Hob. XVII:4. ■ **54** Capriccio in *G-dur*] Capriccio „Acht Sauschneider müssen sein“ Hob. XVII:1. ■ **54** Cotta’schen Edition] *Instructive Ausgabe Klassischer Klavierwerke. Unter Mitwirkung von Hans von Bülow, Immanuel Faisst, Ignaz Lachner, Franz von Liszt. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. Sigmund Lebert [...]. Erste Abtheilung. Ausgewählte Sonaten & Solostücke für das Pianoforte von Joseph Haydn*, hrsg. von Sigmund Lebert, Bd. 2, Stuttgart 21872. ■ **55** Arnold Bardas] (1854–1931), aus Mähren (Proßnitz) stammend, später Angestellter am Verkehrs-(Bahn-)Ministerium, ab 1910 Bardas von Bardenau. ■ **56** Door] Anton Door (1833–1919), Pianist und Klavierpädagoge; 1868–1901 Prof. am Konservatorium der GdM. ■ **57** Sigmund Preuß] aus dem ungar. Fünfkirchen stammend; Klavierstudium am Konservatorium der GdM. ■ **57** Epstein] Julius Epstein (1832–1926), Pianist und Klavierpädagoge; 1867–1901 Prof. am Konservatorium der GdM. ■ **58** Henselt’schen Concertes] Klavierkonzert f-Moll op. 16. ■ **63** Spohr’schen Doppelconcertes] Concertante für zwei Violinen und Orchester h-Moll op. 88. ■ **64** Helene und Natalie Lechner] Helene Lechner (1859–1940), Violinistin und Komponistin; 1866–1872 Studium am Konservatorium der GdM (Violine, Klavier); Natalie Lechner (1858–1921), Violinistin und Violistin; Studium am Konservatorium der GdM (Violine, Klavier), später mit Gustav Mahler eng befreundet. ■ **65** die Baß-Arie] „*Thy glorious deeds*“ („*Dein Heldenarm war einst mein Lied*“). ■ **67** Joseph Staudigl] Joseph Staudigl d. J. (1850–1916), Bass-Bariton; Studium am Konservatorium der GdM, 1874–1884 am Karls-

ruher Hoftheater. ■ **67f.** seines unvergeßlichen Vaters] → Nr. 26/ERL. zur Z. 154. ■ **73** Elise Wiedermann] (1854–?), Sopran; Studium am Konservatorium der GdM, Debüt 1874 an der Komischen Oper Wien, später an den Theatern in Braunschweig und Hamburg. ■ **74** „Schneeglöckchen läutet“ von Bernhard Scholz] „*Schneeglöckchen thut läuten: Kling, ling, ling!*“, 1878 erschienen als Nr. 2 in 6 Lieder op. 11. ■ **78** Tauberts „Forelle“] Wilhelm Taubert (1811–1891), dt. Komponist, Dirigent und Pianist; Nr. 3 „*Die Forellen*“ aus *Kinderlieder* op. 164. ■ **78** Meßnik] Mathilde Mesznik (1853–?), stammend aus Großbetschkerek (heute Serbien), Gesangsstudium am Konservatorium der GdM. ■ **83** Zumsteeg] Johann Rudolph Zumsteeg (1760–1802), dt. Violoncellist, Komponist und Konzertmeister.

30.

WA 1872, Nr. 91, 20. April

ά-ς (Concert.) Gestern fand im großen Musikvereinssaale ein „großes Vocal- und Instrumentalconcert“ statt, veranstaltet von dem unter dem Protectorate Ihrer k. Hoheit der Frau Kronprinzessin von Italien stehenden italienischen Wohltätigkeitsverein. Damen-Patronessen dabei waren: Frau Gräfin Robilant-Clary, Frau Fürstin Trautmannsdorf, Frau Gräfin Dönhoff-Camporeale, Frau Gräfin Pallavicini, Frau Gräfin Wickenburg-Almassy, Frau Baronin Sophie Todesco, Frau Regina Friedländer, Frau Galatti, Frau Mathilde de Castrone-Marchesi, Frau Henriette Wiener v. Welten, Frau Weiß-Weikersheim. Zur Mitwirkung waren sehr schätzbare musikalische Kräfte aufgeboden, das Programm war, was die Wahl der aufgeführten Stücke betrifft, äußerst bunt zusammengesetzt, – Zweckconcerte dieser Art sind wahre musikalische Picknicks, wo jeder zur Mitwirkung geladene Künstler zum allgemeinen musikalischen Schmause nach eigener Wahl seine Schlüssel spendet. Auch das Publicum dabei pflegt ein anderes zu sein als das sonstige Concertpublicum, das eine Art Stamm und Körperschaft bildet – es setzt sich gleichfalls aus heterogenen Elementen halb zufällig zusammen. Von den Mitwirkenden nennen wir vor allem Frau Gräfin Wilhelmine Wickenburg-Almassy, welche eine große Arie aus Mercadante's „Giuramento“ und zusammen mit Frl. Clementine Proska Duos von Rubinstein sang und uns durch eine sehr sympathische, wohl ausgebildete Mezzosopranstimme so wie durch geschmackvollen und gediegenen Vortrag im getragenen Gesange wie in der Coloratur sehr angenehm überraschte. Frau Marie Wilt trug mit größter Bravour die fürchterlichste aller Bravourarien vor, deren Text nicht umsonst mit den Worten beginnt: „Martern aller Arten“; – was Mozart der Sängerin hier aufbürdet, ist wirklich etwas dergleichen! Frau Wilt wurde den exorbitanten Forderungen, wie zu erwarten war, glänzend gerecht. Noch mehr Erfolg hatte Gounods ausgezeichnet schön vorgetragenes „Ave Maria“, das sie zusammen mit den Herren Hellmesberger, Röver, Zamara, Riedel und Zellner (denen die Instrumentalpartien zufielen) ausführte. Gounod hat dieses schöne und wirksame Stück bekanntlich auf das erste Präludium aus Bachs „wohltemperirtem Klavier“ gebaut, ein origineller und hier sehr glücklich ausgeführter Einfall. Herrn Hellmesbergers Geige und die Sängerin

wetteiferten ordentlich mit einander. Dem italienischen Verein zu Liebe wirkten auch zwei von unseren italienischen Sängergästen mit: Signor Graziani und Signor Corsi; jeder von ihnen sang eine Romanze, der erstere von Donizetti [sic], der andere von Verdi; beide wurden mit Beifall überschüttet. Außerdem war Donizetti
 35 noch durch das Trinklied aus „Lucrezia Borgia“ vertreten – Frl. Tremmel sang es, nebst einem sinnigen, ausdrucksvollen Liede „Herzeleid“ von Goldmark. Das verdiente Glück der jungen Sängerin ist gemacht, ihre mächtige und dabei so wohl lautende Altstimme schien dem Publicum völlig zu imponiren. Franz Schuberts Chor für Frauenstimmen „Ständchen“ ist eine hinreißend schöne Com-
 40 position. Diesem Franz gab es der Himmel im Schlafe. Ein solches Stück würde genügen, den Ruf eines Componisten zu begründen – in dem überreichen Kranze Schubert'scher Tondichtungen wird es kaum beachtet. Das Solo, das durch das ganze Stück mit dem Chore eine Art Dialog führt, sang Frl. Anna v. Angermayer. Die junge Dame hat, auch ganz abgesehen von ihrer sonstigen trefflichen musika-
 45 lischen Ausbildung, eine gar nicht genug anzuerkennende Eigenschaft: daß sie immer ehrlich, einfach und mit ganzer Seele bei dem ist, was sie eben zu singen hat, daß es ihr immer ganz und durchaus nur um das vorzutragende Stück und nie um die Geltendmachung der eigenen Person zu thun ist, während sehr, sehr viele andere ausführende Künstler sich mit dem werthen Ich vor das von ihnen ausgeführte Kunstwerk drängen. Frl. v. Angermayers Vorträge haben daher eine, fast möchte ich sagen: zwingende Macht künstlerischer Wahrhaftigkeit. Statt des plötzlich erkrankten Herrn Luigi Breitner (Italiener, trotz des deutsch klingenden Zunamens) spielte Herr Ignaz Brüll den Klavierpart des Rubinstein'schen Trio's in
 50 *B* (zwei Sätze) – er spielte ihn vortrefflich, ungeachtet ihm zum Einstudiren nur wenige Stunden vergönnt gewesen waren. Herr Hellmesberger bei der Violine, Herr Röver beim Violoncell wirkten in ausgezeichnete Weise mit. Die Composition selbst ist eine der edelsten ihrer Gattung – wie wunderbar schön ist das Motiv des zweiten Satzes! Außerdem spielte Herr Brüll zwei brillante und dankbare (sonst nicht eben bedeutende) Klavierstücke eigener Composition, die ihm reichlichen
 60 Beifall eintrugen. Ein Frauenchor „*la Carità*“ von Rossini (Solo: Frl. Proska) leitete das Concert ein, die köstliche Spinnstubenscene aus Wagners „Fliegendem Holländer“ beschloß es. Daß bei dieser musikalischen Production alle Chöre nur aus Frauenstimmen bestanden, war sicher etwas ganz Originelles. Für das Da-Capo eines Tonstückes, wenn es vom Publicum verlangt wird (*bis*), haben die Franzosen
 65 in neuer Zeit das curiose Verbum „*bisser*“ angenommen. Diesmal „bissirte“ das Publicum nur nicht gar alle Nummern, wodurch das ohnehin lange Concert sich zu maßloser Länge dehnte. Der Besuch war übrigens nur ein mittlerer – man sah viele leere Sitze, das Publicum beginnt endlich concertmüde zu werden.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Großes Vokal- und Instrumental-Konzert des it. Wohltätigkeitsvereins, 19. April 1872, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Brüll: Nr. 1 „Barcarolle und Tarantella“ aus 3 Klavierstücke op. 96 ■ Donizetti: „*Il segreto per esser felici*“ aus *Lucrezia Borgia* ■ Goldmark: Nr. 12 „*Herzleid*“ aus 12 Gesänge op. 18 ■ Gounod:

„Ave Maria“ ■ Mercadante: „Or là sull'onda“ aus *Il giuramento* ■ Meyerbeer: „Sei vendicata assai“ aus *Dinorah* ■ Mozart: „Martern aller Arten“ aus *Die Entführung aus dem Serail* ■ Rubinstein: Duette op. 48, Klaviertrio B-Dur op. 52 ■ Rossini: Nr. 3 „La Charité“ aus *Trois chœurs religieux* ■ Schubert: „Ständchen“ D 920 ■ Verdi: „De' miei bollenti spiriti“ aus *La traviata* ■ Richard Wagner: „Spinnstubenszene“ aus *Der fliegende Holländer*

ERLÄUTERUNGEN

3 Kronprinzessin von Italien] Margarethe (1851–1926), Prinzessin von Savoyen, später Königin von Italien, war bekannt als großzügige Kunstpatronin. ■ **4** Gräfin Robilant-Clary] Edmée von Robilant-Clary (1842–1927), Ehefrau von Carlo Felice Nicolis von Robilant (1826–1888). ■ **5** Fürstin Trautmannsdorf] Josephine von und zu Trauttmansdorf-Weinsberg (1849–1923), Ehefrau von Karl von und zu Trauttmansdorf-Weinsberg (1845–1921). ■ **5** Gräfin Dönhoff-Camporeale] Maria Dönhoff-Camporeale, nachmalige Fürstin Bülow (1848–1929), Wr., später Berliner Salonière. ■ **5f.** Gräfin Pallavicini] Gabriele Pallavicini, geb. zu Fürstenberg-Weitra (1821–1895). ■ **6** Gräfin Wickenburg-Almássy] Wilhelmine von Wickenburg-Almássy (1845–1890), Dichterin. ■ **6** Baronin Sophie Todesco] Sophie von Todesco (1825–1895), Wr. Salonière. ■ **7** Regina Friedländer] geb. Delia (1840–1894), Schauspielerin, Ehefrau des Begründers der *Neuen Freien Presse* Max Friedländer (1829–1872). ■ **7** Galatti] Henriette von Galatti (1843–1924), Ehefrau des Großhändlers Thomas Michael von Galatti (1833–1898). ■ **7** Mathilde de Castrone-Marchesi] Mathilde Marchesi de Castrone (1821–1913), dt. Mezzosopran und Gesangspädagogin; 1854–1861 sowie 1868–1878 Prof. am Konservatorium der GdM. ■ **8** Henriette Wiener v. Welten] (1829–1894), Ehefrau des Wr. Großhändlers und Bankiers Eduard Wiener von Welten (1822–1886). ■ **8** Weiß-Weikersheim] Aurelie Weiss, geb. Brandeis-Weikersheim (1843–1920), Tochter des Großhändlers und britischen Konsuls in Wien Salomon Brandeis-Weikersheim (1813–1877). ■ **17** Mercadante's] Saverio Mercadante (1795–1870), it. Komponist. ■ **18** Clementine Proskaj] eigtl. Clementine Procházka (Prohaska), später verh. Schuch-Proska (1850–1932), Sopran; Studium am Konservatorium der GdM bei Mathilde Marchesi de Castrone, 1873–1894 an der Dresdner Hofoper, Gastspiele in Wien, Berlin, Zürich, London, Moskau, St. Petersburg. ■ **18** Duos von Rubinstein] aus 12 Duette op. 48. ■ **23** „Martern aller Arten“] aus *Die Entführung aus dem Serail*. ■ **27** Zamara] Anton Zamara (1823–1901), Harfenist und Komponist; 1842–1892 Mitglied des Wr. Hofopernorchesters, 1869–1900 Prof. am Konservatorium der GdM. ■ **27** Riedel] Hermann Riedel (1847–1913), dt. Komponist, Pianist und Dirigent; Studium am Konservatorium der GdM, 1874–1878 Korrepetitor an der Wr. Hofoper, ab 1878 in Braunschweig tätig. ■ **27** Zellner] Rudolf Zöllner (1845–1926), Violist; 1869–1883 Mitglied des Wr. Hofopernorchesters, nachmaliger Bürgermeister von Baden bei Wien. ■ **28f.** das erste Präludium aus Bachs „wohltemperirtem Klavier“] Präludium C-Dur BWV 846a. ■ **33** Romanze ... von Donizetti] recte: von Meyerbeer; gesungen wurde die Romanze „Sei vendicata assai“ aus *Dinorah*. ■ **34** von Verdi] aus *La traviata*. ■ **36** Goldmark] Karl Goldmark (1830–1915), Komponist und Musikpädagoge. ■ **52** Luigi Breitner] (1851–1933), Pianist; Schüler von Franz Liszt und Anton Rubinstein, später Auftritte im Ensemble „Pariser Trio“ mit seiner Ehefrau, der Violinistin Bertha Haft (um 1860–?). ■ **53** Ignaz Brüll] (1846–1907), Komponist und Pianist; ab Mitte der 1860er Jahre ausgedehnte Konzertreisen in Europa, ab 1872 Lehrer an der Horak-Musikschule in Wien.

31.

WZ 1872, Nr. 91, 21. April

á-ç (Italienische Oper.) Der larmoyanten „Linda“ und dem lustigen „Barbier“ folgte „Die Sonnambula“ – die Partitur Bellini’s, von der man mit einem bibli-
 schen Ausdruck sagen kann, „es fließe darin Milch und Honig“. Es ist von Bellini’s
 5 Opern kaum noch irgendwo ausdrücklich der Erwähnung werth gehalten worden, daß er beinahe jeder derselben einen anderen Charakter im Großen und Ganzen zu geben sucht (im Detail ist seine Musik, wie bekannt, immer gleichartig: auf den Stamm Rossini oculirte sicilianische Volksweise) – „Norma“ versucht den hohen tragischen, „Romeo“ den sentimental-tragischen Styl, der „Pirata“ hat einen gewissen romantischen Zug, die „Sonnambula“ ist idyllisch-lyrisch-sentimental.
 10 Man wird sich noch erinnern, welches außerordentliche Glück diese Oper hier weiland mit der Lind gemacht hat. Der Text dieser italienischen Dorfgeschichte ist in mancher Hinsicht merkwürdig – schon deßwegen, weil das kranke Nervensystem eines jungen Mädchens, einer Schlafwandlerin, den dramatischen Haupthebel des Ganzen bildet, wie in der „Traviata“ der *Status phtisicus*, wobei nur zu
 15 wünschen wäre, daß ein geschickter Componist uns einmal auch den *Status apoplecticus* illustrire. Ferner ist es merkwürdig, daß die schlafwandelnde Amina als vermeintes Gespenst einem ganzen Dorfe Angst und Schrecken einjagt, denn Gespensterfurcht liegt (wie schon Goethe bemerkt hat) dem Italiener in seinem sonnigen Lande fern, obwohl Italien hin und her Häuser hat, die in dem üblen Rufe stehen Spukhäuser zu sein, z. B. eines im Borgo Ognissanti in Florenz oder
 20 Villa Mondragone bei Frascati, jetzt Knabenconvict – vor den Eleven haben sich die Gespenster trollen müssen. Genug, Amina’s Landsleute fürchten sich und erzählen es im Chor dem Grafen, der ihnen, als aufgeklärter Mann, ein kleines, populäres Collegium über Sonnambulismus liest oder vielmehr singt, und zwar in
 25 Form einer Polonaise, als würdiges Seitenstück zu dem Todesurtheil-Walzer in Rossini’s „*Gazza ladra*“. Zum Glücke hat Bellini neben diesem seltsamen Einfall auch sehr gute gehabt und Motive von der rührenden Innigkeit des „*d’un pensiero non son rea*“ wird man in der modernen italienischen Musik nicht eben häufig finden; zu geschweigen des berühmten „*m’abbraccia*“, bei dessen Annäherung sich
 30 das Publicum ordentlich zurechtsetzt und „mit erhob’nen Augenbrauen“ wartet, um dann, wenn es gelungen, in unendlichen Beifall auszubrechen. Die ganze „Sonnambula“ ist, wenn man will, ein großes, sentimentales Duett zwischen Amina und Elvino, die anderen Personen singen nur dazwischen, damit das Liebespaar doch einigermäßen zu Athem komme. Das Genre der sentimental
 35 „Dorfgeschichte“ fand keine weitere Nachahmung, denn des schwachen Marliani [sic] schwache „Enrichetta Batenfeld“ (die Rosenmädchen-Oper) ist längst vergessen – wer denkt noch daran, daß sie für Wien (etwa 1838) componirt war, zu einer Zeit, wo jeder welsche Dutzendcomponist wähnte, er brauche nur „an die schöne blaue Donau“ zu kommen, um unter einer Last von Gold und Lorbeern nach Ausonien zurückzukehren. – Der Passus im Text der „Enrichetta“ verdient indessen der Vergessenheit entrissen zu werden: *il Taice (!) balleremo*. Donizetti’s Dorfgeschichte vom *elisir d’amore* gehört nicht ins sentimentale, sondern ins

allerlustigste Genre. Somit ist und bleibt die liebenswürdige, nachtwandelnde Amina in ihrer Art einzig und wir heißen sie nach langer Trennung bestens willkommen.

Die Amina der Signora Adelina Patti bot in der meisterhaften dramatischen Darstellung wieder ein ganz neues Charakterbild, völlig verschieden von dem, was wir von der Künstlerin früher sahen. Von dem Gesangsvortrage ist es unnötig zu sprechen. Signora Patti brachte diesmal ihr unvergleichliches Staccato besonders oft und mit besonders schöner Wirkung zur Geltung – in der Nachtwandelszene des zweiten Actes erregten ganz wundersame, verhauchende Pianissimo-Töne das Erstaunen der Hörer. Hinreißend war die Weise, wie Adelina Patti die letzte Arie sang, dieser Ausbruch von Jubel in den schönsten melodischen Formen und Wendungen war geradezu überwältigend. Die Sängerin erhielt im Laufe des Abends, wer zählt wie viele Blumenbouquets, Kränze und endlich wurde *via* Orchester gar ein großer, prachtvoller Blumenkorb auf die Bühne geschafft. Daß Signor Corsi neben der unvergleichlichen Patti als Elvino mit so glänzenden Ehren bestand, ist für ihn gewiß das höchste Lob. Er hat sich entschieden in die Gunst des Publicums hineingesungen. Recht gut war Signor Moriama als Graf – die Anderen (Signora Sanz, Maccagno u. s. w.) wirkten in ihren untergeordneten Partien sorgsam mit. Die Chöre und das Orchester ließen diesmal stellenweise viel zu wünschen übrig.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Bellini, *La sonnambula*, 20. April 1872, Theater an der Wien

ERLÄUTERUNGEN

1 larmoyanten] weinerlichen. ■ 1 „Linda“ und dem lustigen „Barbier“ → NRN. 25, 26, 27. ■ 3 „es fließe ... Honig.“] *Bibel*, 4 Mose 13,27. ■ 8 „Romeo“] *I Capuleti e i Montecchi*. ■ 11 Lind] Jenny Lind (1820–1887), schwed. Sopran; sie sang *La sonnambula* während ihres Engagements am Theater an der Wien 1846–1847. ■ 14 *Status phtisicus*] lat. „Tuberkulose“. ■ 15f. *Status apoplecticus*] lat. „Schlaganfall“. ■ 18 wie schon Goethe bemerkt hat] vgl. *Italienische Reise*, in: Goethe, *MA*, Bd. 15, S. 199. ■ 27f. „*d’un pensiero non son rea*“] „D’un pensiero e d’un accento / Rea non son nè il fui giammai.“ („Nie ließ ich mir einen Gedanken, ein Wort zu Schulden kommen.“) – Aminas Worte in I,II. ■ 29 „*m’abbraccia*“] „Umarme mich.“ – Aminas Worte in II,10. ■ 35f. des schwachen Marliani schwache „Enrichetta Batenfeld“] Die hier gemeinte Oper *La festa della rosa ossia Enrichetta di Baienfeld* stammt nicht von Marco Aurelio Marliani (1805–1849), sondern von Pietro Antonio Coppola (1793–1877). Sie wurde am 29. Juni 1836 an der Wr. Hofoper uraufgeführt. ■ 40 Ausonien] hellenische Bezeichnung für Italien. ■ 41 *il Taice* (!) *balleremo*.] it. „Wir tanzen Taice.“ Taice – ein walzerähnlicher Tanz, der auch im Libretto von Rossinis *La Cenerentola* erwähnt wird. Ambros stützt sich offenbar auf eine Kritik in der *Wiener Theaterzeitung* (1836), Nr. 132, 2. Juli, in der der Ausdruck „Taice“ mit einem Ausrufezeichen versehen und der Satz als „wir tanzen dann einen ‚Deutschen‘“ übersetzt wurde.

32.

Oesterreichische Wochenschrift für Wissenschaft und Kunst. Neue Folge (1872),
Bd. I, Heft 17, S. 525–530. [Das Heft 17 erschien am 21. April 1872, vgl. Annonce in:
WZ 1872, Nr. 91, 21. April.]

**Die päpstliche Sängerschule in Rom,
genannt die sixtinische Capelle.**

Ein musikhistorisches Bild, von Eduard Schelle.
Wien, Verlag von J. P. Gotthard. 1872.

5 Die Thätigkeit auf dem Gebiete der Musikgeschichte, die eigentlich erst seit
Burney, Forkel und Kiesewetter den Rang einer wirklichen Wissenschaft anspre-
chen darf, ist derzeit eine sehr rege. Insbesondere sind die ziemlich häufigen
Monographien über einzelne musikhistorische Parteien, über einzelne der Musik-
geschichte angehörige Persönlichkeiten u. s. w. der Mehrzahl nach äußerst
10 dankenswerth – wie E. O. Lindners „erste stehende deutsche Oper“, O. Kades
„Matthäus Le Meistre“, Fürstenaus „Hermann Fink“ und dessen Geschichte der
Oper in Dresden, Rudhart's „Geschichte der Oper am Hofe zu München“, Köchels
„J. Fux“ und „kaiserliche Hofmusikcapelle in Wien“ u. s. w. Diese Schriften sind
für die Abfassung einer allgemeinen „Geschichte der Musik“, die mehr und Besse-
res enthalten soll als reine Wiederholungen der aus Burney, Kiesewetter, Winter-
15 feld u. s. w. längst bekannten Dinge (mit Einschluß der Irrthümer) von überaus
großem Werth – denn man kann doch wohl keine Summe ziehen, ehe man nicht
die einzelnen Posten angesetzt hat.

Den oben genannten, und anderen ihnen analogen Schriften reiht sich
20 Schelle's Buch sehr ehrenvoll an – ja, es öffnet sogar weitere Ausblicke und geht
mehr in die Tiefe als sonst Monographien zu thun pflegen – denn die erste Hälfte
ist, strenge genommen, eine förmliche Geschichte der christlichen Musik bis zu
dem Moment, wo die päpstliche Sängerschule wirklich zur „sixtinischen Capelle“
wird, d. i. seit Sixtus IV. (1471 bis 1484), der bekanntlich die weltberühmte Capelle
25 im Vatican durch Baccio Pontelli (Pintelli) erbauen ließ, die, nach seinem Namen
genannt, erst von einer Anzahl berühmter florentinischer Maler, später (unter
Julius II. 1503 bis 1512) von dem großen Michel Angelo Buonarotti ausgemalt, als
eines der edelsten Kunstheilighümer der Welt gilt und durch das päpstliche Sän-
gercollegium auch das höchste Ideal katholischer Kirchenmusik vermittelt hat –
30 ich sage hat, denn leider muß man dem Herrn Verfasser Recht geben, wenn er in
der Vorrede bemerkt, „das Ende der Capelle scheine nicht mehr ferne zu sein, die
ohnehin schon das Bild einer Ruine entfaltet.“ Schon legt sich auch über die
Wunderwerke Michel Angelo's trübend ein schwärzlicher Schleier – man sieht in
Rom den Untergang achselzuckend voraus und weiß keine Abhülfe. Und so wird
35 vielleicht, ehe zwei Jahrhunderte vergehen, auch die sixtinische Capelle mit ihrer
Kunstherrlichkeit eine verschollene Tradition, und die Nachwelt auf bessere oder
geringere Copien der Bilder, und auf „historische Concerte“ altitalienischer
Kirchenmusik angewiesen sein, die nimmermehr von dem Eindrucke eine Vor-
stellung werden geben können, den einst an Ort und Stelle das Zusammenwirken

der Künste, getragen von der feierlichen und tiefsinnigen Pracht des Gottesdienstes, gemacht. Ist ja doch auch die antike griechische Kunst für uns in ähnlicher Weise verloren, und, mit dem Dichter zu sprechen: „nur ein zerstreutes Gebein ehren wir gläubig und froh.“ 40

Herr Eduard Schelle hat in Rom einige Jahre zugebracht, und man darf ihm das Zeugniß geben, das einst jener reisende Franzose in Venedig Goethe gab: „*qu'il n'a pas perdu son temps*“. Durch sein Buch weht auch sehr wohlthuend etwas wie italische Luft, schimmert etwas, wie italischer Sonnenglanz, und die schöne Wärme, mit welcher er seinen Gegenstand behandelt, ohne der Besonnenheit des streng wissenschaftlichen Forschers auch nur das Mindeste zu vergeben, muß unbedingt für ihn einnehmen. 45 50

Wer in Rom es je nothwendig hatte, Archiv- und Bibliothekstudien zu machen, wird es aus eigener Erfahrung wissen, durch welchen Dornenzaun von Schwierigkeiten er sich durcharbeiten mußte, ehe ihm vergönnt war, die gewünschten Hilfsmittel auch nur einigermaßen sich aneignen zu können. Die Casanatensis macht davon eine rühmliche Ausnahme – die Corsiniana, das *Collegio germanico* u. s. w. geben in ihren so überaus kostbaren musicalischen Sammlungen ein Bild des Chaos, und vollends unnahbar ist der Vatican und Quirinal. Das Archiv der päpstlichen Capelle im Quirinal liegt unter sieben Schlässern, und selbst wer das Glück haben sollte, sich einen *Permesso* zum Eintritt zu erwirken, müßte nothwendig an den Schwierigkeiten scheitern, die sieben Schlüsselherren gleichsam unter einen Hut zu bringen. Und gelingt es durch irgend ein Mirakel (wie es z. B. dem jetzigen Director des Salzburger Mozarteums Otto Bach unter der Aegide einer ihm nahestehenden Persönlichkeit gelang, welche damals im Vatican *persona gratissima* war) was hat er davon? Er wird höflich hindurchgeführt, und kann die ledernen Rücken des Einbandes der Musikbücher, die zusammengebundenen Fascikel u. s. w. im Vorbeigehen nach Herzenslust betrachten. Bainsi hatte das unerhörte Glück, daß ihm das Alles zur Verfügung stand – wie hat er es benützt? Wo deutscher Fleiß, deutsche Gründlichkeit und deutsche Gewissenhaftigkeit ungeahnte Schätze gehoben haben würden, ging der gute Abbate eben nur auf eine Apotheose seines göttlichen Pierluigi aus. Was diesem Zwecke nicht diente, existirte für ihn nicht weiter. 55 60 65 70

Herr Schelle hat allen Schwierigkeiten zum Trotze in höchlichst anzuerkennender Weise Alles gethan, was nur irgend möglich war – die vorhandenen Quellen hat er mit Fleiß und kritischer Einsicht benützt, und bringt uns vieles ganz Neue, wovon wir besonders die ganz neuen und äußerst wichtigen Beiträge zu Palestrina's Biographie als ganz unschätzbar willkommen heißen müssen. 75

Der Autor hat sein Buch augenscheinlich ursprünglich nach einem Plane angelegt, der ihm vielleicht das Doppelte, wenn nicht das Dreifache seines jetzigen Umfanges gegeben haben würde. Seine gelehrten Untersuchungen über die Gesänge der ersten Christen, über die Kirchentöne, Neumen u. s. w. hat er noch in Rom zu einer Zeit verfaßt, wo die jetzige reiche Litteratur über diese Punkte und Fragen den Leuten noch in der Feder steckte. Trotzdem haben seine Forschungen und deren Ergebnisse auch jetzt und bleibend ihren Werth. Seine Entwicklung über die Kirchentöne z. B. nebst der beigegebenen Tabelle ist ganz vortrefflich, sie 80

85 öffnet stellenweise ganz neue Ausblicke auf dieses sehr schwierige Gebiet. Möge man sich doch erinnern, mit was für selbstgeschaffenen Phantomen Stehlin in seiner „Chorallehre“ sich und Andere täuschte – oder was A. B. Marx bei völlig mangelhafter, um nicht zu sagen, mangelnder Kenntniß der alten, echten Originalquellen, für grobe Mißverständnisse mit großem Aufwande von Geist und Scharfsinn verbreitet hat – er gleicht jenem Maler, der ein Kameel zeichnen sollte, ohne je eins gesehen zu haben – er schuf sich also ein „apriorisches Gedankenkameel“, das freilich mit dem wirklichen nur sehr geringe Aehnlichkeit hatte. Daß sich Schelle durch Oscar Pauls stark selbstbewußtes Auftreten in Sachen des Organums nicht hat irre machen lassen, ist sehr löblich. Ich begreife nicht, wie Oscar Paul selbst bei seiner Ansicht bleiben kann, wenn er die seitdem erschienene, von Coussemaker herausgegebene *Nova series Scriptorum de musica* durchsieht, oder auch nur die Capitel Organum und Déchant in Coussemakers Publication des Codex von Montpellier durchliest. Der entschiedene Nachdruck, mit dem O. Paul seine vermeinte Entdeckung der Welt verkündigte, seine Andeutungen, wie Martini, Forkel, Kieseewetter u. s. w. nichts von der Sache verstanden hätten, verblüffte die Leute.

Hat man es doch Schelle zum Vorwurf gemacht, daß er trotz „der überzeugenden Gründe O. Pauls (!) bei der älteren Ansicht (*sic*) über das Organum bleibe“.

Bei Besprechung der Solmisation hat Seite 184 der Setzer bei dem untersten *ut re mi* u. s. w. einen bösen Druckfehler begangen, wodurch die monströsen Bildungen *ut mifa, refa sol, misol la* zu Tage kommen. Der Autor ist dafür, wie natürlich, nicht verantwortlich.

Rücksichtlich der Ableitung des Wortes *Parvisium von parvus* (S. 61) habe ich meine Bedenken. Wir wissen von den Singknaben des Papstes Vitalian (beiläufig: warum will der Herr Verfasser trotz des vollwichtigen Zeugnisses des Ekehard *in vita S. Notkeri Balbuli* den „vitalianischen Gesang“ als Fabel ausmerzen?)[, daß sie] im sogenannten *Parvisio* wohnten. Nun heißt aber der von Arkaden und darüber angebrachten Wohnräumen eingefasste Vorhof der Basiliken (wie er z. B. bei S. Clemente in Rom noch jetzt erhalten ist) *Paradisium*, mit einer leicht verständlichen theologischen Anspielung, oder *Parvisium*. Hier kann das *Parvisium* wohl nur das mundartlich umgeformte und barbarisirte *Paradisium* sein, und unmöglich mit der Abstammung von *parvus* „Kleinkinderschule“ bedeuten. Auch heißen die Singknaben officiell nie *parvi* oder *parvuli*, sondern *pueri*, später, im Italienischen, *putti*.

120 Die warme Vorliebe, mit welcher der Autor vom gregorianischen Gesange spricht, läßt erkennen, welchen tiefen Blick er in den Werth und die Bedeutung dieser Singweise geworfen. „Wir allerdings“, sagt er S. 131, „vermögen ihm kaum mehr als nur ein archäologisches Interesse entgegenzubringen, zumal, da wir gewohnt sind, seinen ästhetischen Werth nach der Carricatur zu bemessen, zu der er in den Kirchen herabgesunken ist; allein das Empfindungswesen jener Zeit fand in ihm die benöthigte Erhebung in demselben Maße, wie das unsrige in der prachtvoll und reich entfalteten symphonischen Kunst unserer Classiker – die Musik hatte sich noch nicht zur freien Kunst emporgeschwungen, sie hatte nur die ersten erfolgreichen Schritte gethan, die Uebermacht des Wortes zurückzudrängen.“ Und

weiterhin (S. 153) bemerkt Schelle sehr gut: „wenn einer der Sänger aus jener barbarischen Zeit heute in unsere Kirchen träte und hier die alten Weisen vernahme, er dürfte uns leicht für Barbaren erklären, und hätte von seinem Standpunkt aus nicht Unrecht.“ 130

Von den einzelnen Partien des Buches möchte als eine besonders brillante das Capitel zu bezeichnen sein: „Das Reformationswerk Gregor des Großen“. Es ist ein mit der festen Hand des Historikers in kräftigen Zügen meisterhaft gezeichnetes Bild, das nichts von seinem Werthe verliert, weil Gregorovius dazu die Farben geliehen. Man muß es Schelle überhaupt nachrühmen, daß er in der Schilderung der einzelnen Perioden überall den historischen Localton, die historische Localfarbe in ausgezeichnete Weise trifft. In bald düsterer, bald mehr heiterer Beleuchtung zieht das mittelalterliche Rom in seinen Phasen an uns vorüber, und immer steht die Gruppe der „päpstlichen Sänger“ als bedeutungsvolle Staffage, ja als Hauptsache, dem jenes Rom nur zum Hintergrunde dient, vor uns. Was wir über die Rangverhaltnisse, die Einkünfte ja über die Kost und über die Tracht der Sänger erfahren (z. B. S. 161 u. f.) gehört freilich nicht in den artistisch-musicalischen Theil des Werkes, durchaus gehört es aber in die historische Schilderung der wechselnden Verhältnisse des Sangercollegiums, und hat daher in einer so gründlichen und gewissenhaften Monographie durchaus seine Berechtigung. Sehr anziehend ist die „Wiedergeburt der Schule nach dem Exil von Avignon“ dargestellt. Dieses sogenannte Exil war ohne Zweifel für die Kirche ein großes Unglück, aber für die kirchliche Gesangsmusik war es das Gegentheil. Ohne die nach französisch-niederländischer Art gebildeten Sänger aus der Avignoner Zeit und den glücklichen Umstand, daß die Päpste bei der Rückkehr nach Rom diesen Verein in ihrer Art und nach ihrer Zeit hochgebildeter Musiker mitnahmen, da sie die ihnen lieb gewordene Kunstmusik dieser Sänger nicht entbehren mochten, hätten wir vielleicht keinen Palestrina. Denn die alte, officielle, in Rom zurückgebliebene Capelle hielt mit dem Conservatismus, der für Rom charakteristisch war und ist, an ihren uralten Intonationen und Zierweisen fest, die durch die Entwicklung der Kunst in Frankreich, Belgien und England längst zu altersgrauen Antiquitäten geworden waren. Jetzt wird die „*Schola cantorum*“ eigentlich und officiell erst zur Capelle, der *Primicerius* zum *magister capellae*. Im Jahre 1370 kehrt Urban V. aus Avignon nach der Tiber-Stadt zurück, und sofort tritt uns in der Gestalt des Guillaume Dufay unter den Capellanen ein wirklicher Künstler von Gottes Gnaden, nicht mehr bloß ein ritual- und dechantirgerecht singender Kleriker entgegen. Die Musik wird schön und ausdrucksvoll und kunstvoll zugleich (man sehe z. B. das *Kyrie* der Messe *se la face ay pale* bei Kiesewetter, doch ohne die von dem Herausgeber ganz ungehörig und regelwidrig beigesezten *b*). Im 15. Jahrhundert hat die päpstliche Capelle die Ehre, den genialsten Tonsetzer der Zeit und einen der genialsten aller Zeiten zu den Ihrigen zu zählen: Josquin de Pres. Die Capelle representirt gleichsam im Kleinen die Kirche; die Culturvölker sind fast sämmtlich darin vertreten – die Spanier insbesondere machen sich als Falsettisten für den Sopran unschätzbar und unentbehrlich, die Niederländer haben aber, wie damals überall, auch in Rom, als Musiker den Vorzug. In der goldenen Kunstzeit Julius' II. und Leo's X. beginnt die Morgenröthe italienischer Musik aufzuleuchten, als 135
140
145
150
155
160
165
170

175 deren erster glänzender Vertreter Costanzo Festa erscheint, und 1514 wird im alten
Präneste der Knabe geboren, der wie ein musicalischer Raphael der Pyramide den
letzten Stein aufsetzen soll, neben dem und über dem kein anderer stehen mag,
Pierluigi da Palestrina. Was Schelle über diesen bringt, bleibt, wie wir schon oben
erwähnten, unschätzbar. Die Nebel und die falsch verklärenden Lichter, die uns
180 bisher den klaren Blick auf die Gestalt Palestrina's trübten, verschwinden, sie tritt
in festen Umrissen vor uns, ohne dabei etwas zu verlieren. Die Notizen über
Palestrina's Geburtsjahr, Familie, Vermögensverhältnisse u. s. w. (wozu Schelle den
Wortlaut der gleichzeitigen authentischen Documente benützt) werden hoffentlich
fortan in alle musicalischen Lexica und in alle Musikgeschichten übergehen, und
185 die Autoren der letzteren sich hoffentlich endlich einmal zu schämen anfangen,
den alten Forkel-Kiesewetter-Winterfeld-Baini'schen Kohl immer wieder aufzu-
wärmen und uns als frisches Gericht aufzutischen zu wollen. Die letzten Partien des
Schelle'schen Buches sind augenscheinlich in der Besorgniß, allzu voluminös zu
werden, eilig und abbrevirt ausgefallen – der Autor strebt sichtlich zum Ende.
190 Gerne würden wir über die merkwürdige Periode Orazio Benevoli's, Carissimi's
u. s. w., über Pitoni und seine Zeit Eingehenderes erfahren. Möge der Herr Ver-
fasser bei einer zweiten Auflage diese wichtigen Partien doch ja ins Auge fassen
und dafür in den Anfangscapiteln recht tüchtig kürzen, denn z. B. die sehr weit-
läufigen Untersuchungen, ob und wie die ersten Christen gesungen (ein Punkt, bei
195 dem wir Alle im Finsternen tappen) gehören doch offenbar nicht in eine Geschichte
der päpstlichen Sängerschule – auch in der jetzigen Gestalt des Buches nicht,
mochte der Verfasser seine Fundamente noch so breit und solid legen wollen. Auch
die Untersuchungen über die Neumen sind seit Lambilotte's und Schubigers
Arbeiten so ziemlich unnöthig geworden. Durch zweckmäßige Kürzungen in die-
sen Theilen gewänne dann der Herr Verfasser Raum, sich über jene späteren Epen-
200 chen auszubreiten, welche ohnehin zur Zeit einer gründlichen Durchforschung
und gediegenen historischen Darstellung erst noch harren.

Wir bemerken zum Schlusse, daß der Druck deutlich und leidlich correct ist.
(S. 227 Constanza statt Costanzo, – Hior. statt Hier., – Ancrio statt Anerio.)

205

A. W. Ambros.

ERLÄUTERUNGEN

3 Eduard Schelle] (1814–1882), Musikkritiker und -forscher; Hanslicks Nachfolger bei *Die Presse*, 1878–1882 Prof. für Musikgeschichte am Konservatorium der GdM. ■ **6** Burney] Charles Burney (1726–1814), engl. Musikhistoriker. ■ **10** Lindners ... Oper“] Ernst Otto Lindner, *Die erste stehende deutsche Oper*, Berlin 1855. ■ **10f.** O. Kades „Matthäus Le Meistre“] Otto Kade, *Matthäus Le Maistre [...]. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts*, Mainz 1862. ■ **11f.** Fürstenaus „Hermann Fink“ und dessen Geschichte der Oper in Dresden] Moritz Fürstenau, *Einige Nachrichten über den sächsischen Tonmeister Hermann Finck*, [Dresden] 1870; zum Thema der Dresdner Oper u. a. *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Nach archivalischen Quellen*, 2 Bde., Dresden 1861–1862. ■ **12** „Geschichte der Oper am Hofe zu München“] Franz Michael Rudhart, *Geschichte der Oper am Hofe zu München*, Freising 1865. ■ **12f.** Köchels „J. Fux“] Ludwig von Köchel, *Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister [...]*, Wien 1872. Vgl. Ambros' Rezension von Köchels Fux-Monographie in: WZ

(1871), Nrn. 295 und 296, 8. und 10. Dezember. ■ **13** „kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien“] Ludwig von Köchel, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, Wien 1869. ■ **25** durch Baccio Pontelli ... erbauen ließ] Der von Baccio Pontelli (um 1450–um 1494) entworfene Plan der Sixtinischen Kapelle wurde durch Giovanni de' Dolci (um 1435–um 1485) realisiert. ■ **27** 1512] recte: 1513. ■ **42f.** „nur ... gläubig und froh.“] Goethe, *Epigramme. Venedig 1790*, 21. ■ **45f.** „*qu'il n'a pas perdu son temps*“] frz. „Er hat seine Zeit nicht vergeudet.“ Freizitat aus: *Italienische Reise*, in: Goethe, *MA*, Bd. 15, S. III. ■ **62** Otto Bach] (1833–1893), Komponist, Kapellmeister und Kirchenmusiker; seit 1868 Direktor des Mozarteums und Domkapellmeister in Salzburg, später Chordirektor an der Votivkirche in Wien. ■ **66–70** Baini ... Pierluigi aus.] → NR. 2/ERL. zur Z. 24f. ■ **86f.** Stehlin in seiner „Chorallehre“] Sebastian Stehlin, *Chorallehre nach den Grundgesetzen des mittelalterlichen Tonsystems*, Wien 1859. ■ **87–90** A. B. Marx ... verbreitet hat] Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch [...]*, Bd. 1, Leipzig 1837, S. 334ff. ■ **93f.** Pauls ... Auftreten in Sachen des Organums] Oscar Paul, *Geschichte des Claviers vom Ursprunge bis zu den modernsten Formen dieses Instruments [...]*, Leipzig 1868, S. 234ff. Paul bestreitet hier die Existenz von Mehrstimmigkeit in der Form des Organums, wobei er sich explizit gegen die Ansichten Ambros' wendet. ■ **96** Coussemaker ... *Scriptorum de musica*] *Scriptorum de musica medii aevi. Novam seriem a Gerbartina alteram*, hrsg. von Edmont de Coussemaker, 4 Bde., Paris 1864–1876 (Edition mittelalterlicher Musiktraktate). ■ **97** Déchant] Discantus – Mehrstimmigkeit, die (im Unterschied zum Organum) auf dem Prinzip der Gegenbewegung basiert. ■ **97f.** Coussemakers Publication des Codex von Montpellier] Edmond de Coussemaker, *L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles*, Paris 1865. ■ **100** Martinil] Giovanni Battista Martini (1706–1784), it. Musikhistoriker und Komponist. ■ **102f.** Hat man es doch Schelle zum Vorwurf gemacht ... Organum bleibe.“] nicht ermittelt. ■ **108** *Parvisium*] bzw. „Paradisus“ – Vorhof einer Kirche. ■ **108** *parvus*] lat. „klein“. ■ **110f.** Ekehard *in vita S. Notkeri Balbuli*] Ekkeardus minimus decanus Sangallensis, *Vita beati Notkeri Balbuli* (um 1220). Allerdings gilt der Autor des Werkes über das Leben des Notker Balbulus inzwischen als anonym. ■ **137** Gregorovius] Ferdinand Gregorovius (1821–1891), dt. Schriftsteller und Historiker. ■ **161f.** 1370 kehrt Urban V. aus Avignon ... zurück] Papst Urban V. kehrte bereits 1367 nach Rom zurück, um 1370, kurz vor seinem Tod, wieder nach Avignon zu übersiedeln. ■ **162f.** sofort tritt ... Dufay unter den Capellanen] Dufay war im Chor der Sixtinischen Kapelle 1428–1433 und 1435–1437. ■ **166** bei Kiesewetter] → NR. 22/ERL. zur Z. 22f. (darin Anhang, S. VI). ■ **175** Costanzo Festa] (1490–1545), it. Komponist. ■ **175** 1514] Ambros übernimmt die Angabe von Schelle (S. 240), der hier die bis dahin übliche Datierung auf 1524 in Frage gestellt hat. Als wahrscheinliches Geburtsdatum gilt mittlerweile das Jahr 1525. ■ **176** Präneste] bzw. Praeneste – antike Stadt, auf deren Ruinen Palestrina, die Geburtsstadt von Giovanni Pierluigi da Palestrina, gebaut wurde. ■ **190** Orazio Benevoli's] Orazio Benevoli (1605–1672), it. Kapellmeister und Komponist. ■ **191** Pitoni] Giuseppe Ottavio Pitoni (1657–1743), it. Komponist. ■ **198f.** Lambilotte's und Schubigers Arbeiten] Louis Lambilotte (1796–1855), belg. Musikpaläograph; Anselm Schubiger (1815–1888), schweiz. Komponist und Musikhistoriker.

33.

WA 1872, Nr. 92, 22. April

á-ç (Rubinsteins Abschiedsconcert.) Der überaus zahlreiche Besuch und, was wohl noch mehr sagen will, der begeisterte Beifall des Publicums ließen erkennen, wie sehr werth ihm der Scheidende ist; und das macht dem Publico um so mehr Ehre, als es ein Zeichen ist, daß es in Rubinstein trotz mancher Eigenheiten
 5 den echten Kern und in ihm selbst einen Tonkünstler ersten Ranges gar wohl erkannt und als Rubinstein selbst mit edlem und berechtigtem Künstlerstolze die *captationes benevolentiae* verschmäh't, womit so mancher Andere sich beliebt machen will. Den Eingang des Concertes bildete die hochpoetische, großartige Ocean-Symphonie, welche der Künstler mit strenger Selbstkritik theilweise umgearbeitet
 10 und mit zwei neuen Sätzen vermehrt hat. Man darf sagen, daß sie in dieser Gestalt eines der bedeutendsten Symphoniewerke seit Beethoven und wohl das bedeutendste der neuesten Zeit ist. Wir kommen auf das Werk in unserer nächsten Revue näher zurück. Von Webers Concertstück und Beethovens *Cis-moll*-Sonate spielte Rubinstein die ersten Sätze wunderbar schön, bei den beiden Schluß-Presti
 15 verleitete ihn seine enorme Virtuosität zu einem viel rascheren Tempo, als das Maß der Bewegung ist, das der Charakter dieser Sätze andeutet. Der „Künstler“ verschwand hier zwar nicht hinter dem „Virtuosen“, aber er trat doch etwas zurück. Schumanns „Vogel als Prophet“ und der türkische Marsch Beethovens mit dem bis zur akustischen Täuschung getriebenen Kunststück des scheinbaren Verschwindens und Verklingens einer sich entfernenden Musik wird schwerlich jemand unserem Meister nachspielen. Nicht minder schön spielte Rubinstein ein Chopin'sches
 20 Präludium und die Berceuse. Die Lorbeerkränze, die ihm (unfigürlich) gespendet wurden, waren wohlverdient.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Abschiedskonzert von Anton Rubinstein, 21. April 1872, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Klaviersonate cis-Moll op. 27 Nr. 2 (*Mondschein*), „Türkischer Marsch“ aus *Die Ruinen von Athen* op. 113 (Klavierbearbeitung von Rubinstein) ■ Chopin: Prélude op. 28 [Nr. ?], Berceuse Des-Dur op. 57 ■ Rubinstein: Symphonie C-Dur op. 42 *Okean (Ozean)* ■ Schumann: Nr. 7 „Vogel als Prophet“ aus *Waldszenen* op. 82 ■ Carl Maria von Weber: Konzertstück f-Moll für Klavier und Orchester J 282

ERLÄUTERUNGEN

1 Rubinsteins Abschiedsconcert.] Als künstlerischer Direktor der GdM in der Saison 1871–1872 verabschiedete sich Rubinstein vom Wr. Publikum, um im Folgejahr eine USA-Tournee zu unternehmen. ■ **7** *captationes benevolentiae*] lat. „Haschen nach Wohlwollen“. ■ **8–10** Ocean-Symphonie, ... vermehrt hat.] Die erste (viersätzig) Fassung der Symphonie C-Dur op. 42 *Okean (Ozean)* stammt aus dem Jahr 1851. Im rezensierten Konzert wurde die zweite (sechssätzig) Fassung von 1863 aufgeführt. Im Jahr 1880 hat Rubinstein die Symphonie nochmals umgearbeitet und sie zu sieben Sätzen erweitert. ■ **12f.** Wir kommen ... zurück.] → NR. 36

34.

WA 1872, Nr. 93, 23. April

**Feuilleton.
Neue Musikalien.**

Unter dem einigermaßen stolz klingenden Titel „Die musikalische Welt“ hat Henry Litolffs Verlag in Braunschweig angefangen ein musikalisches, periodisch, d. h. in Monatsheften erscheinendes Sammelwerk neuer Compositionen herauszugeben oder, wie der officiële Titel lautet: „Monathefte ausgewählter Compositionen unserer Zeit“. Das erste Heft, Klavierstücke, und ein anderes Heft, „Lieder für hohe Stimmen“ enthaltend, liegt uns vor und wenn Jean Paul von der Welt, die wir bewohnen, einmal meint: „sie sei zwar nicht die beste, aber doch eine recht gute“, so darf man von dieser „musikalischen Welt“ wohl das Gleiche behaupten. Unternehmungen dieser Art, vor allem für Dilettantenfinger und Dilettantenkehlen berechnet, zumal wenn diese im Salon laut werden wollen, haben ihr Verdienstliches. Sie haben mit den verschiedenen illustrierten und nichtillustrierten Novellen- oder Romanzeitungen eine gewisse Analogie, – für augenblickliches und vorübergehendes Amusement berechnet bringen sie dennoch meist Arbeiten von einem gewissen, zuweilen sogar von dauerndem Werth, weil die allgemeine Bildung unserer Zeit sich mit Dingen nicht mehr abspeisen läßt, die noch vor einem halben Jahrhundert mit Dank entgegengenommen worden wären.

In den beiden Heften der „Musikalischen Welt“ tritt uns in der künstlerischen Persönlichkeit Richard Metzdorffs ein beachtenswerthes und erfreuliches Talent entgegen. Ein Klavierstück, „La Serenata“ geheißen, bei dem minder sattelfeste Spieler nur über die sechs vorgezeichneten *b* außer Fassung gerathen werden, ist bis auf den etwas zu breit zerflossenen Mittelsatz ein sehr feines Stück, etwa den „Liedern ohne Worte“ verwandt, ohne doch völlig dieser Kunstgattung, an der wir uns schon bei Mendelssohn am Ende übersatt gehört haben, völlig zugewiesen werden zu können. Noch besser und wirklich trefflich ist in dem Gesanghefte die Composition des Lenau'schen Schilfliedes: „Drüben geht die Sonne scheiden“, – in einem Schumann'schen oder Franz'schen Liederhefte würde dieses Lied, wennauch nicht in erster Reihe stehen, so doch seinen Platz ganz anständig behaupten. Da ist wahre, innige Empfindung wahr und schlicht ausgedrückt; überhaupt klingt aus den zwei Metzdorff'schen Compositionen jenes „Etwas“, welches man weder auf dem Markte kaufen, noch bei irgendeinem Lehrer lernen kann, wenn man es nicht schon von Hause aus hat. Diese beiden Stücke überragen beträchtlich alles Andere, was die Hefte bringen. Wilhelm Taubert ist ein tüchtiger Künstler, sein Lied „Ich bleibe hier“ verräth die geschickte und geübte Künstlerhand selbst in seiner flüchtigen Textur; es ist ein artiges Stück, mit dem sich im Salon, vielleicht selbst im Concerte etwas wird machen lassen. Einfach und ansprechend, doch ohne höheren Werth ist das Lied „Die Sonne neigte sich“ von A. Schulz, – L. Starcks „Wenn der Frühling auf die Berge steigt“ wird durch die rhythmische Doppelrechnung ($\frac{3}{4}$ Takt, wo das erste Viertel in jedem Takt nach dem vorhergehenden schließend zurückdeutet, so daß es zugleich $\frac{4}{4}$ Takt ist!) ganz interessant. „Ich

hab' ein Blümlein funden“ von Wilhelm Heiser (*op. 121!*) ist aus allen möglichen musikalischen Abfällen und Banalphrasen zusammengeffickt, aber diese Armuth giebt sich wenigstens für nicht mehr, als sie ist, und macht weniger Ansprüche als
 45 des Herausgebers Franz Abt Werk 418, Nr. 1: „Du wirst doch mein gedenken“ – mit welchem der Componist die hausherrliche Bescheidenheit und Rücksichtnahme auf seine Mitarbeiter in der That zu weit treibt. Ob nach 417 Werken dieses vierhundertundachtzehnte ein dringendes und unabweisbares Bedürfniß war, bleibe unentschieden, aber so viel ist sicher, daß Deutschland, das mit den Liederschätzen Franz Schuberts, Mendelssohns, Schumanns, Robert Franz' u. s. w. kaum
 50 fertig wird, nichts dagegen hätte, wenn die Muse des Herrn Abt irgendwo ihr *otium cum dignitate* genöÙe. Das Abt'sche Lied findet im Klavierhefte ein würdiges Gegenstück an der „Cypresse“ von Albert Jungmann, der es auch schon zu der imponirenden Zahl von 308 „Werken“ gebracht hat. Warum das Ding gerade eine
 55 Cypresse ist, wird der Componist vielleicht wissen, eine Cypresse mag es sein, gute Musik ist es nicht. Hell mußte ich auflachen, als mir Takt 17, 18 und 25, 26 Meyerbeers weltberühmtes Motiv „Gnade, Gnade“ so ganz ohne alle Winkelzüge entgegenönte. Recht nett ist D. Krugs „Impromptu“, – ein Nachwächter aber, der mit Spieß und brennender Laterne um eilf Uhr Vormittags durch die Straßen
 60 zöge, würde kaum mehr Verwunderung erregen, als daß uns gleich bei Nummer eins Franz Xaver Chwatal begegnet. „Lebt er denn noch?“ möchte man rufen. Ja, er lebt und, was schlimmer, er componirt. Er hat romantisch-sentimentale Anwandlungen. „Abelard und Heloise“ mit vorangestelltem poetischen Motto aus Bürger! Heloise drückt ihre Liebe hier in Form eines steirischen Ländlers aus,
 65 wenn aber Herr Franz Xaver Chwatal als die zwei ersten Takte eines der herrlichsten Beethoven'schen Motive – entlehnt (siehe die letzte *E-dur*-Sonate), so hört der Spaß auf und man möchte ihn bitten, die Gedanken unserer großen Classiker nicht durch seine Trivialitäten zu entweihen.

Den Heften liegt ein gedrucktes Blatt bei – lobpreisende Recensionen der
 70 „musikalischen Welt“ aus verschiedenen Zeitungen. Eine davon beginnt mit den Worten: „noch nie wurde dem deutschen Publicum eine so praktische Gelegenheit geboten, sich sein Studienmaterial (!) zweckmäßiger und billiger zu beschaffen, als durch diese neue und großartige (!) Publication“ u. s. w. In der That, die fahrenden Zahnärzte der Riva de' Schiavoni in Venedig können hier noch etwas lernen und
 75 Barnum findet seinen Meister. Deutschland liegt aber zum Glück noch nicht in America.

Bei Adolf Bösendorfer in Wien sind kürzlich sechs Lieder (in einzelnen Heften) von Rudolf Lauterer erschienen, die er dem k. k. Hofschauspieler Herrn Lewinsky (mit dem der Componist, so viel ich weiß, verwandt oder verschwägert ist) widmet.
 80 Durch eine gewisse Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit erwecken diese einfachen Compositionen gleich beim ersten Einblick eine für sie günstige Meinung, sie sind dem Componisten wirklich „vom Herzen gegangen“ und wie wenig sie auch höhere Ansprüche machen, gut gesungen werden sie ganz angenehm wirken. Er stellt auch an die Singstimme und an den begleitenden Pianisten ganz
 85 bescheidene Anforderungen. Recht zart und innig empfunden ist insbesondere die „Christnacht“. Geht man die Hefte im Einzelnen durch, so findet man allerdings

Manches, was man wegwünscht, doch ist es zum Glück selten so störend wie der Septimensprung aufwärts zu Anfang des Liedes „Zur Antwort“, bei dem es unbee- greiflich ist, daß dem Ohre des Herrn Componisten dabei die entsetzlich wider- 90 borstige Declamation und die unmelodische Führung nicht auffiel. Ich weiß nicht, ob Herr Lauterer Musiker von Fach und Beruf ist, aber er hüte sich jedenfalls künftig vor der richtigen Dilettantenmanier unmotivirter Modulation in die weite Welt hinaus; in demselben Liede „Zur Antwort“ (dem schwächsten von allen) geht er ohne alle innere Nothwendigkeit von *Es-dur* plötzlich nach *H-dur*; und es ge- 95 schieht ihm schon recht, wenn er dann wie ein verstiegener Gemsenjäger um den Rückweg in Angst und Verlegenheit ist – wir werden boshaft genug sein, ihm auf seine Martinswand mit den fünf Kreuzen keinen rettenden Engel nachzusenden! Harmoniker strenger Observanz werden ihm in dem Liede „Gern und gerner“ die Procession abwechselnd reiner und verminderter paralleler Quinten übelnehmen (11 Takte vor dem Schlusse). In den Concertsaal werden diese einfachen, einfärbigen, bescheidenen Blümchen den Weg schwerlich finden, aber auf manchem häus- 100 lichen Klavier werden sie wohl liegen und Abends manchen zuhörenden Familienkreis erfreuen. Und damit haben sie ihren Zweck erfüllt – was man in der That nicht jeder Musik nachrühmen darf.

A. W. Ambros. 105

ERLÄUTERUNGEN

3 „Die musikalische Welt“] Das aus Liedern und Klavierstücken bestehende, zur damaligen Zeit weit verbreitete Periodikum *Die musikalische Welt. Monatshefte ausgewählter Compositionen unserer Zeit* (19 Bde., Braunschweig 1872–1890) wurde von den Componisten Franz Abt (1819–1885) und Clemens Schultze (1839–1900) herausgegeben. ■ **9** „sie sei ... recht gute“] Freizitat aus: *Titan*, in: Jean Paul, *SW*, Abt. 1, Bd. 3, S. 63. ■ **20** Metzdorffs] Richard Metzdorff (1844–1919), dt. Komponist und Kapellmeister. ■ **21** „La Serenata“] Nr. 1 aus *Bilder aus Italien* op. 15. ■ **27** „Drüben geht die Sonne scheiden“] Nr. 2 aus *Schilflieder* op. 11. ■ **35** „Ich bleibe hier“] Nr. 1 aus Lieder op. 182. ■ **38** „Die Sonne neigte sich“ von A. Schulz] „*Ein Liebesreim*“ op. 11; August Schulz (1837–1909), dt. Komponist und Violinist. ■ **38f.** L. Starcks „Wenn der Frühling auf die Berge steigt“] Ludwig Stark (1831–1884), dt. Musikpädagoge, -forscher und -editor. „*Frühling*“ op. 60 Nr. 1. ■ **42** Wilhelm Heiser] (1816–1897), dt. Komponist, Opernsänger, Militärmusikmeister und Gesangslehrer. ■ **45** „Du wirst doch mein gedenken“] Nr. 1 „*Dass Du doch meiner wirst gedenken*“ aus Lieder op. 418. ■ **52** *otium cum dignitate*] „würdevolle Muße“ (Cicero, *De Oratore* I,1). ■ **53** „Cypresse“ von Albert Jungmann] Nr. 1 aus *Les Enfants de flore* op. 305; Albert Jungmann (1824–1892), Komponist, Lehrer, Musikverleger (in der Nachfolge von C. A. Spina gründete er die Firma Jungmann & Lerch). ■ **56f.** Meyerbeers ... „Gnade, Gnade“] Cavatine aus der Oper *Robert le diable*. ■ **58** D. Krugs „Impromptu“] Diederich Krug (1821–1880), dt. Pianist und Komponist. Impromptu-Romance op. 286. ■ **61** Franz Xaver Chwatal] (1808–1879), Komponist, Pianist und Musikpädagoge. ■ **63** „Abelard und Heloise“] Nr. 1 aus 3 Lyrische Tonstücke op. 249. ■ **63f.** Motto aus Bürger!] Gottfried August Bürger (1747–1794), „*Heloise an Abelard*“. ■ **66** *E-dur*-Sonate] Klaviersonate *E-Dur* op. 109. ■ **75** Barnum findet seinen Meister.] Phineas Taylor Barnum (1810–1891), amer. Schausteller und Zirkusbesitzer, der u. a. die Amerika-Tournee von Jenny Lind organisierte. Ambros spielt hier auf Barnums geschickte Werbearbeit während der Lind-Tournee an.

▪ **77f.** sechs Lieder ... von Rudolf Lauterer] 6 Lieder op. 8; Rudolf Lauterer (1831–1892), Privatier, als Gesangslehrer in Wien tätig. ▪ **78f.** Lewinsky ... verwandt oder verschwägert ist] Josef Lewinsky war Lauterers Schwager. ▪ **90f.** Ich weiß nicht ... Beruf ist] → ERL. zur Z. 77f.

35.

WZ 1872, Nr. 94, 25. April

5 ἄ-ç (Hofoperntheater.) Der Erfolg der heute mit großem Aufwande an glänzenden Decorationen, Costümen, Aufzügen und Tänzen aufgeführten Oper „Feramors“ von A. Rubinstein war ein sehr getheilter und zweifelhafter – oder richtiger gesagt: wer sich durch den lärmenden Applaus einer Fraction im Publicum, einen Applaus, der am Ende gegenüber den im Laufe des Abends mehr und mehr zunehmenden Zeichen des Mißfallens und des Ueberdrusses den Charakter einer verzweifelten Nothwehr im Interesse des Werkes annahm, nicht täuschen läßt, wird erkennen, daß der Erfolg ein ungünstiger war. Buch und Partitur tragen
10 beide die Schuld; ersteres ist von einer kaum erhörten Langweiligkeit, letztere ermangelt der Fülle, Frische und Charakteristik – selbst die vereinzelt glücklichen Momente können das Werk nicht heben und halten. Die Mitwirkenden: Frl. Ehnn, Frl. Gindele und die Herren Walter, Beck und Rokitansky brauchen sich keinen Vorwurf zu machen, sie gaben sich alle redliche Mühe, die freilich diesmal eine verlorene war. Wir kommen auf das Werk in der Revue zurück – mit
15 Vergnügen wahrlich nicht – denn es ist nicht angenehm einem Künstler wie Rubinstein gegenüber den *advocatus diaboli* agiren zu müssen.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Rubinstein, *Feramors*, 24. April 1872, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

12 Beck] Johann Nepomuk Beck (1827–1904), Bariton; Debüt 1846 am Dt. Theater in Pest, 1853–1885 an der Wr. Hofoper. ▪ **14** Wir kommen ... zurück] → NR. 36.

36.

WZ 1872, Nr. 97, 28. April

Z. 4–108, 112–145, 174–254, 256–260 aufgenommen in: „Rubinstein als Opern-, Oratorien- und Symphonien-Komponist.“, *Bunte Blätter* II, S. 138–148

Feuilleton.

Wiener musikalische Revue.

Von A. W. Ambros.

5 Die Musikhistoriker künftiger Zeiten werden in einiger Verlegenheit sein, wenn sie Anton Rubinsteins geistiges Portrait werden zeichnen sollen. Aus den Werken

Händels, Bachs, Haydns, Mozarts, Beethovens, C. M. v. Webers u. a. m. können wir uns ihr Bild (nämlich ihr Künstlerbild, nicht die zufällige äußere Erscheinung ihrer Person) gar wohl in fest gezogenen Umrissen hinstellen – und umgekehrt, gegen diesen synthetischen Weg den analytischen einschlagend, werden wir, wenn uns ein geist- und einsichtsvoller Kenner eine treffende Charakteristik Händels, Bachs u. s. w. gegeben, diese durch die einzelnen Werke des Meisters bestätigt finden – das Einzelne wird, ohne sich irgendwo innerlich zu widersprechen, überall sich zu einem Ganzen zusammenfügen. Dieser Eindruck wird auch dann noch vorhanden sein, wenn wir die Laufbahn des Künstlers als ein stätes Fortschreiten, als eine Entwicklung erkennen, kraft deren die Werke, mit denen der Künstler begonnen, den augenfälligsten Unterschied von jenen, mit denen er geendet, wahrnehmen lassen, wie z. B. bei Beethoven der Fall ist; der Beethoven des Septuor ist am Ende doch auch der Beethoven der neunten Symphonie, die Züge der Handschrift haben sich geändert, die schreibende Hand ist dieselbe geblieben. Künstler, die mit ihrem Styl gleich fix und fertig sind und während eines langen Schaffens in ihrer künstlerischen Physiognomie keinen Zug ändern, wie J. S. Bach, sind sogar eine Seltenheit. Wie nun bei Rubinstein? Die vorhin genannten Musikhistoriker künftiger Zeiten werden ihm unter den Tonkünstlern unserer Zeit eine der allerersten, ja unter den Componisten überhaupt eine bedeutende Stelle anweisen müssen – wenn nun aber bei dieser ästhetisch-kritischen „Unsterblichkeits-erklärung“ (der *propositio inversa* der juristischen „Todeserklärung“) ein Contradictor, ein Opponent, ein *advocatus diaboli* auftritt und den Historikern gewisse Arbeiten des Componisten entgegenhält, so werden die Historiker stutzen. Ist es z. B. möglich (werden sie fragen), daß ein Werk wie die Ocean-Symphonie und ein Werk wie die Oper „Feramors“ einer und derselben Phantasie entsprungen sein können, daß sie einem und demselben Autor gehören? Eine herrliche, gewaltige Symphonie, auf die hin wir geneigt sein werden, ihrem Schöpfer einen Platz in der Nähe Beethovens, wenn vielleicht auch nicht eben an seiner Seite anzuweisen (denn wer könnte dorthin gestellt werden?), und eine Oper, deren triste Sterilität, deren Mangel an Erfindung, Frische und Leben uns überhaupt am Talente des Componisten verzweifeln machen könnte, so daß wir ihm wohl die Fähigkeit des Machens zugestehen, aber die Fähigkeit des Schaffens absprechen möchten! – „bringt denn ein Quell aus derselben Oeffnung süßes und bitteres Wasser?“ fragt der Apostel Jakobus. Der Widerspruch beginnt bei Rubinstein oft schon in einzelnen Werken – sie gleichen zuweilen dem aus Gold und aus werthlosem Metall zusammengesetzten Königsbilde in Goethe's Märchen. Insbesondere scheint das Wort – das Textwort nämlich – auf Rubinstein hemmend einzuwirken, der sich in reinen Instrumentalcompositionen am freiesten und glücklichsten bewegt.

Wenn jener halbverrückte Geistliche, von dem Goethe (in der „Campagne in Frankreich“) erzählt eifrig behauptete, „durch das Wort werde Alles gemacht“, so könnte man bei Rubinstein umgekehrt sagen, daß durch das Wort Alles verdorben wird. Das „verlorene Paradies“ läßt darüber so wenig einen Zweifel übrig wie „Feramors“. Ja es geht dieses so weit, daß die reinen Instrumentalsätze im „Feramors“ relativ das Bessere und Anziehendere sind, z. B. die Balletsätze (obwohl auch diese mit Gluck'scher oder Meyerbeer'scher Balletmusik den Vergleich nicht aushalten),

daß die ersten Takte des ganz kurzen instrumentalen Vorspieles der Oper uns in überraschender Schönheit entgegnetreten, ganz träumerisch-phantastisches Märchen aus dem Orient, etwa wie das Vorspiel von Schumanns „Peri“ – sobald aber der Vorhang aufgegangen, ist es gleich der erste Chor, der uns die lustige Verwirrung einer festlich aufgeregten Volksmenge schildern soll, uns aber nur, und zwar gegen die Absicht des Componisten, ein unangenehmes Bild der Verworrenheit giebt. Ich will zur Schilderung Rubinsteins jenen Musikhistorikern der Zukunft wenigstens ein Gleichniß angeboten haben, das sie, wenn sie wollen, benützen können. In einem verschollenen Buche von Kotzebue, „Chroniken“ betitelt, kömmt ein vom Autor in sichtlicher Aemulation mit Wielands „Oberon“ erfundenes Märchen vor, und in dem Märchen ein König „Purmentor“ der ein gewaltiger Riese ist, aber nur bis Mitternacht, denn mit dem Schläge der Mitternachtsglocke schrumpft er zum Pygmäen zusammen und wird erst wieder bei Sonnenaufgang der frühere Gigant. Man könnte nun meinen, Purmentor-Rubinstein habe z. B. die Ocean-Symphonie vor, den „Feramors“ aber nach Mitternacht componirt.

Der Text des „Feramors“ – als „lyrische Oper in drei Aufzügen“ bezeichnet – ist nach Thomas Moore's Lalla-Roukh von Julius Rodenberg gedichtet. Das Gedicht Moore's ist hochpoetisch gedacht, die Episode der „Peri“ insbesondere ist (und nicht etwa erst durch Schumanns Musik) berühmt, und mehr als das, sie ist populär geworden; und das lebhafteste Interesse für das „Erdenparadies am Rohnabad“, für Kaschmir (ein Interesse, das sich früher, mindestens von Seite der Damen, wesentlich auf die dortigen Shawls beschränkte) datirt eigentlich erst seit der Lalla-Roukh. Daraus hat nun Rodenberg auch sein Libretto genommen. Die Handlung desselben erzählen zu sollen, ist Verlegenheit – und der Dichter scheint durch die Bezeichnung „lyrische“ Oper im vorhinein eine Verwahrung gegen den Vorwurf eingelegt zu haben, daß im „Feramors“ eigentlich so gut wie nichts geschieht. Lalla-Roukh, die Prinzessin von Hindostan, wird auf ihrem Brautzuge zum Könige von Bokhara, dem sie verlobt ist, ohne ihn je gesehen zu haben, von dem Sänger Feramors begleitet, an den sie unterwegs ihr Herz verliert, ohne zu ahnen, daß es der König, ihr Verlobter, in eigener Person ist – ihre Ueberraschung ist daher in der letzten Scene eine sehr angenehme. Die Episode von ihrer Freundin Hafisa, die von dem lächerlichen Großvezier aus Hindostan mit unbecuemen Liebesanträgen verfolgt, aber zuletzt vom Bokharer Gesandten Chosru als Gattin heimgeführt wird, der Zwischenfall, daß Feramors auf die falsche Beschuldigung Fadladins, als habe er gegen ihn einen Dolch gezückt, festgenommen wird und daß Chosru deßwegen den angeblichen Attentäter zum Galgen verurtheilt, bis sich der Attentäter als König von Bokhara entpuppt (er verschmäht es, wie Almaviva im „Figaro“, zu sagen, wer er ist, und geht willig ins Gefängniß) das alles bringt nur sehr wenig oder eigentlich gar kein Leben in jene mehr als dürftige Handlung. Ein wunderlicher Passus wird nach Feramors Verurtheilung (die ganz ausdrücklich auf „Hängen“ lautet) dem Chor in den Mund gelegt: „Fort zum Galgen, es fließe sein Blut!“ Der Vers verdiente von Schikaneder zu sein und in der „Zauberflöte“ zu stehen.

So ärmlich aber das Textbuch ist – man fragt sich doch, was z. B. C. M. v. Weber daraus gemacht haben würde, der Componist des „Oberon“, dessen Text-

buch freilich an dem entgegengesetzten Fehler leidet und uns bei der Ueberfülle von Handlung rasch wechselnde Scenen guckkastenartig vor Augen führt. So gut wie Weber dort den ganzen Märchenzauber des Orientes in wunderbar glänzenden Farben zu entwickeln wußte, würde es ihm vielleicht auch hier gelungen sein. Und Rubinstein? Er hat wohl an dergleichen gedacht, Manches mahnt an seine „persischen Lieder“ – und der Gesang des Muezzin „*Allah il Allah, Mahomet razu il Allah!*“ ist sogar das echte orientalische Motiv, wie wir es durch Villoteau kennen. Aber trotz alledem verlassen wir unseren kühleren, minder farbigen Occident keine Minute. Sehen wir uns in dem breit angelegten Tonwerke nach den glücklicheren Momenten um, so dürfen wir vor allem Anderen den Schluß des ersten Actes nennen. Jener Gesang des Muezzin, dem der Chor mit einer Art Psalmodie antwortet, das zwischen die Redesätze (geistlichen und von Seite Fadladins stellenweise stark weltlichen Inhalts) immer wieder hineintönende „*Allah il Allah*“ des Chores hat etwas Ergreifendes. Nur hätten die frommen Mahometaner beim Gebet nicht niederknien sollen, das ist gegen alle mahometanische Kirchenordnung.

Der Gesang der Prinzessin im zweiten Act „O heil'ge Nacht“ nimmt in seinem Verlaufe einen heiß leidenschaftlichen Zug an und die Scene zwischen Feramors und Lalla-Roukh, eine Scene, auf welche das Hauptgewicht des ganzen Werkes fällt, die wechselseitige Erklärung der Liebe, das aufflammende Entzücken der Liebenden – das alles hat den Componisten erwärmt; in anderer Umgebung würde diese Nummer ganz anders wirken; leider sind wir aber schon durch das Vorhergehende zu abgespannt und zu verstimmt, um uns dem Eindrucke hingeben zu können. Die unmittelbar vorhergehende, sehr lange und gar nicht kurzweilige Scene zwischen Fadladin und Hafisa wirkt ganz besonders ermüdend. Mit diesem Fadladin hat der Dichter des Textes offenbar eine grotesk-komische Figur im Sinne gehabt, etwas dem Osmin Mozarts Aehnliches, doch etwas minder derb, denn ein indischer Großvezier, selbst wenn er eine grotesk-komische Figur sein sollte, wird sich doch wohl etwas anders benehmen als der bloße Gartenaufseher eines Pascha. Aber wenn der Großvezier Kara Mustapha zehn Minuten, ehe er strangulirt wurde, genau so gesungen hätte wie hier der Großvezier Fadladin, so würde es uns gar nicht Wunder nehmen. Der Componist macht auch nicht den leisesten Versuch den im Texte komischen Fadladin auch mit komischer Musik zu illustriren, und so ist denn Fadladin durchaus nicht komisch, sondern einfach langweilig. Die Ballade, welche Feramors im ersten Acte singt: „Das Mondlicht träumt auf Persiens See“, hat einzelne schöne Züge, der Componist malt die 62 Verse (wenn man diese ungleichen Gebilde anders Verse nennen darf) lange Erzählung Vers nach Vers, Bild nach Bild gewissenhaft und liebevoll aus – eben deßwegen ist aber dieses Stück ganz unglaublich zerfahren und einheitslos ausgefallen und wenn Lalla-Roukh dem Sänger das Compliment oder Geständniß macht: „Das Lied, das du gesungen, hat wie Zauber mich durchdrungen“, so werden wir kaum geneigt sein, in ihren Beifall mit einzustimmen. Was soll man aber zu Hafisa's Gesang im dritten Acte sagen: „O lieber Schleier, so leicht und fein“? Ist es möglich, daß ein Mann wie Rubinstein so etwas hinschreibt, ohne daß ihn der Genius warnend beim Aermel zupft? Und wie ist es möglich, daß ein Componist, dessen Instru-

mentalmusik so oft Motive bringt, welche unsere Seele an der Wurzel packen, durch die Textesworte, die er componiren soll, alle Freiheit so sehr verliert, daß seine melodische Erfindungskraft völlig lahmgelegt scheint?

Es giebt Leute, die bei Richard Wagner über Mangel an Melodie klagen – nun
 145 sie mögen den „Feramors“ anhören! Man argumentire übrigens ja nicht: daß, weil am Abend der ersten Aufführung im Publicum in Beifalls- und Mißfallenszeichen ein lebhafter Widerstreit entstand, das Werk am Ende ein „bedeutendes“ sein müsse; denn nur über das Bedeutende streite man, das Unbedeutende lasse man still fallen. Der Satz mag seine Richtigkeit haben, wo es sich um ein Werk und
 150 nur um ein Werk handelt; wo aber die persönliche Beliebtheit eines Künstlers einerseits, andererseits Verstimmung über das Werk die Motive des Widerstreites sind, also ganz ungleichartige Factoren zusammentreffen, darf man obige Schlußfolgerung ja nicht machen. Nach dem ersten Acte, der mit jener wirksameren Muezzin-Szene endet, war der Beifall noch ziemlich lebhaft und allgemein, so abkühlend sehr Vieles auch schon in diesem Acte gewirkt hatte. Nur als der
 155 „Segen“, der nach Schiller „von oben“ kömmt, nach zweimaligem Hervorruf einen dritten versuchte, regte sich unten die Opposition, und das war schlimm, denn jetzt war die Opposition zum Leben geweckt und verstummte im Laufe des Abends nicht mehr.

Der Kampf zwischen Klatschen und Zischen dauerte fortan bis zum Ende; der Beifall nahm endlich geradezu etwas Erbittertes an, er wurde leidenschaftlich; begreiflicher Weise wurde die Gegenpartei dadurch nicht zum Schweigen gebracht und so entspann sich eine Scene, wie wir uns ihrer im Hofoperntheater nicht zu erinnern wissen und deren Wiederholung wir auch in der That nicht wünschen.
 160 Rubinstein, im Leben ein starker, mannhafter, gerader und offener Charakter, dem, wie ich ihn zu kennen glaube, ein ehrliches aufrichtiges Wort einer ihn wahrhaft hochachtenden Kritik zehn Mal lieber sein wird als alle hypokritische Schönfärberei, kann sich nicht wohl darüber getäuscht haben, daß der Erfolg seines „Feramors“ kein glücklicher war. Welcher Feldherr sollte aber nicht einmal das
 170 Geschick erfahren, daß er eine Schlacht verliert – und ist oder wird er darum weniger? Hoffentlich wird „Feramors“ für Rubinstein kein Waterloo sein! – Ich athme ordentlich auf, daß ich das Vorstehende, das wahrlich niemandem peinlicher sein kann, als es mir geworden ist, vom Herzen habe. *Amicus Galba, magis amica veritas*. Mit wahrer Freude – ordentlich mit dem Ausruf der zehntausend
 175 Griechen: „Thalatta, Thalatta!“ – begrüße ich die Ocean-Symphonie. Hier ist reiche, blühende Erfindung, eine so reiche Entwicklung bedeutender musikalischer Erfindung und eine so machtvolle Steigerung der Wirkung – besonders im Gange des ersten Satzes, daß der Componist hier, wie ich schon sagte, in die Sonnennähe Beethovens rückt. Ja, wunderbar genug, der Ideengang der Ocean-Symphonie im
 180 Großen und Allgemeinen ist völlig analog dem Gange der Beethoven'schen – – Pastoralsymphonie. Ich fühle, daß ich dafür den Beweis schuldig bin, und will ihn zu geben suchen. Beethoven hält folgenden Ideengang ein: er nennt das erste Stück „Erwachung heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande“ – in dem aufathmenden Entzücken, das dieser Satz ausspricht, werden wir in die blühende
 185 Weite der Gegend gleichsam nach allen Seiten hinausgeführt, wir verlieren uns

hier gleichsam selbst, in der so weiten, weiten und so schönen Welt – es ist hier nur erst der Schauplatz des Folgenden gegeben. So giebt uns Rubinstein in seinem ersten Satze nur den Ocean als solchen, als Schauplatz des Folgenden, ein ungeheures Naturbild! Wo mancher Andere uns gleich kopfüber in den Atlantischen Ocean oder ins Stille Meer gestürzt hätte, beginnt Rubinstein, wie Beethoven, ganz bescheiden und anspruchslos, er versetzt uns, wie Beethoven, gleich mit dem glücklich erdachten Motiv in die rechte Stimmung und steigert, wie Beethoven, den Eindruck mehr und mehr, bis zum Ueberwältigenden. In der „Scene am Bach“ wird bei Beethoven schon die Reflexion laut, wem kann sie angehören als einem einsamen Wandler (ich denke Beethoven selbst), der am rieselnden Bach unter dem Dache grünender Bäume im traulichen Thale (es liegt zwischen Nußdorf und Grinzing in *natura* da!) gedankenvoll hinwandelt und den hundert Naturstimmen horcht, die um ihn laut werden. So ist auch bei Rubinstein der zweite Satz träumerisch reflectirend – ich sehe ihn selbst, Rubinstein, über den Schiffsrand gebeugt, unter dem weiten Sternenhimmel, Vater Okeanos scheint zu schlafen und zu träumen, aber wenn er sich einmal im Schlafe regt, aus dem Schlafe murmelt, so ahnen wir erschreckt die furchtbare Naturmacht! Am Ausgang des Thales tritt Beethoven in ein „fröhliches Zusammensein der Landleute“ – vom einsamen Wandler erweitert sich unser Ausblick auf ein ganzes Volk, das zugleich die ganze, im Mai sich erfreuende Menschheit repräsentirt. Wie sie tanzen, wie sie jauchzen, wie burlesk-komisch plötzlich der Zweiviertel-Takt in den Dreiviertel-Takt hereingepoltert kömmt! Und Rubinstein? Landleute zu Meer („Seebauern“, so wie man sagt „Seelöwen“ u. s. w.) giebt es nicht, aber Matrosen. Die Bursche machen sich auf ihrem Schiffsverdeck einen guten Tag – sie tanzen auch: wie gutgelaunte Seebären und Wallrosse lassen sie sich an. Beethovens Bauern sind völlig graciös gegen diese wild stampfenden, wild hüpfenden Gesellen. Der derbe, gesunde Humor dieses Satzes ist in seiner Art merkwürdig. Und nun läßt Beethoven den Tanz durch ein Gewitter unterbrechen, das die kleinen Menschen da an ihre Ohnmacht gegenüber den losgelassenen Naturkräften gewaltig und ernst mahnt.

Dieses Gewitter (einer der erstaunlichsten Tonsätze Beethovens) ist der Wendepunkt und die Katharsis der Pastoral-Symphonie. Rubinstein – nun, der wird jetzt wohl, ganz analog, einen Seesturm bringen! Es zeigt den feinsten, richtigst empfindenden Künstler- und Dichtersinn, daß er es nicht thut. Der Sturm auf dem Ocean, nach allem Vorhergehenden – der Componist fühlt sehr gut, daß es nach dem Gewaltigsten nicht, im Comparativ, ein Gewaltigsteres (oder gar ein Gewaltigstestes) geben könne. Das Kunstwerk hat seine Grenze, welche richtig einzuhalten eben Sache des feinfühligten Künstlers bleibt. Statt des Sturmes bringt Rubinstein zwei eingeschobene Sätze, einen schöner als den anderen; den ersten, langsamen, könnte man kurz überschreiben „Wind und Welle“ – der andere ist ein geistvolles, in seinem Humor sehr lebendiges und dabei edles Scherzo, das der Componist jener früheren, roheren Matrosenlust als Replik mit sehr richtiger Einsicht entgegenstellt. Bei Beethoven lenkt das Gewitter, das friedlich und segenspendend vorübergezogen, die Blicke nach oben, die frohen und dankbaren Gefühle nach dem Sturme, ein herrlich-feierliches Dankgebet der Landleute schließt das Werk ab. Mit erquicktem Aufathmen in der weiten Natur fing das

Werk an, mit den höchsten Gedanken, die der Mensch denkt, endet es. Auf dem Ocean ist aber eine solche Mahnung nicht erst nöthig – das Wellenbrausen ist der Orgelton, die Altarkerzen der ewigen Sterne Leuchten, als Weihrauch dampfen Nebelmassen auf, als Altarvorhänge ziehen Wolken daher! Da wird Alles von selbst zum feierlichen Choral und ergreifend schließt Rubinstein den letzten Satz mit einem solchen. Wie er in mächtigen Posaunenaccorden ertönt und die Saiteninstrumente dagegen stürmen und immer wieder zur Tiefe sinken, mag man an das großartige Wort im alten Testament denken: „Da der Herr sprach zum Meere: Bis hieher sollst du und nicht weiter, hier ist deine Grenze, hier lege sich der Stolz deiner Wellen!“

Rubinsteins Ocean-Symphonie ist ein Tongedicht im höchsten Sinn des Wortes – er hat, mit Recht, andeutende Ueberschriften für die einzelnen Sätze verschmäh't, sie sind auch gar nicht nöthig, das Werk spricht für sich selbst und durch sich selbst. Von musikalischen Schönheiten wimmelt es wahrhaft – man kann auf das Einzelne eben nicht überall mit Fingern zeigen, aber, um nur Eines zu erwähnen: welch' wunderbarer, romantischer Zauber spricht aus dem Seitensatze des ersten Stückes! Ueber die sinnigen, wirksamen Instrumental-Combinationen ließe sich schier eine ganze Abhandlung zusammenschreiben. Die Symphonie hatte ursprünglich nur vier Sätze – das Adagio, das ich vorhin „Wind und Welle“ genannt habe, und das Scherzo hat Rubinstein neu hinzucomponirt. Ueberhaupt scheint er (wie das Werk von einer früheren Aufführung in seiner Urgestalt her in meiner Erinnerung steht) manche Selbstkritik geübt zu haben. Möge er das immer und überall thun! Horaz mit seinen „neun Jahren“ hat ganz recht, und wir prärendiren nicht einmal neun Jahre, sondern höchstens eines oder zwei.

Niemand als Rubinstein trägt die Schuld, wenn dieser zwei seiner Werke besprechende Aufsatz selbst auch dem zusammengesetzten Metallkönige gleicht. Man soll, denke ich, den Künstler immer nach dem Besten beurtheilen, was er leistet, und nicht dieses oder jenes minder oder nicht geglückte Werk zu einem Anklagepunkt machen. Beobachtet man gegen Rubinstein das Gleiche, so steht sein Künstlerruhm unerschüttert für alle Zeiten.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Rubinstein, *Feramors*, 24. April 1872, Hofoper ■ Abschiedskonzert von Anton Rubinstein, 21. April 1872, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Rubinstein: *Feramors*, Symphonie C-Dur op. 42 *Okean (Ozean)*

ERLÄUTERUNGEN

38 „bringt ... Wasser?“] *Bibel*, Jak 3,11. ■ **41** Goethe's Märchen] *Das Märchen* (1795). ■ **44f.** halbverrückte Geistliche, ... gemacht“) Goethe erzählt von ihm in *Die Belagerung von Mainz*, in: Goethe, *MA*, Bd. 14, S. 520. ■ **53** „Peri“) *Das Paradies und die Peri* op. 50. ■ **59–64** In einem verschollenen Buche ... Gigant.] Märchen „Ritter Huldmann von Behringen oder Die Höhle des Zoptenberges“, in: August von Kotzebue, *Chroniken. Eine Auswahl historischer und romantischer Darstellungen aus der Vorzeit*, Leipzig 1809, S. 29–100. ■ **60** Aemulation] wettei-

fernde Nachahmung. ■ **67** Julius Rodenberg] (1831–1914), dt. Journalist und Schriftsteller. ■ **88** Almaviva im „Figaro“] gemeint ist Rossinis *Il barbiere di Siviglia*. ■ **92f.** Der Vers verdiente ... zu stehen.] Zu Ambros' Kritik an Schikaners Libretto der *Zauberflöte* → NR. 61/Z. 80–91. ■ **100f.** seine „persischen Lieder“] 12 Persische Lieder op. 34. ■ **102f.** das echte ... Villoteau kennen.] In seiner *Geschichte der Musik* (Bd. 1, S. 102ff.) führt Ambros zahlreiche Musikbeispiele aus Guillaume-André Villoteaus *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, in: *Description de l'Égypte [...]*, hrsg. von Charles-Louis-Fleury Panckoucke, Bde. 13 und 14, Paris ²1823–1826, an. ■ **122** Osmin] Figur in Mozarts *Die Entführung aus dem Serail*. ■ **156** „Segen“, ... kömmt] Schiller, Gedicht „*Das Lied von der Glocke*“. ■ **173f.** *Amicus Galba, magis amica veritas.*] lat. „Galba ist mein Freund, aber noch mehr liebe ich die Wahrheit.“ ■ **175** „Thalatta, Thalatta!“] griech. „Das Meer, das Meer!“ (Xenophon, *Anabasis* 4,7). ■ **193–198** In der „Scene am Bach“ ... laut werden.] → NR. 23/ERL. zu den Z. 280–282. ■ **200** Vater Okeanos] Gott der griech. Mythologie, Weltstrom. ■ **238–240** „Da der Herr ... Wellen!“] *Bibel*, Hi 38,11. ■ **248–252** Die Symphonie ... geübt zu haben.] → NR. 33/ERL. zu den Z. 8–10. ■ **253** Horaz mit seinen „neun Jahren“] „Nonum prematur in annum“ („Bis ins neunte Jahr werde eine Dichtung zurückgehalten“), d. h. eine gute Schrift sollte erst nach neun Jahren veröffentlicht werden. (Horaz, *Ars poetica* 388). ■ **257** Man soll ... nach dem Besten beurtheilen] In einem späteren Feuilleton (WZ 1875, Nr. 291, 21. Dezember; Bd. 2/NR. 232) äußert Ambros dieselbe Ansicht, wobei er auf Schopenhauer als Urheber dieses Gedankens hinweist. Vgl. hierzu Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena* 2, in: *Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden*, hrsg. von Ludger Lütkehaus, Bd. 5, Zürich ²1994, S. 399.

37.

WA 1872, Nr. 107, 11. Mai

Feuilleton. Italienische Oper (Gesellschaft Franchetti).

Die Trophäen der Patti-Gesellschaft im Theater an der Wien haben das niedliche Strampfer-Theater nicht schlafen lassen und während der eine Eisenbahnzug uns Adelina Patti mit ihren Kunstgenossen entführte, brauste von der entgegengesetzten Seite her schon der andere herein, der uns eine zweite italienische Operngesellschaft brachte, welche unter Leitung ihres Impresario Herrn Franchetti gestern eine Reihe von schon früher angekündigten Vorstellungen mit „Ernani“ eröffnete. Es ist wahr, die Vorstellungen mit der Patti waren trotz der Kräfte zweiten und dritten Ranges, welche als Füllstücke und Lückenbüsser neben der Diva, neben Sängern wie Graziani und Nicolini standen, sehr vorzüglich, aber auch die Preise etwas hoch, und da ist denn jetzt dafür gesorgt, damit auch der „minder Bemittelte“ das unentbehrliche Bildungsmittel und den hohen Genuß einer welschen Oper nicht entbehren müsse und nach den Musen und Grazien des permanent gewesenen Offenbach sich nunmehr an der tragischen Größe eines Verdi erheben könne.

Man erzählt, daß einmal eine Gräfin einem Dienstmädchen, das heiraten wollte, zehn Gulden zur Ausstattung schenkte; als ihr nun die Braut ihren Ver-

lobten, einen kleinen, unansehnlichen Burschen, vorstellte, fragte die Dame ver-
 20 wundert: „Warum hast du dir denn nichts Besseres ausgesucht, Liese?“ „Ja“, erwie-
 derte Liese, „ja, Eure gräßlichen Gnaden, was kann man denn für zehn Gulden
 Großes verlangen?“ Aber selbst wenn die neue Gesellschaft uns eine zweite Patti,
 einen zweiten Graziani u. s. w. brächte (wovon sie sehr weit entfernt ist), würden
 25 wir sie kaum mit sehr freudigem Herzen begrüßen. Es ist mit der italienischen
 Oper, auch bei der allervortrefflichsten Darstellung, wie mit gewissen exquisen
 Leckereien: mäßig und zwischendurch genossen munden sie gar wohl, wer aber
 ohne Ende mit Trüffelpasteten u. s. w. verköstigt werden wollte, würde bald genug
 nach einfacher, solider, gesunder Hausmannskost seufzen. Wenn kleinere Theater,
 die recht eigentlich auf die reizende, geistreiche Spieloper, wie Aubers „Maurer“,
 30 „Fra Diavolo“, Boieldieu’s „Neuer Gutsherr“, Mehuls „*Une folie*“ und auf Aehnli-
 ches angewiesen wären und sich durch Pflege dieses Genre wahre Verdienste er-
 erwerben könnten, uns ewig den Cancan Offenbachs vortanzen und uns dazwischen
 zur Abwechslung mit Verdi als etwas „Höherem“ regaliren, so bleibt es allerdings
 35 problematisch, ob und inwieweit man ihnen nachrühmen darf, daß sie für wirkli-
 che Geschmacksbildung und Geschmacksveredlung sorgen. Doch kommen wir zu
 Herrn Franchetti’s Operngesellschaft zurück. Sie hat eben in Bukurest gespielt,
 mit „glänzendem“ Erfolg, wie man uns gleich im vorhinein zu unserer eigenen
 Darnachachtung zu lesen gegeben hat. Bukurest ist lange kein Wien und Signora
 Amelia Fossa lange keine Adelina Patti, aber es klingt doch immer sehr schön,
 40 wenn es heißt: in dem und dem Theater ist italienische Oper und wenn der Thea-
 terzettel Namen auf ini, ani, oni, esi und etti zeigt. Gleich die erste Vorstellung der
 Gesellschaft Franchetti, oder sagen wir lieber Patierno, ließ uns erkennen, daß sie
 wenigstens in Einem Punkte mit der Gesellschaft Patti wetteifern können, im
 Nichteinhalten der angesetzten Anfangsstunde. Es dauerte ziemlich lange, ehe das
 45 Orchester den bei den modernen italienischen Operncomponisten, wie es scheint,
 unvermeidlichen Trauermarsch-Anfang der Symphonie losließ und uns sofort in
 das schöne Italien versetzte, wo bekanntlich die Theaterorchester fast durchwegs
 sehr schlecht sind.

Gleich die erste Scene führte uns Herrn Patierno vor, der in Wien von früher
 50 her bekannt ist und dessen Name in den vorläufigen Ankündigungen mit doppelt
 großen Lettern gedruckt prangte – der uns also als der Matador der Gesellschaft
 vorgeführt wurde. Zu den großen italienischen Sängern kann man ihn, trotz der
 großen Lettern, nicht wohl zählen – neben der Noblesse Nicolini’s (der doch auch
 noch kein Rubini oder Moriani ist) repräsentirt Signor Patierno derbe Prosa in
 55 Erscheinung, Spiel und Gesang. Daß er die Kraftstellen mit kolossaler Stimme
 singt, wissen wir von früher her, an sich ist die Stimme keineswegs ein Singorgan
 ersten Ranges, sie entbehrt jenes edleren Zuges, der den Tenorklang erst adelt und
 erfreulich macht. Wessen Organ diesen edleren Zug besitzt, der hat es allerdings
 nicht nöthig, zum Ersatze dafür – mit Hamlet zu sprechen – „den Gründlingen im
 60 Parterre in die Ohren zu schreien“. Signora Amelia Fossa ist, wie gesagt, lange
 keine Patti. Sie hat von Hause aus eine Stimme von italischem Timbre, wo es beim
 ersten Hören scheint, als sei es etwas, bald aber vermißt man Seele, Feinheit,
 Durchbildung. Die Sängerin hat ein gutes, richtiges Gehör und die Effectmanie-

ren des italienischen Theatergesanges hat sie ihren singenden Colleginnen glücklich abgehört, überhaupt hilft ihr wie auch den Uebrigen der Gesellschaft jener staunenswerthe Schick und Takt im Gesange, der dem Italiener gleichsam angeboren ist und der oft selbst den Leistungen purer Naturalisten, die nach Gehör und Gedächtniß Opersachen nachsingen, einen mitunter ganz frappanten künstlerischen Zug giebt. Ich erinnere mich z. B., wie einmal in einer Osterie in Rom zwei Gäste, welche Kanzleibeamte oder so etwas dergleichen zu sein schienen, zu ihrem, aber auch zu unserem Vergnügen eine Operscene ganz naturalistisch, aber mit wohlhörender Stimme und mit Feuer und Ausdruck sangen; Signora Fossa singt aber auch mit Feuer – freilich mehr mit äußerlichem als mit wahrer innerer Wärme – mit der herkömmlichen Phrasirung, mit Effectdruckern und Allem, was sonst dazu gehört; aber die Coloratur ist bedenklich unausgebildet, um nicht zu sagen unbeholfen, der Triller schwankend, von Feinheit und Beseelung im Vortrage kaum die Rede. Es ist ein Unglück für die Signora, daß wir durch die Patti so erschrecklich verwöhnt worden sind. Die Herren Milesi (Baß) und Bertolasi (Bariton) haben gute Stimmen, besonders der Bariton erfreut sich eines sehr wohl-lautenden und zugleich kraftvollen Organs. Beide würden in der früheren Gesellschaft in zweiter Reihe – etwa wie der Darsteller des Bidebent, des Pastors (in „Linda“) u. s. w. – ihre Stelle ganz gut ausgefüllt haben. In Signor Nicodemo Bieletto begrüßten wir einen Bekannten von den Patti-Abenden her. Was sonst an Nebenpersonen da ist – darüber schweigen wir besser; – die Darstellerin der Amme Elvira's (in „Ernani“) hat z. B. alle Ursache zur Signora Filomena wie zu einem höheren Wesen emporzublicken. Der Männerchor – zehn Mann stark – sang zwar mit bedenklich rohem Loslegen (was in dem kleinen und sehr akustischen Theater gar nicht nöthig ist), doch mit anerkennenswerther Präcision; was aber den Weiberchor betrifft, so bedauerten wir beinahe, daß der Apostel, der bekanntlich sagt: „Das Weib schweige in der Kirche“, dieses Verbot nicht auch auf das Theater ausgedehnt hat.

Die Solisten arbeiteten übrigens einzeln und alle zusammen auf handgreifliche Effecte los, zum Theil ganz materieller Art (durch unmäßiges Loslegen u. s. w.); die höhere künstlerische Weihe fehlte. Es war uns bei dem Ganzen, als säßen wir etwa in Rovigo oder in Fano oder in Gubbio oder sonst in einer der kleineren italienischen Städte zur Zeit der Fiera, für welche ein Impresario eine Gesellschaft von Operisten zusammengeworben; wo man dann beim Heimgehen aus dem Theater zu sich selber sagt: „In der That, für Rovigo, Fano, Gubbio u. s. w. ungewöhnlich gut, überraschend gut.“ Aber was in Rovigo, Fano oder Gubbio gut ist, ist es nicht in Wien, in Paris, in London, wo man an die welsche Oper mit vollem Rechte höhere und höchste Anforderungen stellt. Ob wir im „Mosè“, im „Otello“ (zu deren guter Ausführung noch weit mehr erforderlich ist als für Verdi'sche Musik) höher stehende Leistungen werden zu hören bekommen, als „Ernani“ gewesen, wollen wir abwarten und möchten nicht gerne voreilig abgeurtheilt haben, denn eine einzelne Vorstellung kann endlich auch wohl minder glücken – obschon die Individualitäten der Sänger sich „Mosè“ oder „Othello“ zu Ehren kaum werden in andere verwandeln können. Das Haus war zu zwei Dritteln gefüllt, an strepitosem Beifall fehlte es nicht. Je gewaltiger die Leutchen oben loslegten, um so energischer

antwortete das Echo des Applauses. Schade, daß Adelina Patti nicht unter den
 110 Zuhörern saß. Nicht als ob sie von Signora Fossa etwas profitiren sollte – denn in
 der That singt die Patti besser – aber sie hätte Betrachtungen anstellen können,
 welchen Werth enthusiastischer Beifall etwa haben mag. Wenn nach irgendeiner
 Coloratur der Fossa genau derselbe Beifallslärm losging wie nach ähnlichen, in
 115 allerhöchster Vollendung ausgeführten Zierpassagen der Patti, wenn sogar nach
 einem gehaltenen Tone der Fossa, der wie ein Protest gegen das *formare, fermare,*
finire der italienischen Singmeister aussah, ein wohlmeinendes „Brava“ ertönte, so
 ist gar nicht einzusehen, warum eine wirklich große Sängerin sich in Athem und
 Unkosten versetzen soll, sobald sie sieht, daß jene andere Arbeiterin im Weinberge
 eben auch den ganzen, vollen Lohn (an Beifall) ausgezahlt bekommt.

120 Sollte man es unbillig finden, daß wir an die Leistungen eines kleinen Neben-
 theaters den ganzen strengen Maßstab der Kunstanforderungen legen, so sagen
 wir: hat man Alles gethan, um uns diese Leistungen im vorhinein als wirklich
 hohe Kunstleistungen anzukündigen, so haben wir nicht nur das Recht, sondern
 sogar die Pflicht, jenen Maßstab anzulegen. Denn außerdem würden wir die Logik
 125 jenes gräßlichen Dienstmädchens Liese zu der unseren machen. Das Aeufßerste,
 was wir thun können, ist, daß wir unser definitives und Schlußurtheil bis nach
 vollendetem Cyklus zurückhalten. Einstweilen macht uns die Operngesellschaft
 Signor Franchetti's den Eindruck, der bei Kunstsachen vielleicht der schlimmste
 Unsegen ist: den Eindruck der Mittelmäßigkeit – einer Mittelmäßigkeit, die
 130 noch zu gut ist, um sie völlig abzulehnen, und nicht gut genug, um wirklich künst-
 lerisch erfreulich zu wirken.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Verdi, *Ernani*, 9. und 10. Mai 1872, Strampfer-Theater

ERLÄUTERUNGEN

7 Franchetti] Benedetto Franchetti (1824–1894), Direktor der it. Oper in Bukarest. ■ 36 eben in Bukarest gespielt] Unmittelbar vor dem Wr. Gastspiel hatte Franchetti eine Stagione in Pest, über deren Erfolge die Wr. Presse berichtete – vgl. etwa „Theater- und Kunstnachrichten“, in: *NFP* (1872), Nr. 2757, 28. April. ■ 39 Amelia Fossa] Amalia Fossa (1852–1911), it. Sopran; Auftritte hauptsächlich in ihrer Heimat, daneben u. a. in Madrid (span. Erstaufführung der *Aida*), London und Odessa. ■ 42 Patierno] Filippo Patierno (1835–1877), it. Tenor; 1862 mit einer it. Operntruppe am Theater an der Wien, 1870–1872 Auftritte mit der Franchetti-Operntruppe. ■ 54 Rubini] Giovanni Battista Rubini (1794–1854), it. Tenor. ■ 59f. „den Gründlingen ... schreien.“] „den Gründlingen im Parterre in die Ohren zu donnern“ Shakespeare, *Hamlet* III,2 (Übersetzung von August Wilhelm von Schlegel). ■ 78 Milesi] Pietro Milesi (1832–?), it. Bass; 1865 in der Wr. Erstaufführung von Verdis *La forza del destino*, 1871 Mitglied einer it. Operntruppe am Theater an der Wien, in den 1870er Jahren u. a. an den Theatern in Treviso und Turin. ■ 78 Bertolasi] Zenone Bertolasi (1827–1885), it. Bariton; in den 1870er Jahren Auftritte mit der Franchetti-Operntruppe. ■ 81 Bidebent] Figur in Donizettis *Lucia di Lammermoor*. ■ 84 Darstellerin der Amme] Rosina Guglielmoni. ■ 85 Filomena] Filomena Maccagno. ■ 90 „Das Weib schweige in der Kirche“] *Bibel*, 1 Kor 14,34. ■ 101–104 Ob wir im „Mosè“, im „Otello“ ...

wollen wir abwarten“] Auf dem Programm der Franchetti-Operngesellschaft standen außerdem Verdis *Il trovatore* und *La traviata*, Donizettis *Lucia di Lammermoor*, Rossinis *Otello* und *Mosè in Egitto*. Zur Otello-Aufführung → NR. 41. ■ 115f. *formare, fermare, finire*] it. „bilden, festhalten, endigen“ – Gesangsweisheit der sogenannten „drei F“, die sich sowohl auf die Bildung des Einzeltones wie auch auf den Vortrag eines ganzen Gesangsstücks bezieht.

38.

WZ 1872, Nr. 108, 12. Mai

Feuilleton.

Richard Wagner.

Von A. W. Ambros.

I.

Man pflegt von einer Goethe-Litteratur zu reden, fast eben so gut könnte man von 5
 einer Wagner-Litteratur sprechen, zu welcher übrigens Richard Wagner selbst
 durch seine theoretisch-ästhetischen und polemischen Schriften über Musik einen
 nicht eben unbedeutenden Beitrag geliefert oder vielmehr den Kern- und Mittel-
 punkt gegeben hat, um den das Uebrige gleichsam krystallisirend anschoß. Wollte
 man vollends Alles in ein Buch zusammentragen, was in der Journalistik für und 10
 gegen Wagner an Notizen, Correspondenzen, Kritiken und Antikritiken, musika-
 lischen Leitartikeln und durch Wagners musikalische Principien angeregten klei-
 nen Abhandlungen in die Oeffentlichkeit getreten, so gäbe das alles zusammen ein
 vielbändiges Werk. Und während erst dann, als der große Dichter des „Faust“ zu
 den Unsterblichen entrückt war, jene Goethe-Litteratur die Bücherschränke zu 15
 füllen begann, Düntzer, Boas u. a. ihr Commentatoren- und Exegeten-Geschäft
 anfangen und die Königsbauten längst in voller Pracht dastanden, als die Kärner
 mit ihren Karren herangejagt waren und „zu thun hatten“, hatte Wagner das Verg-
 nügen (gelegentlich wohl auch den Verdruß), alles ihn Betreffende selbst lesen zu
 können, vorausgesetzt, daß er die Muße dazu findet. Während sonst die Künstler 20
 ihr Werk einfach, wie es ihnen der Geist eingab, für die Gegenwart, für ihre Zeit-
 genossen schufen und lange nach Dante Landino, nach Raphael Passavant, nach
 Palestrina Bainsi kam, wird uns Söhnen der Neuzeit das musikalische Kunstwerk,
 das denn am Ende doch auch für uns da ist und das wir thatsächlich zu hören
 bekommen, als „Kunst der Zukunft“ entgegengehalten, gleich als seien wir gar 25
 nicht würdig, ja gar nicht fähig, dergleichen zu fassen, und müsse Gott erst eine
 neue, bessere Generation von Zukunftsmenschen schaffen, die groß genug ist, an
 das Zukunfts-Kunstwerk hinanzureichen, dafür kommen die Gegenwarts-Kriti-
 ker und Gegenwarts-Commentatoren (seltener wie „Boten mit lieblichem Schritte,
 die den Frieden verkündigen“ als wie Wuotans wildes Heer) in hellen Haufen her- 30
 ran und thürmen vor uns eine Pyramide von Büchern für, gegen und über Wagner
 auf, mit der Zumuthung, das alles lesen zu sollen. Das ist in der That ein Stück-
 chen aus der verkehrten Welt. Doch in einer solchen, scheint es, leben wir und
 der Hexenspruch aus Macbeth wird Wahrheit; – wir haben uns, vorab durch die

35 französische Litteratur, gewöhnt, Verbrecher als Helden, Demimonde-Damen als Ideale höherer Weiblichkeit gefeiert zu sehen, wir haben „Ehrenrettungen“ der Tibere und Messalinen zu lesen bekommen und sehen die reinsten und höchsten Charaktere, von denen die Weltgeschichte zu erzählen weiß, täglich mit Schmutz bewerfen.

40 In der That kann die Kritik, die höhere sowohl als kleinere tägliche (um die der zeitungslisende Kaffeehaussasse, gesetzt, er bete längst nicht mehr ums „tägliche Brot“, täglich bittet), zu Wagner sprechen wie Gretchen zu Faust: „Ich habe so viel für dich gethan, daß mir zu thun fast nichts mehr übrig bleibt.“ Und sie kann nicht bloß sagen: „für dich“, sie muß auch hinzusetzen „gegen dich“ – womit sie
45 sich freilich nicht besonders empfehlen wird. Fast scheint es also Ueberfluß, hier nun abermals das Wort über Richard Wagner zu nehmen. Aber die persönliche Gegenwart eines hochbedeutenden Menschen (und das ist, mit gütiger Erlaubniß, Wagner denn doch wohl) regt immer wieder zu neuen Betrachtungen an und große Kunstwerke wie große Künstler bieten einen, wie es scheint, unerschöpflichen
50 Stoff. Ich werde hier kaum noch an das *tritum Adagium* erinnern dürfen, daß Dinge, über welche viel gestritten wird, welche lebhafteste Zustimmung wie gleich lebhaften Widerspruch wecken, Dinge von Bedeutung sein müssen. Auf jemanden, der eben gewöhnt ist, weil er sich selbst kein sicheres Urtheil zutraut, auf fremde, aber bedeutende Stimmen zu horchen, muß der Wagner-Streit geradehin
55 verwirrend wirken. Da stürzen sich denn Zahllose, resolut und kopfüber, entweder in die maßloseste Wagner-Begeisterung oder in den rücksichtslosesten Wagner-Haß – „wie die Fliegen in den heißen Brei“ würde Simplicissimus sagen. Und fortan ist weder mit dem Begeisterten, noch mit dem Hassenden ein ruhiges und billiges Wort zu sprechen. Ein Gespräch über Wagner, das mit der herkömmlichen gesellschaftlichen Höflichkeit begann, endet sehr oft mit deren Gegentheil.
60

Es ist in sehr vielen, vielleicht in den meisten Fällen eine modern umgeformte Neuauflage des Zankes der Gluckisten und Piccinisten in Paris – man war Gluckist oder Piccinist, weil man in der guten Gesellschaft Gluckist oder Piccinist sein mußte, weil die Geschichte eben Tagesmode war, – man gerirte sich als leidenschaftlicher Parteimann, vielleicht ohne eine Ahnung über Wesen und Bedeutung
65 des streitigen Punktes, ja ohne jede Befähigung zu einem musikalischen oder überhaupt zu einem Kunsturtheil. Madame de Genlis erzählt in ihren Memoiren, daß man damals in Paris förmlich mit der kurzen Frage angepackt wurde, ob man sich auf die Seite des deutschen oder des italienischen Componisten stelle. Genau wie
70 heut! „Sind Sie Wagnerianer oder nicht?“ ist eine Frage, welche beantworten zu sollen man sehr oft in die Lage kommt und die, wie die Sachen stehen und was man unter einem „Wagnerianer oder Anti-Wagnerianer“ versteht, mit einem blanken „Ja“ oder „Nein“ zu beantworten ein ehrlicher Mann, dem es um die Sache Ernst ist und der über die Sache gedacht hat, schwerlich im Stande sein wird.
75 „Sind Sie Wagnerianer?“ das involvirt nach dem Sprachgebrauche und dem Vorstellungskreise der Fragenden die weiteren Fragen: „Halten Sie Alles, was die Tonkunst bisher aufzuweisen hat, für schwache, zum größten Theile verfehlete Versuche, für bloße Vorstufen der endlich gefundenen wahren Musik; halten Sie Mozart für einen Zopf, Bach für einen Schulmeister u. s. w. und verehren Sie nicht

bloß – nein – beten Sie Wagner unbedingt und rückhaltlos an?“ Oder: „Sind Sie Anti-Wagnerianer?“ – das heißt: „Halten Sie Wagners Werke für ein Sammelsurium alles Unmelodischen, Gequälten, Verzerrten, aller Un- und Nichtmusik?“ Und nun antworte der ehrliche Mann jenes blanke „Ja“ oder „Nein“ – wenn er kann! Da mag man denn in der Noth und Drangsalshitze an jene uralte Allegorie des Apelles denken, welche auch neuere Künstler, wie Sandro Botticelli und Albrecht Dürer, zu bedeutender Darstellung verwertheten: jene Scene vor dem Richter, vor welchem Haß, Verleumdung, Irrthum und Uebereilung (allegorisch personificirt) schreiend, anklagend ihr Wesen treiben, aber zuletzt, ganz zuletzt, kommt hinter der Dämonenbande ruhig eine edle Gestalt daher: die Wahrheit. Und so wird auch die Zukunft, wenn das künstlerische Charakterbild Wagners nicht mehr „von der Parteien Gunst und Haß verwirrt“ uns entgegengehalten, sondern gerechte und besonnene Forschung die wahre Polhöhe dieses Sternes gemessen haben wird, die Wahrheit siegreich ihr Recht behaupten. Und so käme ja die verkehrte Welt doch wieder auf die Füße zu stehen und würde zur ordentlichen – die „Meistersinger“, die „Nibelungen“, sind nicht wie der schriftengefüllte Koffer jenes Königs von Schweden, der erst fünfzig Jahre nach dem Tode des Monarchen geöffnet werden durfte, es sind Werke unserer Zeit, es sind Gegenwarts-Kunstwerke, während die besonnene und ehrliche Zukunftskritik der Folgezeit jene Wahrheit finden wird, die heutzutage dieser und jener auch schon hat und kennt, aber beileibe nicht sagen darf, er müßte denn, wie Mirza Schaffy rath: „schon den Fuß im Bügel haben“.

ERLÄUTERUNGEN

16 Düntzer, Boas] Heinrich Düntzer (1813–1901), Eduard Boas (1815–1853), Herausgeber und Kommentatoren von Goethe. ■ **22** Landino] Cristoforo Landino (1425–1498), it. Dichter, Kommentator von Dantes *La Divina Commedia*. ■ **22** Passavant] Johann David Passavant (1787–1861), dt. Kunsthistoriker, Autor der Monographie *Raffaël von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, 3 Bde., Leipzig 1839/1858. ■ **23** Baini] → NR. 2/ERL. zur Z. 24f. ■ **29f.** „Boten ... verkündigen“] *Bibel*, Jes 52,7. ■ **30** Wuotans] Figur in Wagners *Der Ring des Nibelungen*. ■ **34** Hexenspruch aus *Macbeth*] „Fair is foul, and foul is fair“ („schön ist wüst, und wüst ist schön“) Shakespeare, *Macbeth* I,1. ■ **42f.** „Ich habe ... übrig bleibt.“] Freizitat aus: Goethe, *Faust I*, 3519f. ■ **50** *tritum Adagium*] lat. „häufig gebrauchtes Sprichwort“. ■ **57** „wie die Fliegen ... Simplicissimus sagen.“] Freizitat aus: Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, *Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch*, [Nürnberg] 1669, S. 357. ■ **67–69** Madame de Genlis ... Componisten stelle.] Stéphanie-Félicité de Genlis, *Mémoires inédits de madame la comtesse de Genlis, sur le dix-huitième siècle et la révolution française depuis 1756 jusqu'à nos jours*, Bd. 9, Paris 1825, S. 53f. ■ **84** Apelles] Maler des antiken Griechenland. ■ **90f.** „von der Parteien ... verwirrt“] Schiller, *Wallenstein* (Prolog). ■ **95f.** jenes Königs von Schweden] Die Kiste mit Büchern und Schriften, die der schwed. König Gustav III. (1746–1792) während seiner ausländischen Reisen gesammelt hat, wurde gemäß seinem Willen 1842 zum ersten Mal geöffnet. ■ **100f.** Mirza ... haben“.] Friedrich Bodenstedt, *Die Lieder des Mirza-Schaffy*, Berlin 1851, S. 62. Der Titel dieser im 19. Jh. sehr populären Sammlung geht auf den aserbajdschanischen Dichter Mirzə Şəfi Vəzəh (1794–1852) zurück. Bodenstedt schrieb die Lieder zunächst Vəzəh zu, später erklärte er sie jedoch für sein eigenes Werk.

39.

WA 1872, Nr. 110, 14. Mai

Feuilleton.

Richard Wagner.

Von A. W. Ambros.

II.

5 Wenn jemand in der Welt Grund zu dem bekannten Gebete hat: „Gott schütze
 mich vor meinen Freunden, vor meinen Feinden will ich mich schon selber schüt-
 zen“, so ist es Wagner. Ich meine nicht jene wahren Freunde, die, ohne exaltirte
 Prediger des „Wagner-Cultus“ zu sein, dem Streben des Mannes und dem, was er
 10 leistet, mit wahren und innigem Antheil folgen, seinen unschätzbaren Werth
 einerseits wie nach der anderen Seite hin die höchst bedenklichen Consequenzen,
 die sich an ihn und seine Werke für die Kunst knüpfen, erkennen und ihm mit
 jener gehobenen, ernsten Spannung mit den Blicken folgen, wie man den Gang
 einer schweren Wetterwolke verfolgen mag, deren Schooß Blitze und Hagel-
 steine, aber auch befruchtenden Regen birgt und die man mit der Hoffnung an-
 15 sieht, es werde zuletzt die hervortretende Sonne den Bogen des Friedens darüber
 spannen – ich meine jene Sendboten, die uns, wie weiland Mahomets Jünger in
 einer Hand den Koran, in der anderen das Schwert den Völkern entgegenhielten,
 in einer Hand Wagners „Oper und Drama“ als ästhetisches Credo, als symboli-
 sches Buch und in der anderen die Waffe (die freilich oft genug stumpf und rostig
 20 ist) entgegenhalten. Wer mag es ruhig ertragen, wenn Leute, die von Musik nichts
 verstehen, ja denen jede Fähigkeit eines Verständnisses für Musik mangelt, sich
 z. B. über Mozart (Wagner zu Ehren) kurz und gut in Schimpfen gehen lassen –
 denn von der ganzen lernäischen musikalischen Vergangenheitsschlange mit
 ihren Köpfen: Palestrina, Bach, Händel, Mozart, Heydn, Beethoven, ist dieser
 25 fatale Mozart der unsterbliche Kopf; werde man erst diesen los und das Mon-
 strum liegt todt und unschädlich gemacht da! Als irgendwo ein Händel’sches Ora-
 torium aufgeführt worden war, sagte im Concertsaale ein Hauptapostel der
 „Neu-Deutschen“ laut: „Elephantengetrampel, diese Musik!“ Der in der Nähe
 stehende Moriz v. Schwind recitirte hörbar genug den Fibelvers des Thialpha-
 30 bets aus den „Fliegenden Blättern“: „Der E... ist ein – –, der Elephant kann nichts
 dafür.“ Das war etwas stark und nicht eben höflich, aber es giebt im Menschen-
 leben Augenblicke, wo vielleicht sogar die Grobheit ihre Berechtigung haben
 mag. Das Streben, die Ehrenmale der früheren Meister zu stürzen, damit Platz
 zum Triumphzuge werde, erinnert wirklich an jenen Patron, den der Kölner Dom
 35 ärgerte und der bei sich beschloß ihn zu stürzen. Jeden Abend, wenn er aus der
 Weinstube nach Hause ging, wendete er das Mittel an, wodurch einst Gulliver
 dem Brande im Kaiserpalaste von Liliput Einhalt that – leider wollte es nicht
 gelingen. Man wird uns eben so gut bereden, Goethe, Schiller und Lessing in die
 Rumpelkammer zu verweisen, als etwa die Partituren des „Alexander-Festes“, der
 40 „Schöpfung“, des „Don Juan“ und „Fidelio“ ins Feuer zu werfen. Der hohe innere
 Werth, die innere künstlerische Wahrheit, die künstlerische Berechtigung der

dramatisch-musikalischen Dichtungen Wagners würden ihnen ihren Weg, ihre volle und warme Anerkennung, ihre Zukunft und ihren dauernden Ruhm auch ohne die widerwärtigen oder bössartigen Zänkereien sicher geschafft haben und jene leidigen, ja verderblichen Consequenzen, welche der mehr als leidenschaftliche Ton hervorrief, in dem sich die „neue Zeitschrift für Musik“ unter Brendels Regime gefiel, wären vermuthlich ausgeblieben und Wagner hätte die Gegenwirkung einer erbitterten Reaction vielleicht nie erfahren müssen, wäre die Agitation für ihn eine andere gewesen. Für den Augenblick bewies sich diese Agitation als wirksam. Wenn nun eine aufgeregte Schaar die Fenster plötzlich mit schweren Steinen einzuwerfen beginnt, so laufe ich allerdings sofort ans Fenster und sehe zu, was es giebt, auf die Gefahr hin, daß mir ein Stein an den Kopf fliegt. Wenn z. B. einmal ein bekannter und allgemein geachteter Mann in nichts weniger als bössmeinendem Sinne schrieb: „mit dem „Tannhäuser“ hat die Zukunftsmusik bei uns ihren Einzug gehalten“, so griff die Brendelina den unbedeutenden Passus sofort an: „Herr N. ist also ein von der Natur verwahrlostes Individuum, welches den „Tannhäuser“ für Zukunftsmusik hält.“ Pamphlete im schlimmsten Sinne wurden in die Welt geschleudert, wie der „Breslauer Augenarzt“ – allerlei Broschürchen, meist von absolvirten Conservatoristen, Componisten, Pianisten, Hornbläsern u. s. w, deren Glaube (an Wagner) um so stärker war, je weniger ihre (musikalischen) guten Werke zu bedeuten hatten, und die sich, gleich Handwerksburschen auf dem Packbrette fremder Kutschen, hinten an Wagners Triumphwagen hingen, hoffend auf diese Art mit in die Unsterblichkeit hineinkutschirt zu werden.

Dieser Lärm hat endlich ein Ende genommen, der Vulcan speit nicht mehr Feuer und ein gewisses neues Musikblatt ist nur noch eine Mofette, welche Dämpfe ausstößt, die nicht zum Besten riechen, an denen aber kein Mensch ersticken wird, wenn er nicht selbst so unvorsichtig ist die Nase hinzuhalten. Gerade jene besonnenen Verehrer Wagners, denen die Partei „Verkleinerungssucht“ vorwirft, werden einst, wie ich meine und hoffe, vor der Nachwelt glänzend gerechtfertigt dastehen. Jene Besonnenheit ist übrigens nichts weniger als ein farbloses, mattes *juste-milieu*, man darf den Beurtheiler, welcher so denkt, nicht als „Moderatisten“ verspotten, wie Schiller in einem Briefe an Goethe nach dem Xenienlärm den alten, wohlmeinenden Wieland nennt – man kann von „Lohengrin“ u. s. w. bezaubert, ja hingerissen sein und am Ende den Kopf doch oben behalten, was jedenfalls besser ist, als ihn zu verlieren.

Wie der Korybantenlärm jener exaltirten Partei sich dann am Ende doch etwas beschwichtigt hat, so verstummen andererseits auch die Vorwürfe der „Orecchianti“ über „Melodielosigkeit“ und „Unverständlichkeit“. Letztere lag wohl für solche Ankläger nur in der ihnen ungewohnten Form des Kunstwerkes und die sogenannte Melodielosigkeit konnten wohl nur jene Leute beklagen, die von einer Oper nicht mehr erwarteten und verlangten, als daß sie für Klavier-Phantasieschreiber, Potpourri-Zusammensteller, Variationen-Schmiede, für Abendmusiker von Regimentscapellen und für Walzer- und Quadrille-Componisten ein Dutzend beliebter oder beliebt werdender Motive bringe, wo möglich Motive, die der Hörer gleich nach dem ersten Hören auf dem Heimwege aus der Oper vor sich

hinträllert. Daß eine Oper kein Conditorladen sein soll, in dem man nach Belieben herumnascht, sondern ein organisches, lebendes Ganzes, dessen Theile eben zusammen das Ganze, Lebende bilden und wo das einzelne „Motiv“, aus dem Zusammenhange des Ganzen losgetrennt, eben so viel werth ist als die abgeschlagene Nase einer schönen Statue, das alles haben die Habitués der Oper lange nicht einsehen wollen. Wagner hat sie gezwungen, es endlich einsehen zu müssen. Daß schon wieder „Potpourris aus den Meistersingern“, „Phantasien über Motive aus Lohengrin“ u. s. w. auf dem Musikmarkte zu erscheinen anfangen, kann Wagner nicht zu Schuld gerechnet werden – der Theaterdirector im Vorspiele des „Faust“ behält am Ende immer Recht, daß, wer ein Ganzes bringt, darauf gefaßt sein muß, es in Stücke gerissen zu sehen.

Die zwingende Gewalt der Tondichtungen Wagners, die unter Anderem das Wunder der Wunder bewirkt hat, daß „Lohengrin“ in Italien den vollständigsten Triumph feierte, liegt vor allem in Wagners künstlerischer Ehrlichkeit. Als ihm sein „Rienzi“ die Dresdener Hofcapellmeisterstelle eingetragen, konnte er, wie so viele Andere, ruhig und behaglich auf dem reichgepolsterten Capellmeisterstuhle seßhaft bleiben und eine Capellmeisteroper (siehe Lindpaintner, Reissiger – sogar Spohr) nach der anderen in die Welt senden. Aber je tiefere Blicke er in das Wesen seiner Aufgabe als dramatischer Componist warf, um so deutlicher trat ein anderes Ideal vor seine Seele. Er selbst hat über den Scheideweg, an dem der Operncomponist als wahrer *Hercules in bivio* steht, bedeutende Worte gesagt: „Nach zwei Seiten hin hat sich das Wesen der Musik in dem Kunstgenre der Oper entwickelt: nach einer ernsten – durch alle die Tondichter, welche die Last der Verantwortung auf sich fühlten, die der Musik zugetheilt war, als sie die Absicht des Drama's für sich allein übernahm, – nach einer frivolen – durch alle die Musiker, die, wie von dem Instinct der Unmöglichkeit der Lösung einer unnatürlichen Aufgabe getrieben, dieser den Rücken wandten und, nur auf den Genuß des Vortheils bedacht, den die Oper einer ungemein ausgedehnten Oeffentlichkeit gegenüber gewonnen hatte, einem ungemischt musikalischen Experimentiren sich hingaben.“ (Wagners gesamm. Schriften, 3. Band, S. 290). Daß Wagner gleich in seinen frühesten operistischen Leistungen den ersten Weg gegangen, wird niemand verkennen dürfen, wengleich auch er mit seinem „Liebesverbot“, seinen „Feen“ – ja mit „Rienzi“ und dem „Holländer“ vorläufig „experimentirte“ – er that es wirklich nur, um als musikalischer Pfadfinder den rechten Weg zu finden. Der Weg, den er fand, führte ihn weiter und weiter und endlich, ich wage es zu sagen, zur Ehre eines nicht mehr der Sterblichkeit angehörigen Namens. Aber er drang weiter, weiter – was er gefunden, erstrebt, erreicht, genügte ihm noch immer nicht, der Faust-Zug, der in ihm steckt, wirkte fort – und seine Freunde und Bewunderer aus der besonnenen Classe mußten endlich besorgt an die *certi denique fines* denken. Möglich, sehr möglich, daß die Abende in Bayreuth diese Besorgnisse glänzend widerlegen werden. Der freudigsten Zustimmung kann der Dichter der Nibelungen-Musik dann gewiß sein. Es scheint übrigens doch, als habe Wagner mit seiner Nibelungen-Musik die letzte Grenze des ihm selbst Erreichbaren berührt und als liege darüber hinaus ein Gebiet, wo ihm selbst der Athem ausgehen müßte. Wir wollen also das Weitere in stillem Harren abwarten.

Die Frage: wie Wagners Erscheinung auf die weitere Entwicklung der Tonkunst wirken werde, ist zur Zeit eine offene. Einstweilen haben wir durchaus keine Ursache, über die kleinen Nach-Wagners, die schon da und dort auftauchen, sonderlich entzückt zu sein. Sie steuern mit vollen Segeln im Namen „höherer Intentionen“ auf Formlosigkeit und Willkür los. Sie mögen aber von Wagner das lernen, was das Erste und Wichtigste ist: jene künstlerische, rückhaltlose Ehrlichkeit. Wagner als Original, Wagner als Wagner bleibt eine der größten Erscheinungen der Kunstgeschichte – verwagnerter Manierismus schwacher Nachtreter, Nachbeter und Nachahmer wäre der Tod, das Ende aller Musik.

Aber die Musik hat ein sehr zähes Leben. Sie hat als Musik (nicht als der Poesie beigemischtes künstlerisches Corrigens) gegen die Florentiner von 1600 und hernach wieder gegen Gluck ihren Pflichttheil als selbstständige Kunst angesprochen und siegreich errungen. *Musicam furca expellas, tamen usque recurret.* Sie wird auch hoffentlich gegen das, was bei Wagner Einseitigkeit und, gestehen wir es, für den Augenblick berechnete Einseitigkeit ist, in der Folge eben auch wieder behaupten, was ihr, als Musik, von Gott und Rechts wegen gebührt.

Ich habe dieser Tage von einem hochverehrten musikalischen Freunde, einem der edelsten Künstler unserer Zeit, einen Brief erhalten, welcher eine merkwürdige Stelle enthält, die hier mitzutheilen ich mir nicht versagen kann: „Wie haben sich die Verhältnisse (der Musik) seit einigen dreißig Jahren verändert! Solche unvermittelte Umwälzungen sind noch nie dagewesen – entweder vernichtet sich die Musik nächstens selbst oder es wird der Gewinn früherer Culturepochen für lange hinaus absolut in Frage gestellt; eine Alternative, die allerdings haarsträubend genug ist. Leider scheint der schönen Tonkunst ein Geschick, das auch ihre Schwestern traf, nicht erspart bleiben zu sollen; sie muß erst, nachdem sie den Höhepunkt erreichte, eine Periode tiefsten Dunkels, in der man ihr theilnahmslos und übersättigt den Rücken kehren wird, verträumen, bevor sie zu neuen und dauernden Ehren gelangen kann. Nach meiner Ansicht gehen wir dieser Krisis mit Windeseile entgegen und erleben vielleicht noch ein Stück derselben. Sollte diese Anschauung gar zu pessimistisch gefärbt sein, so will ich mich gerne bescheiden.“ So weit mein werther Freund. Ein solcher Warnungsruf sollte, wie ich meine, von den Progressisten der äußersten musikalischen Linken nicht überhört werden. Ob wir einer völligen Auflösung der Musik oder nach einem kritischen Durchgangspunkte einer bedeutenden Neugestaltung derselben entgegengehen, das vermag mit Sicherheit allerdings keine menschliche Voraussicht zu bestimmen.

ERLÄUTERUNGEN

23 lernäischen ... Vergangenheitsschlange] In der griech. Mythologie eine schließlich von Herkules getötete Wasserschlange mit vielen Köpfen, die nachwuchsen, wenn sie abgeschlagen wurden. ■ **29–31** Moriz v. Schwind recitirte ... nichts dafür.“] „Der Esel ist ein dummes Tier, / Der Elephant kann nichts dafür.“ – Fibelvers aus dem von Wilhelm Busch gezeichneten „Naturgeschichtlichen Alphabet“, in: *Fliegende Blätter* (1860), Bd. 33, Nr. 784, S. 12. Moritz von Schwinds Abneigung gegenüber der Musik Wagners wird u. a. in Schwinds Briefen dokumentiert, in denen er sie als „Blödsinn“ und „Eseleien“ bezeichnet. Vgl. *Moritz von Schwind. Briefe*, hrsg. von Otto Stoessl, Leipzig 1924, S. 420 und 422. ■ **39** „Alexander-Festes“] Händels

Kantate. ■ 40 „Schöpfung“] Haydns Oratorium. ■ 46f. unter Brendels Regime] Franz Brendel übernahm die Redaktion der *NZfM* 1844. Ambros hat die Orientierung und Entwicklung der Zeitschrift unter Brendels Redaktion vielfach kritisiert – vgl. etwa „Wagneriana. (Die Aufführung von Richard Wagner’s ‚Nibelungen‘)“, in: *NFP* (1871), Nr. 2480, 22. Juli. ■ 52–57 Wenn ... ein ... geachteter Mann ..., so griff die Brendelina ... Zukunftsmusik hält.“] Gemeint ist Eduard Hanslick, dessen Voraufführungsbericht und Rezension anlässlich der Wr. Erstaufführung von Wagners *Tannhäuser* (*Die Presse*, 1857, Nrn. 196 und 198, 28. und 30. August) eine kritische Reaktion in Brendels *NZfM* – von Ambros als „Brendelina“ verspottet – hervorgerufen haben: „Dr. Hanslick und der ‚Tannhäuser‘“ (*NZfM* 24, 1857, Bd. 47, Nr. 18, 30. Oktober, S. 192f.). Autor dieses Aufsatzes, in dem Hanslick u. a. Egoismus und Subjektivismus vorgeworfen wird, war der Prager Wagnerianer Franz Gerstenkorn. Dieser Aufsatz ist allerdings keine Reaktion auf Hanslicks Passus über den „verspäteten Einzug der Zukunftsmusik nach Wien“, denn diese Formulierung verwendet Hanslick erst in *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Bd. 1, Wien 1869, S. 430. ■ 58 „Breslauer Augenarzt“] Heinrich Gottwald, *Ein Breslauer Augenarzt und die Neue Musikrichtung*, Leipzig 1859. In der Schrift wird Ambros angegriffen (S. 27f.), und zwar im Zusammenhang mit seiner Kritik über Wagners *Faust*-Ouvertüre – vgl. hierzu Ambros’ Rezension in *Prager Zeitung* (1855), Nr. 288, 6. Dezember. ■ 66 neues Musikblatt] Seit 1870 ist in Leipzig das *Musikalische Wochenblatt. Organ für Tonkünstler und Musikfreunde* (hrsg. von Oscar Paul) erschienen, in dem Beiträge von Wagners Anhängern wie auch von Wagner selbst veröffentlicht wurden. ■ 66 Mofette] Stelle in einem vulkanischen Gebiet, aus der Kohlendioxid ausströmt. ■ 72–74 „Moderatisten“ ... wie Schiller ... Wieland nennt] Schillers Brief an Goethe vom 6. Dezember 1796, in: Goethe, *MA*, Bd. 8.1, S. 282. ■ 79 „Orecchianti“] → NR. 21/ERL. zur Z. 185. ■ 95–97 Theaterdirector ... gerissen zu sehen.] Goethe, *Faust I*, 102f. ■ 99f. „Lohengrin“ ... Triumph feierte] Die it. Erstaufführung von *Lohengrin* fand am 1. November 1871 unter der Leitung von Angelo Mariani am Teatro Comunale in Bologna statt; sie wurde zu einem Erfolg. ■ 107 *Hercules in bivio*] lat. „Herkules am Scheideweg“. ■ 107–115 „Nach zwei ... sich hingaben.“] zitiert mit leichten Abweichungen aus: *Oper und Drama*, in: Wagner, *GSD*, Bd. 3, S. 290. ■ 125 *certi denique fines*] „Est modus in rebus, sunt certi denique fines.“ („Es gibt ein rechtes Maß in allen Dingen, es gibt feste Grenzen.“) Horaz, *Sermones* 1,1,106. ■ 144 *Musica furca expellas, tamen usque recurret.*] „Man mag die Musik mit der Hacke vertreiben, dennoch wird sie zurückkehren.“ – Paraphrasierung des Ausspruchs: „Naturam expellas furca, tamen usque recurret.“ Horaz, *Epistulae* 1,10,24. ■ 149–161 einen Brief ... bescheiden.“] nicht ermittelt. Möglicherweise ein verschollener Brief des Komponisten Josef Gabriel Rheinberger (1839–1901), mit dem Ambros im Briefwechsel stand und dessen Kompositionen er schätzte.

40.

WA 1872, Nr. 111, 15. Mai

Feuilleton.

Richard Wagner.

Von A. W. Ambros.

III.

5 Und so wäre denn auch das „Ereigniß“ des Wagner-Concertes vorüber! Wenn

unser werther Dr. Hanslik eine neue, vermehrte Auflage seiner „Geschichte des Concertwesens in Wien“ veranstaltet, so wird er diesem Wagner-Concerte ein besonderes Blatt widmen müssen – ein Blatt, für welches, wie weiland für die Decrete der byzantinischen Kaiser, Purpurschrift das Angemessene sein möchte. Nicht als ob die künstlerische Seite (so bedeutend sie war) alles früher Dagewesene überböte; aber das Ganze zusammen, das Publicum mit eingerechnet, war wirklich ein Ereigniß und zwar ein Ereigniß, dem wir nichts Aehnliches entgegenzustellen wüßten. Ich denke noch der Zeiten, da Richard Wagner mit seinem hohen Willen, mit seinem bedeutenden Vollbringen nur ein Gegenstand des Spottes, sein Edelstes und Bestes zu dem vielleicht noch schlimmeren Lose verurtheilt war, unbeachtet zu bleiben. Ich gedenke gern der mir unvergeßlichen Stunde – Wagner selbst wird es freilich längst vergessen haben – im Garten des Marcolini'schen Palastes in Dresden (Wagner wohnte damals dort – es war im Juni 1848), wo er mir seine Principien über Oper und dramatische Musik in der geistvollsten Darstellung auseinandersetzte, – sein Buch „Oper und Drama“ war damals noch nicht erschienen. Und darf ich sagen, daß ich aus dem lebendigen Wort aus seinem Munde mehr gelernt habe als aus den drei Bänden seines Buches? Damals wollte mir Wagner eine autographirte Partitur seines „Tannhäuser“ als Andenken (!) für Kittl nach Prag mitgeben und sah seinen eben vollendeten „Lohengrin“ als eine Studie an, ohne Hoffnung ihn je auf der Bühne zu erblicken. Und jetzt? Wagners Dichterträume verwirklicht zu sehen ist eine deutsche Nationalangelegenheit geworden, die Gunst der Mächtigen greift mächtig ein, die Geldmittel strömen von allen Seiten zu und Beifall und Lorbeer – figürlich und unfigürlich – setzt es in Hülle und Fülle. Auch unfigürlich: denn bei dem Concert erhielt Wagner wohlgezählt acht Lorbeerkränze, also gerade um sieben mehr als Goethe's Tasso. Und die Art, wie Wagner bei seinem Hervortreten begrüßt wurde, kann man nicht mehr Beifall, begeisterte Zustimmung, herzlichen Zuruf nennen – es war ein geradezu orgiastischer Taumel, wie wir ihn noch gar nie erlebt; die Versammelten erhoben sich von ihren Sitzen, Tücher wurden geschwenkt, Hochrufe ertönten von allen Seiten – gar nicht beruhigen konnte sich das Publicum. Das Wagner-Concert, das wir eben erlebt, wird für den Culturhistoriker, als für Zeit und Ort höchst charakteristisch, vielleicht noch wichtiger sein als für den Kunsthistoriker.

Das Concert begann mit der *Sinfonia eroica*. Die voraussichtlich sehr lange Dauer des Concertes ließ die angesagte Ouverture von Gluck zur aulischen Iphigenie vom Programm verschwinden. Wir bedauern das doppelt, denn erstlich ist der von Wagner hinzucomponirte Schluß (die Ouverture geht bekanntlich, ohne zu schließen, gleich in die erste Scene über) äußerst interessant, dann aber hat Wien gegen Gluck, einen seiner ruhmwürdigsten Bürger, ohnehin sehr große Schulden. (Wir behalten uns vor, auf dieses Capitel ein anderes Mal zu kommen.)

Die Eroica leitete also ein – zum bitteren Jammer der echten und reinen „Wagnerianer“, denn die Symphonie ist lang und sie dankten allen Heiligen, als dieser Beethoven mit seiner Symphonie überstanden war und der „wahre Genuß“, d. h. Wagner'sche Musik begann.

Von der Aufführung der Symphonie dürfen wir nur sagen, daß insbesondere jene des Trauermarsches zu den allerhöchsten Orchesterleistungen gehört, deren

wir uns zu erinnern wissen. Die breite und machtvolle Steigerung in der fugirten Stelle war geradezu überwältigend. Das Final hielt sich bis zu dem wunderbar weihevollen Schlußandante und jubelnden Schlußpresto einfach auf der Höhe einer guten, nicht gerade der „vorzüglichsten“, jedenfalls aber einer des Werkes würdigen Aufführung, von dem Andante an wurde die Ausführung wieder eine außerordentliche, das Crescendo vor dem Eintritte des letzten Presto überbot vielleicht alles Andere. Das, was ich zunächst sagen will, ist nicht für die *P. T.* Wagnerianer, welche ich dringend bitte die folgenden zehn oder zwölf Zeilen nicht zu lesen, da es mir in der That leid thäte, von ihnen als Bösewicht geächtet zu werden. Bettina betitelt eines ihrer Bücher „dieses Buch gehört dem König“, so sage ich: die folgenden Zeilen gehören Richard Wagner und keinem Anderen. Also: erstlich war das Scherzo überjagt. Es ist denn doch von höchster Wichtigkeit, daß die je drei Viertelnoten staccato jedes Taktes ganz plastisch scharf und präcis herauskommen. Wenn nun aber bei dem Tempo, wie es genommen wurde, nicht einmal dieses Orchester (dem Wagner selbst die Anerkennung zollt: es sei das erste Orchester der Welt) es zu prästiren vermag, wenn das Staccato der Contrabässe, auf dem *B* (nach dem *d* der Violen) nicht mehr deutlich werden kann, so bedarf es keines weiteren Beweises, daß das Tempo zu schnell war – nicht eben um viel, aber Gluck hatte ganz recht, als er an Klopstock schrieb: ein wenig zu langsam oder zu schnell verdirbt ein ganzes Stück.

Zweitens läßt Wagner die Streicher stellenweise gegen die Bläser zu sehr zurücktreten. So hörte man in den letztsten Takten des Trauermarsches die Bruchstücke des Thema's in den Saiteninstrumenten aus den Einsätzen der Blasinstrumente kaum heraus. So hörte man im eigentlichen Thema des Finals nach der Fermate die so äußerst reizende Figur der Geigen gar nicht.

Drittens war das berühmte *As* der zweiten Geige in zarter Rücksicht auf das damit zusammentreffende *G* des Waldhorns in *G* verbessert oder verschlimmbessert. Da möchte man doch rufen: Malet, ihr Herren, eure musikalischen Zukunftsgurken, wo ihr wollt, aber die Partituren unserer großen Meister laßt unangetastet. Ihr steht lange nicht hoch genug, um einem Beethoven das Pensum zu corrigiren.

Den Wagnerianern, die das Vorstehende trotz meiner Warnung dennoch lesen und vermuthlich in Zorn gerathen werden, will ich zu ihrer Beruhigung sagen, daß ich Wagner für einen der größten Dirigenten aller Zeiten gehalten habe und halte, auch wenn er seine leidige Schrift „vom Dirigiren“ ungeschrieben gelassen hätte.

Die neue Redaction der „Tannhäuser“-Ouverture, die in der jetzigen Gestalt gleich in die erste Hörselberg-Szene hinüberleitet, ist ohne Zweifel eine sehr glückliche. Will man die „Tannhäuser“-Ouverture als selbstständiges Stück für's Concert, wird man allerdings zu ihrer früheren Gestalt zurückgreifen müssen, wo sie sich streng architektonisch und zwar in ganz vortrefflicher Anordnung und Zusammenstellung ihrer Elemente aufbaut. Aber schon Liszt, Wagners erster und würdigster Apologet, machte die Bemerkung, daß die erste Scene nur eine Recapitulation dessen sei, was man schon in der Ouverture unmittelbar vorher gehört. Mit großer Einsicht war Wagner jetzt bedacht, eine Steigerung anzubringen, und

das ist ihm in der bewunderungswürdigsten Weise gelungen. Der dithyrambische Rausch oder vielmehr der dämonische Wirbel, der die Scene in ihrer jetzigen Gestalt – durchrast, möchte ich sagen, hat in der ganzen musikalischen Litteratur nicht seinesgleichen, hier steht Wagner ohne Rivalen da. Es ist ein Zauber, der übermächtig mit sich fortreißt und zugleich geheimes Entsetzen erregt.

100

Ich denke, daß auf der Bühne die neue Gestaltung von der allergrößten Wirkung sein wird, wozu allerdings etwas Anderes gehört als die herkömmlichen Beinausstreckungen, Renkungen und Schwenkungen und die ohne Ende candiszucker-süß lächelnden Gesichter der Tänzerinnen unserer Ballette. Die „Tannhäuser“-Ouverture unter Wagners Leitung zu hören ist ein Fest; es ist, als belebe sein Geist das merkwürdige Tonstück bis ins letzte, kleinste Detail hinein.

105

Hieran schloß sich die Einleitung zu „Tristan und Isolde“, uns längst und wohl bekannt. Ich rechne dieses Stück, trotz einzelner überaus schöner Züge, zu dem, was ich in Wagners Musik gestreiche Tortur des Hörers nenne.

Wodans Feuerzauber (wobei Herr Kraus das Solo sehr gut sang) schloß das Concert – für uns ebenfalls keine Novität, aber als bedeutendes Stück jedesmal sehr willkommen. Dennoch kann es im Concertsaale nicht die halbe Wirkung machen, die es machen soll und auf der Bühne wirklich hervorbringt.

110

Daß übrigens nicht nur diesem, sondern jedem Stücke endlose, tobende Beifallsstürme folgten, braucht kaum noch einer besonderen Erwähnung. Ueber den Erfolg der Trilogie in Bayreuth kann Wagner schon jetzt, nach den neuesten Erfahrungen, die er macht, ganz ruhig sein. Denn wir haben uns ihm gegenüber bereits auf den Standpunkt gestellt, uns nicht nur jeder Kritik, jeder besonnenen Unterscheidung über größeren oder geringeren Werth des Einzelnen, sondern selbst der Frage nach wirklichem Genuß zu begeben. Das Stück ist von ihm, das genügt, um uns außer uns selbst zu setzen. So viel ist gewiß, daß kein Tonsetzer alter und neuer Zeit, heiße er, wie er wolle, je auch nur entfernt die Huldigungen erfahren hat, wie sie Wagner dargebracht werden. Seinen Anhängern ist das freilich noch immer kaum genug. Ist doch jüngst eine Schrift über musikalische Erziehung erschienen, deren Tendenz alles Ernstes dahingeht, das heranwachsende Geschlecht in den Schulen zu einer Generation von Wagnerianern zu zügeln, der Glaube an Wagner soll den Kindern noch etwas eher als der sonstige Glaube ins Herz gepflanzt werden. Die Anhänger sind sicherlich fest überzeugt, jenes Telegramm: „Du dirigirst und ich komme“, stehe in den Tafeln der Weltgeschichte gleich neben, wenn nicht über Cäsars: *Veni, vidi, vici*. Man wird also diese berühmten drei Worte wohl in Lapidarschrift über das Portal des Bayreuther Theaters schreiben dürfen.

115

120

125

130

Ich habe nicht die Ehre, ein antiker Grieche zu sein, und glaube daher nicht an den Neid der Götter. Aber es hat (man verzeihe mir die Schwachheit) für mich etwas Aengstigendes, einen Künstler bei Leibesleben in solcher Art apotheosirt zu sehen. Dem Mimen und auch dem Virtuosen, wenn er weiter nichts ist als Virtuose, flicht die Nachwelt keine Kränze und so mag ihm denn die Mitwelt die allerdicksten und schwersten nach Herzenslust an den Kopf werfen. Anders, wo der Künstler auch der Nachwelt angehört. Diese kann sehr leicht die Acten revidiren und das Urtheil, wenn nicht cassiren, doch in einigen wesentlichen Punkten ab-

135

140

ändern. Es ist mir, als werde dem bei Leibesleben apotheosirten Künstler sein ganzer Pflichttheil an Ruhm sofort auf die Hand ausgezahlt und es werde dann bei der Nachwelt das folgen, was die Juristen die „Anrechnung zum Pflichttheile“ für gewisse im vorhinein erhaltene Gaben nennen. Ein Grieche würde, wie gesagt, vielleicht besorgt auf Polykrates geblickt haben. Der alte, fromme Haydn empfand
 145 etwas Aehnliches, – in jener berühmten Aufführung der „Schöpfung“ rief der Greis: „Alles von dort oben“ und wenn während einer Aufführung desselben Oratoriums in Augsburg bei der Stelle „schrecklich rollten die Donner umher“ plötzlich wirklicher Donner ertönte und sofort jemand improvisirte: „schweigt Alle, die
 150 ihr kritisirt, hier hat der Himmel selber applaudirt“, so war das eben ein gutgemeinter Scherz über den Zufall und weiter nichts – und höchstens Phidias, der im Tempel zu Olympia zu Zeus um ein Zeichen der Zustimmung betete, durfte den Donnerschlag für ein „Ja“ der Götter nehmen. Nun war es diesmal eigen und hübsch, daß der Himmel es übernahm den Effect von Wodans Zauberspruch
 155 durch zweckmäßige Verstärkung der Instrumentation zu erhöhen – es zog sich nämlich ein starkes Gewitter zusammen und eben als Wodan der leckenden Lohe Loges rief, rollte der erste Donner und Donnerschläge begleiteten die „wabernden“ Flammen. Und wir alle gingen dann, eine Schaar heroischer Taminos, aus dem musikalischen Feuer ins veritable Wasser, denn eben als das Concert aus war, goß
 160 es wie aus Kannen. In einer Ansprache, die Wagner an die Versammelten richtete, berief er sich auf das Zeugniß, das ihm hier der „donnernde Zeus“ gebe. – Als Cardinal Mazarin auf dem Todtenbette lag, meldete man ihm, es zeige sich am Himmel ein Komet. „Ach“, rief der Sterbende, „dieser Komet erweist mir wirklich zu viel Ehre!“ Hätte man von einem so großen Manne wie Mazarin dergleichen für
 165 möglich gehalten?!

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Wagner-Konzert, 12. Mai 1872, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 (*Eroica*) ■ Richard Wagner: Ouvertüre zu *Tannhäuser* (Pariser Fassung), „Vorspiel“ und „Liebestod“ aus *Tristan und Isolde*, „Wotans Abschied und Feuerzauber“ aus *Die Walküre*

ERLÄUTERUNGEN

5 Wagner-Concertes] Das Konzert wurde „zu Gunsten unbemittelter Musiker und Kunstjünger“ veranstaltet. Ziel war es, für mittellose Musiker sogenannte Patronatsscheine für Wagners Bühnenfestspiel in Bayreuth anzukaufen. Unmittelbar nach dem Wr. Wagner-Konzert wurde am 22. Mai 1872 der Grundstein des Wagner-Festspielhauses in Bayreuth gelegt. ■ 16–20 Ich gedenke ... auseinandersetze] Die Begegnung mit Wagner in Dresden schildert Ambros auch im Feuilleton „Wagneriana II“, in: *NFP* (1871), Nr. 2513, 24. August. ■ 24 Kittl] Johann Friedrich Kittl (1806–1868), Direktor des Prager Konservatoriums; befreundet mit Wagner, dessen *Tannhäuser* 1854 unter der Mitwirkung des Konservatoriumsorchesters in Prag erstaugeführt wurde. ■ 41 von Wagner hinzucomponirte Schluß] Konzertschluss zur Ouvertüre von Christoph Willibald Glucks *Iphigenie in Aulis* WWV 87. Die Ouvertüre mit dem Wagner-Schluss

konnte Ambros am 29. Dezember 1872 in Wien hören → Nr. 92. ■ **44** Wir behalten ... zu kommen.] → Nr. 48. ■ **57** P. T.] „pleno titulo“ – lat. „mit vollem Titel, der bewusst nicht angegeben wird“ (hier: ohne Nennung konkreter Namen). ■ **60** Bettina ... dem König“) Bettina von Arnim, *Dies Buch gehört dem König* (1843). ■ **65f.** Wagner selbst ... der Welt] Seine Hochachtung brachte Wagner auch durch seine Schrift *Das Wiener Hof-Operntheater* (Wien 1863) zum Ausdruck. ■ **66f.** Staccato ... auf dem B] T. 73ff. ■ **69f.** Gluck hatte ... ganzes Stück.] Freizitat aus Glucks Brief an Friedrich Gottlieb Klopstock vom 10. Mai 1780, in: *Briefe von und an Klopstock. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte seiner Zeit*, hrsg. von Johann Martin Lappenberg, Braunschweig 1867, S. 294. Glucks Ausspruch bezieht sich auf die Aufführung der *Alceste*. ■ **76–81** Drittens ... zu corrigiren.] Es handelt sich um den „Cumulus“ beim Reprisen-eintritt (T. 394f.) im Kopfsatz: Das zweite Horn setzt mit dem Hauptthema in Es-Dur ein, während in der zweiten Violine die Dissonanz *as*¹ erklingt. Über Wagners Abneigung gegen diese Stelle berichtet Cosima Wagner – vgl. *Cosima Wagner. Die Tagebücher*, hrsg. und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, Bd. 1, München/Zürich 1976, S. 352. Wagners Eingriffe in die Partituren von Beethoven kritisiert Ambros stark auch im Essay „Musikalische Uebermalungen und Retouchen“, in: *Bunte Blätter* II, S. 105–114. ■ **85** Schrift „vom Dirigiren“) *Ueber das Dirigiren*, Leipzig [1869]. ■ **87–89** Die neue Redaction ... glückliche.] Im Wagner-Konzert am 12. Mai 1872 erklang „Vorspiel und neue Einleitung zu Tannhäuser“, also die gekürzte Fassung der Ouvertüre mit dem Sprung zur neu bearbeiteten ersten Szene, die bereits für die Pariser Aufführung 1861 intendiert worden war. ■ **92–94** Aber schon Liszt, ... vorher gehört.] Franz Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser* [sic] *de Richard Wagner*, Leipzig 1851, S. 145f. ■ **107** die Einleitung zu „Tristan und Isolde“) Außer der Einleitung wurde auch der orchestrale Schlusssatz gespielt. ■ **110** Wodans Feuerzauber] „Wotans Abschied und Feuerzauber“ aus *Die Walküre*. ■ **124f.** eine Schrift über musikalische Erziehung] Gemeint ist die Schrift des Wagnerianers Wilhelm Tappert, *Musik und musikalische Erziehung*, Berlin 1867. ■ **128f.** jenes Telegramm: ... komme“) Vor der Münchner Uraufführung von *Das Rheingold* am 22. September 1869, die nach vielen aufgeregten Debatten von Franz Wüllner dirigiert wurde, informierten Zeitungen (vgl. „Nachrichten. Berlin“, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 23, 1869, Nr. 36, 8. September, S. 297f.) über Wagners telegraphische Mitteilung „Ich komme und Du dirigirst!“ an Hans Richter – den ursprünglich ins Auge gefassten Dirigenten. In einer Erklärung, in der Richter die Motive seiner Entlassung aus dem Posten des Musikdirektors am Königlichen Hof- und Nationaltheater München erläutert, bezeichnet er dieses Telegramm als eine „tendenziöse Erfindung“ (*NZfM* 36, 1869, Nr. 39, 24. September, S. 330). Vgl. hierzu auch Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, hrsg. von Andreas Mielke, Bd. 21, Wiesbaden u. a. 2013, S. 691f. ■ **136f.** Dem Mimen ... keine Kränze] → Nr. 5/ERL. zur Z. 55f. ■ **146** Aufführung der „Schöpfung“) Aufführung im Saal der Wr. Universität am 27. März 1808. ■ **147** „Alles von dort oben“) Anekdote überliefert in: Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, S. 89. ■ **148–150** in Augsburg ... selber applaudirt“) Anekdote nicht ermittelt. ■ **158** Taminos] Tamino – Figur in Mozarts *Die Zauberflöte*. ■ **159–164** Als Cardinal Mazarin ... Ehre!“] Anekdote über den Kardinal Jules Mazarin (1602–1661) überliefert etwa in: *Morgenblatt für gebildete Stände* 7 (1813), Bd. 7, Nr. 193, 13. August, S. 772.

41.

WZ 1872, Nr. 112, 17. Mai

á-ç (Italienische Oper.) Dem „Ernani“ und „Trovatore“ im Strampfer-Theater
 folgte „Otello“, die Oper, auf welche „zur Rossini-Zeit“ die Anhänger des Maestro
 als auf ein Meisterstück des Tragischen, wie auf den „Barbier“ als Meisterstück des
 5 – aber der Mohr von Venedig ist seitdem alt, recht alt, sein Wollenhaar ist grau
 geworden und sein grimmiges schwarzes Gesicht zeigt bedenklich greisenhafte
 Falten. Alexander Dumas hat uns (im „Corricolo“) erzählt, wie Rossini den
 „Otello“ in, ich weiß nicht mehr ob drei Tagen (!) oder ob in zehn Tagen compo-
 nirte, und wie ihm diese drei Tage oder zehn Tage genügten „pour faire oublier le
 10 *chef d'oeuvre de Shakspeare*“. Aber es ist Beleidigung, Shakspeare hier auch nur
 nennen zu wollen, auch ist das Libretto gar nicht unmittelbar nach der Tragödie
 des großen Britten gemodelt, sondern nach einer Verfranzösirung desselben, die
 ein gewisser Monsieur Ducis auf dem Gewissen hat. Daher ist die Motivirung mit
 dem Briefe an Rodrigo genommen, den der Vater Desdemonen abgezwungen hat
 15 (das Schnupftuch war dem Franzosen nicht ausgiebig genug), und Emilia, die bei
 Shakspeare so höchst bezeichnend neben und gegen Desdemona gestellt erscheint,
 ist zur langweiligen „Confidente“ geworden, welche nur da zu sein scheint, um
 Desdemonen durch die Wüsten des *Recitativo secco* zur Begleiterin zu dienen und
 mit ihr ein Duett zu singen. Rodrigo, der geckenhafte Schwachkopf des engli-
 20 schen Originals, wurde mit Cassio zusammengeschmolzen und zum tenorgirren-
 den Liebhaber u. s. w. Der erste Act der Oper enthält ein sehr schönes Ensemble:
 „*incerta l'anima*“, das Finale des zweiten die mit Recht berühmte Stelle „*se'l padre*
 „*m'abbandona*“ – den bedeutendsten Eindruck aber macht der dritte Act. Zwar
 kann ich die weltberühmte Todes- und Harfenromanze Desdemona's nicht so gar
 25 hoch stellen, als gewöhnlich geschieht, sie athmet viel zu sehr parfümirte Senti-
 mentalität und ist zu salonmäßig frisirt, um neben dem „Weide, Weide, Weide“
 der Shakspeare'schen Desdemona den Vergleich auszuhalten, aber der Gesang des
 außen vorbeiziehenden Gondoliers, der einen Vers Dante's singt („*nessun maggior*
 „*dolore*“ u. s. w.), ist eigen ergreifend, die Stimmung des Ganzen ahnungsvoll und
 30 das letzte Allegro „*notte per me funesta*“, wo der Sturm der südlichen Gewitter-
 nacht mit dem Sturme der leidenschaftlichen Wuth Otello's erschütternd zusam-
 mendröhnt, von sehr bedeutender Wirkung. Gegen Shakspeare gehalten macht
 die ganze „tragische“ Oper doch den Eindruck, als habe etwa ein geschickter
 Conditor die Shakspeare'schen Szenen der Tragödie sehr artig in Figürchen von
 35 Tragant und ähnlichem Material (Othello's Gesicht und Hände offenbar von
 Chocolate) dargestellt. „Der Sänger, welcher den Rossini'schen Otello zum
 Shakspeare'schen Othello machen wollte“, meinte einmal ein geistvoller Kenner,
 „würde ein ganzes Blumenbeet schöner Stellen zertreten und doch seinen Zweck
 nicht erreichen.“ Signor Patierno hat das Zeug dazu, diesen africanischen Löwen
 40 in bedeutender Wucht darzustellen, zur Desdemona (weiland Rolle der Malibran!)
 gehört allerdings mehr Poesie, als Signora Fossa aufzubieten vermag. Die Emilia
 sang Signora Gruitz, den Jago Signor Bertolasi, den Cassio der fleißige Corsi, den

padre di Desdemona, der in der Oper den herkömmlichen tyrannischen Vater herauskehrt, Signor Milesi.

Dieser grausame Vater ist übrigens ein wenig unser Liebling, er ist ein ganz wackerer, solider Sänger und wir wünschten ihm wohl eine bessere Umgebung. Das schöne Duo „*vorrei, ch' il tuo pensiero*“ blieb aus – warum, wurde uns klar, als Emilie im Ensemble späterhin ihre Stimme hören ließ. Bei jenem *incerta l'anima* blutete uns wirklich das Herz, die feine Noblesse der Rossini'schen Composition in solcher Weise entadelt zu sehen. In der ersten Arie sang Signor Patierno die feinen Broderien alle mit aller Macht der Stimme. Und so weiter. Der Chor (besonders der weibliche) und das Orchester gaben Anlaß zu vieler Heiterkeit, wenn man es über sich gewann, die Sache humoristisch zu nehmen. Das Haus war nicht sehr besucht.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Rossini, *Otello*, 16. Mai 1872, Strampfer-Theater

ERLÄUTERUNGEN

1 „Ernani“ und „Trovatore“ im Strampfer-Theater] zur *Ernani*-Aufführung → Nr. 37. ■ 7–10 Alexander Dumas ... *Shakespeare*.] „Huit jours avaient suffi à Rossini pour faire oublier le chef-d'œuvre de Shakespeare.“ („Acht Tage reichten Rossini, um Shakespeares Meisterwerk vergessen zu machen.“) Alexandre Dumas, *Le Corricolo*, Bd. 1, Brüssel 1843, S. 82. ■ 13 Ducis] Jean-François Ducis, *Othello ou Le More de Venice* (1792). ■ 28f. „*nessun maggior dolore*“] „Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria“ („Kein größerer Schmerz als sich erinnern glücklich heiterer Zeit im Unglück.“) Dante, *La Divina Commedia*, Inferno 5,121–123. ■ 36–39 „Der Sänger, ... nicht erreichen.“] Zitat aus der anonymen Rezension über die Prager Aufführung von Rossinis *Otello*, in: *Bohemia, oder Unterhaltungsblätter für gebildete Stände* 5 (1832), Nr. 69, 8. Juni. ■ 40 Malibran] Maria Malibran (1808–1836), frz. Sopran/Mezzosopran und Gesangspädagogin. ■ 42 Gruitz] Emilia Gruitz; Sopran, Auftritte mit it. Operntruppen (1875 in Spanien). ■ 42 Cassio] recte: Rodrigo.

42.

WA 1872, Nr. 113, 17. Mai

Feuilleton.

Schubert-Concert des Männergesangsvereines.

Der Enthüllungsfeier des Monumentes für Franz Schubert reihte sich Abends in würdigster Weise das vom Wiener Männergesangsvereine veranstaltete Festconcert im großen Musikvereinsaaale an, dessen Leitung der Ehrenchormeister und k. k. Hofcapellmeister und Director des k. k. Hofopertheaters Herr Johann Herbeck so wie die Herren Chormeister des Vereines Rudolf Weinwurm und Eduard Kremser übernommen hatten. Wir mußten dabei jenes ersten und einzigen Concertes gedenken, welches einst Franz Schubert selbst veranstaltete, um dabei dem damaligen Publicum eine Reihe seiner Compositionen vorzuführen. Seitdem

hat es sicher kein zweites Concert gegeben, dessen Programm ganz aus Franz Schubert'schen Tondichtungen zusammengesetzt gewesen wäre, als das Monument- und Festconcert am letzten Mittwoch. Man konnte darüber seine Gedanken haben. Damals nahm der noch lebende und frisch weiterschaffende Tondichter am Concerte persönlich Theil und Publicum und Kritik nahmen von ihm, als

15 einem frisch strebenden Talente, freundlich Notiz; diesmal überragte nur noch das Bild des Hinübergegangenen als kolossale Herme, lorbeerkrönt, zwischen hohen Palmen und frischem Blättergrün die Tonbühne im glänzend erleuchteten Saale und Musiker und Publicum in festlichem Schmuck feierten in erhobener

20 Stimmung das Andenken des unsterblich Gewordenen! Und das überaus zahlreiche Publicum, welches (trotz der sehr vorgerückten Saison) den weiten Prachtsaal füllte, war wieder einmal das echte, wahre, musikalische Wiener Publicum, die verkörperte musikalische Intelligenz einer der ersten und größten Musikstädte der Welt, ein Publicum, welchem sein Bestes darzubringen für den Künstler eine

25 Freude sein muß, welchem eine gelungene Nuance im Vortrage einen halb unwillkürlichen freudigen Zuruf entlockt, das die reine Gabe in reinem Sinne entgegennimmt und dem gebotenen edlen Genusse mit herzlichem Beifall lohnt, der etwas ganz Anderes ist als das Toben und Wüthen demonstrativen Beifallslärms. Auch uns hat das Concert innig wohlgethan; uns, deren Nerven und Trommelfell

30 von dem drei Tage vorher überstandenen musikalischen Genuß noch bebten, war vergönnt, uns im frischen Morgenthau Schubert'scher Musik wieder gesund zu baden. Und Schubert selbst, der Tondichter von Gottes Gnaden, hätte an dem Concerte auch seine Freude gehabt – er, der in seiner Kunst lebte und webte und athmete, und nichts weiter wollte; naiv, treuherzig und anspruchslos wie ein Kind,

35 und Todfeind jeder Komödianterei, die aus Allem, aus dem zufälligen Niesen eines Zuhörers oder was es sonst sei, sofort Capital schlägt; – fügen wir von den Mitwirkenden im Schubert-Concerte noch hinzu, daß sie insgesamt eine begeisterte Stimmung beherrschte, so wird kaum mehr nöthig sein zu sagen, warum sich gerade dieses Concert zur schönsten musikalischen Festfeier gestaltete. Das

40 Programm war sehr glücklich und deutlich genug unter dem Einflusse des Umstandes zusammengestellt, daß es der Männergesangsverein war, welcher Fest und Concert veranstaltete, was wir nur billig und zu loben finden. Eine zweite Rücksicht dabei war, nicht bloß Schubert den Liedercomponisten, sondern seine verschiedenen Richtungen überhaupt möglichst durch die gewählten Stücke

45 repräsentirt zu sehen. Hier konnte man nun allenfalls Schubert den Kirchencomponisten und Schubert den Theatercomponisten vermissen, aber es war (mit Rücksicht auf zu besorgende allzu lange Dauer des Concertes) in sinniger Weise gewissermaßen für Ersatz gesorgt, denn der Chor der „Geister über den Wassern“ deutet nach dem Dramatischen so wie das Lied „Die Allmacht“ nach dem Kirchlichen. Letzteres mächtige Stück sang Frau Wilt ergreifend und mit einem großartigen Zuge. Der Vortrag der Männerchöre durch die Herren Vereinsmitglieder – des schon genannten Geisterchors, des „Gondelfahrers“ und des merkwürdig

50 mysteriösen, tief ergreifenden, auch eigen dramatisch gefärbten „Grab und Mond“ und endlich zum Schlusse des „Widerspruchs“ mit von Herrn Herbeck trefflich orchestrierter Begleitung – war ausgezeichnet; besonders in dem Chore „Grab und

55

Mond“ wurden die so außerordentlich feinen Züge der Composition mit einem Verständnisse und einer Vollendung im Ausdrucke gegeben, daß es kaum möglich sein dürfte, diese Leistung zu überbieten. Schubert der Klaviercomponist war vertreten durch das Impromptu in *C-moll op. 90*, und den Menuet aus der Phantasie-Sonate (wie sie Schumann nannte); zwei hochpoetische Stücke, die in unserem trefflichen Prof. Julius Epstein einen wahrhaft poetischen Interpreten fanden. Ein so klarer, edler, rein künstlerischer, man darf sagen dichterischer und von aller Charlatanerie und ungesunder Ueberschwänglichkeit freier Vortrag ist in unseren Tagen des musikalischen Schwindels wahrhaft wohlthuend. Nicht minder trefflich war der Vortrag des Adagio aus dem Quintett in *C* (mit zwei Violoncellos) durch die beiden Herren Hellmesberger, Bachrich, Röver und Kupfer, – hier war nun Schuberts Kammermusik repräsentirt. Wäre Zeit genug gewesen, so hätten wir wohl gewünscht, daß sich dem wunderbaren Mondscheinstück dieses Adagio noch das Finale angereiht hätte – es würde speciell eine sehr eigene und merkwürdige Seite Schuberts in Erinnerung gebracht haben: seine Neigung für Ungarisches. Es ist ein wunderseltames Stück Romantik, dieses Finale. Es kann uns dabei werden, als wandelten wir in jener Mondnacht weiter und im tiefen grünen Wald, das blaue Mondlicht mischt sich zitternd mit den glutrothen Widerscheinen der Feuer eines Zigeunerlagers – aber plötzlich ziehen luftig die Geister des Waldes, die Elfen, vorüber und die braunen Kinder der Pufsta lassen Geige und Cymbal schweigen und horchen verwundert auf. Als Repräsentant der Orchestercompositionen Schuberts – mit zu seinen größten und bedeutendsten zählend – erschien diesmal sein *Palazzo non finito* (so heißt bekanntlich ein Palast in Florenz), ich meine das Fragment seiner *H-moll*-Symphonie, jenes reizende, romantische Tongedicht, fast, wie es scheint, frische, lebenswürdige Improvisation des unerschöpflichen Tonsetzers, bei welcher wir gar nicht fragen wollen, ob sie da und dort noch die „Feile nöthig gehabt hätte“ – es ist eben eine morgenfrische Blüthe, die sich rasch öffnet und an der wir kein Blumenblatt anders wünschten. Die Ausführung unter Herbecks Direction war ganz vortrefflich, fein und edel und bis ins Kleinste von vollendeter Durchbildung. Ein lebhafter Zuruf des Publicums begrüßte den heraustretenden Dirigenten. Und Franz Schuberts lieber, vertrauter Freund, Eduard v. Bauernfeld, der im Geiste frisch, heiter und lebenswürdig, ein echtes Wiener Kind (allerdings ein Kind von siebenzig Jahren!), noch zu unserer Freude unter uns weilt und noch lange unter uns weilen möge, hatte ein herzliches Festgedicht gespendet, das Herr Lewinsky mit gewohnter Meisterschaft sprach. Der Abend wird uns, die wir daran Theil genommen, in lieber Erinnerung bleiben!

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Festkonzert aus Anlass der Enthüllung des Schubert-Denkmal, 15. Mai 1872, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Schubert: „*Die Allmacht*“ D 852, „*Gesang der Geister über den Wassern*“ D 714, „*Gondelfahrer*“ D 809, „*Grab und Mond*“ D 893, Impromptu c-Moll D 899 Nr. 1, Klaviersonate G-Dur D 894

(3. Satz), Streichquintett C-Dur D 956 (2. Satz), Symphonie h-Moll D 759 (*Die Unvollendete*), „*Widerspruch*“ D 865 (Orchesterbegleitung von Herbeck)

ERLÄUTERUNGEN

3 Enthüllungsfest des Monumentes für Franz Schubert] Das am 15. Mai 1872 im Wr. Stadtpark enthüllte Schubert-Denkmal von Carl Kundmann (1838–1919) wurde dank der Initiative des Wr. Männergesang-Vereins errichtet. ■ **7f.** Eduard Kremser] (1838–1914), Komponist und Dirigent; 1869–1899 Chorleiter (1899–1910 Ehrenchorleiter) des Wr. Männergesang-Vereins, 1878–1880 Konzertdirektor des Singvereins der GdM. ■ **8f.** jenes ersten ... Concertes] Am 26. März 1828 veranstaltete Schubert im Saal der GdM ein Privatkonzert, in dem ausschließlich seine Werke erklangen. ■ **17** Herme] Pfeiler oder Säule, die mit einer Büste gekrönt ist. ■ **30** überstandenen musikalischen Genuß] Zum Wagner-Konzert am 12. Mai 1872 → NR. 40. ■ **59f.** Phantasie-Sonate] Klaviersonate G-Dur D 894. ■ **66** die beiden Herren Hellmesberger] Joseph Hellmesberger d. Ä. → NR. 7/ERL. zur Z. 80; Joseph Hellmesberger d. J. (1855–1907), Violinist und Komponist; ab 1870 zweiter Geiger des Hellmesberger-Quartetts. ■ **66** Bachrich] Sigmund Bachrich (1841–1913), Violist und Komponist; Prof. am Konservatorium der GdM (1869–1894), Mitglied der Wr. Philharmoniker (1869–1899) und des Hellmesberger-Quartetts. ■ **66** Kupfer] Wilhelm Kupfer (1823–1886), Violoncellist; Mitglied des Hofopernorchesters 1860–1886. ■ **87–89** Eduard v. Bauernfeld, ... weilen möge] Der 1802 geb. Dichter und Librettist Eduard von Bauernfeld ist erst 1890 gestorben.

43.

WZ 1872, Nr. 119, 26. Mai

Mit leichten Änderungen wiederabgedruckt in: „Schubertiana.“, *Bunte Blätter* II, S. 174–182

Feuilleton. Wiener musikalische Revue. Von A. W. Ambros.

Für die Musik beginnt jetzt die Zeit des (wie ein Geologe sagen würde) „Tods-
5 liegenden“ – die musikalischen Instrumente rücken, zum Widerspiele der Solda-
ten, nach der Wintercampagne in die Ruhe der Sommerquartiere, die Sänger neh-
men reisefertig den Bädeder zur Hand oder entfliehen mindestens der
stauberfüllten, glutheißen Residenz, um sich in der Sommerfrische irgendeines
10 Alpentales Erholung zu gönnen, wenn sie nicht etwa den ehrgeizigen Appetit
verspüren, zu den Lorbeerkränzen, die sie daheim unter dem Zeichen des Stein-
bocks erhalten haben, in der Fremde gastspielend unter dem Zeichen des Krebses
neue Lorbeern zu erringen. Auch die musikalische Kritik, die in ihrem offenen,
Krieg verkündigenden Janus-Tempel dagesessen (sie selbst kann recht gut den
15 Gott Janus vorstellen, mit einem musikhistorisch rückwärts schauenden und ei-
nem nach „Zukunftsmusik“ vorwärts blickenden Gesicht – nur das, was ihr als
Gegenwart vor der Nase liegt, sieht sie nicht immer ganz genau und richtig), die
Kritik schließt zum Zeichen des Friedens die Tempelpforten.

Es ist ein wahrer Trost, daß diese zu Ende gehende Saison mit einem so rein künstlerischen Wohllaute schloß, wie die Schubert-Feier war; daß nicht die Eruption des welthistorischen Wagner-Concertes mit ihren Laven, Rapilli, Bomben und Aschengüssen, sondern jene reine, stillere, aber erwärmendere Opferflamme das Ende bezeichnete. Ueber Feier und Concert haben wir sofort berichtet, man möge es uns nur zugutehalten, wenn wir diese, für diesmal letzten musikalischen Reueblätter eben auch auf jenem Opferaltare als anspruchslose Gabe niederlegen.

Schwerlich aber würde sich irgendein Mensch in der weiten Welt über das Monument und das solenne Concert mehr verwundert haben als Franz Schubert selbst, der seine Musik machte, wie der Vogel singt, wie die Blume blüht, und keineswegs verlangte, daß die Welt über etwas ihm so Natürliches aus Rand und Band gerathe. „Es steckt etwas in Ihnen, aber Sie sind zu wenig Komödiant, zu wenig Charlatan“, sagte der Hofopernsänger Vogl zum jungen Schubert, als er dessen erste Lieder kennen gelernt. So lange Schubert lebte, war von ihm nicht eben viel die Rede, doch fing man endlich an, von dem Liedercomponisten Notiz zu nehmen, und noch bis heute hat sich dieser erste Eindruck nicht völlig verloren. Bei seinem Namen denkt noch jetzt die Mehrzahl sofort an „Erlkönig“ und „Wanderer“ – denn auch aus der nicht zu erschöpfenden Schatzkammer der Schubert'schen Lieder hat sich das Publicum eben nur eine gewisse, nicht allzu große Zahl von Lieblingsstücken ausgesucht, welche es immer wieder hören will. Zu dieser Wahl und Auswahl haben die weiland höchst beliebt gewesenen „Transcriptionen“ von Liszt nicht wenig beigetragen, denn von da an wurde das „Ave Maria“, das „Ständchen“ und manches Andere erst populär! Vieles Schönste aber, wie die Gesänge des Harfners aus „Wilhelm Meister“ u. a. m., ruht fast noch als ungehobener Schatz. Robert Schumann war der Erste, der über die, allerdings sehr hoch aufgehäuften Liederhefte hinüber einen Blick auf Schuberts ganzes überreiches musikalisches Wirken und Schaffen warf – Schuberts, den er als „romantischen Maler“ kennzeichnet, „dessen Pinsel gleich tief in die Sonnenflamme wie in das Licht des Mondes getaucht ist“. Die gesammelten Schriften Schumanns sind in den Händen eines jeden Musikers oder verdienen wenigstens es zu sein – schlage ein jeder die zahlreichen köstlichen Bemerkungen, die treffenden Worte, die liebevollen Charakterisirungen Schumanns über seinen Lieblingscomponisten nach. Zunächst hat Otto Gumprecht in seinen „Musikalischen Charakterbildern“ Schubert einige Blätter geweiht, die mit zu dem Besten und Geistvollsten gehören, was über eine so blendend geniale Erscheinung, ein so überschwänglich reiches musikalisches Leben gesagt werden kann. Ich sage: musikalisches Leben, denn das alltäglich bürgerliche Leben unseres Franz aus der Vorstadt Lichtenthal war um desto einfacher. Von den Weltfahrten, Welttriumphen u. s. w. moderner Künstler war bei ihm keine Rede.

Es war für ihn schon ein Ereigniß, wenn er westwärts bis Salzburg, ostwärts einige Meilen über die Leitha hinüber in ein ungarisches Grafenschloß kam. Uebri gens blieb er in seinem lieben Wien und dessen herrlicher nächster Umgebung sitzen, als echtes Wiener Kind, dem sonst nirgends in der Welt so wohl werden mag. Denn in der That könnte man bekannte Verse Lenau's also parodiren: „Weiter soll sich nie von Wien je der Wiener wagen, als man sieht den Stephansturm

in die Lüfte ragen.“ Ueber den „austriacisirenden“ Zug in Schuberts Musik hat noch kaum jemand ein Wort verloren; Schumann ahnte ihn wohl, aber er ahnte
 65 ihn eben nur. (Siehe den Aufsatz „Die *C-dur*-Symphonie“ im Jahrgange 1840 der neuen Zeitschrift für Musik, reproducirt im dritten Bande der gesammelten Schriften.) Und doch ist dieser Zug so entschieden ausgesprochen wie an anderen Stellen der „hungarisirende“, wiewohl letzterer allerdings mehr in die Augen oder,
 70 besser gesagt, in die Ohren fällt. Austriacismen und Hungarismen treten vorzüglich in den Instrumentalwerken Schuberts zu Tage. Aus gewissen Trios der Scherzi (*A-moll*-Quartett, Phantasiesonate u. a. m.) lächelt uns der behagliche, gemüthliche „Ländler“ vertraulich an, aber in künstlerischer Veredlung.

Und nun sehe man vollends diese zahlreichen Hefte voll Walzer und Ländler an (man findet sie in der neuen vortrefflichen Cotta-Ausgabe zu einem Bande vereinigt), diese unerschöpfliche Fülle von Lust und Jubel – hier erscheint Schubert
 75 oft geradezu als der Vorläufer des Walzerfürsten Johann Strauß. Mit Unrecht, scheint mir, macht Bülow zur Beethoven'schen Sonatine *op.* 79 und dem sie eröffnenden *Presto alla tedesca* die Bemerkung: „Es sei interessant zu bemerken, um wie viel genialer, d. h. männlicher, ohne deßhalb die Anmuth zurückzusetzen, Beethoven, wenn ihn die Laune dazu trieb, das charakteristische musikalische Localmoment seiner Wiener Umgebung, den Ländler, zu verwerthen verstand, als Franz
 80 Schubert.“ Aber Beethoven erscheint hier am Ende doch als der große Herr, der sich herabläßt, einen Moment zwischen die Thüre des Tanzsaales zu treten und dem tanzenden Volke wohlwollend zuzulächeln, während Schubert, der echte Sohn eben dieses tanzenden Volkes, sich nicht halten kann, mitten hineinzuspringen und mitzutanzten. Und dieser selbe harmlos fröhliche Mensch vermag es hinwiederum die höchsten Höhen zu ersteigen und uns das Wunderbarste zu erzählen. Was alles erzählt er uns in seinen Quartetten für Streichinstrumente (auch bei Beethoven das Gebiet, wo er uns sein Tiefstes und Kühnstes bringt) – in dem
 90 wunderbar großartigen Quartett in *D-moll*, in dem, wie sich Gumprecht schön ausdrückt, „in Thränen lächelnden“ *A-moll*-Quartett – ja, erzählt uns dieser harmlose, kindlichfrohe Mensch in seinem Quartett in *G-dur* nicht eine ganze blutige Schmerzensgeschichte, läßt er uns nicht in Abgründe blicken vor denen wir erschrecken könnten? Welche Schätze bieten uns seine Klaviersonaten! Die große
 95 *A-moll*-Sonate, seine Sonate in *D-dur*, seine Phantasie in *F-moll* (in vierhändigem Satz).

Was sollen wir von den beiden bisher bekannten Symphoniewerken Schuberts sagen? In all' diesen Werken ist in gleichem Maße interessant, worin er Beethoven ähnlich und worin er von Beethoven verschieden ist. Der Zug lebensfrischer, starker, aber gesunder Sinnlichkeit, der unverkennbar in allen diesen Tonwerken
 100 Schuberts lebt, ist keineswegs ihre schlimmste Eigenschaft. Beethoven blickt bei seinem Geisterfluge mit ernstem Auge zu den ewigen Sternen, zu den unendlichen Tiefen des Himmels empor, wo dem Geiste, der überfliegen möchte, endlich die Flügel ermatten müßten. Schubert verliert bei seinem Fluge, indem er lächelnd herabblickt, die schöne Erde mit ihren Blumengärten, Fruchtfeldern und Weinbergen keinen Moment aus dem Auge. Man spricht in der Optik von complementären Farben – es ist, als ob zwischen Beethoven und Schubert ein ähnliches Ver-
 105

hättniß obwalte. Allerdings aber weiß Beethoven seinen Tonstoff in seinen Symphoniewerken ganz anders zu beherrschen als Schubert, dem die eigene Fülle oft über den Kopf wächst. Beethoven hat auf der Schulbank gesessen; sie war sehr hart und der Titane mag oft genug ungeduldig hin- und hergerückt, ja gelegentlich etwas Weniges mit den Füßen gestampft haben, aber er blieb sitzen, bis Lektion und Lehrstunde aus war. Schubert lernte musikalisch die Regel und das Gesetz, wie ein Kind die Sprache seiner Heimat lernt und vortrefflich redet, ohne sich nach Grammatik und Syntax über das Gesprochene Rechenschaft geben zu können. „Er hat's vom lieben Gott gelernt“, meinte kopfschüttelnd der erste musikalische Scholarch, in dessen Zucht und Lehre Schubert kam. 110 115

Während in Beethoven die Ueberlieferungen einer großen, durch Jahrhunderte von Generation zu Generation fortvererbten Schule als ein in ernster Arbeit Erworbenes trotz der gewaltig durchbrechenden Subjectivität des Meisters fortleben, fühlt man bei Schubert recht deutlich durch, wie er dies alles, bis zum fugirten Satze hinauf, nicht sowohl aus dem Lehrbuche Paragraph nach Paragraph als durch den beständigen Umgang mit den Werken Haydns, Mozarts, Beethovens erlernt. Aber die wohl absolvirte strenge Schule ist am Ende doch durch nichts Anderes zu ersetzen. Und so weiß denn auch noch Beethoven seine Motive, seine Themen ganz anders zu gestalten als Schubert. 120 125

Es giebt zwei, wenn man will drei Arten thematischer Durchführung; die eine ältere ist die wesentlich formelle, die contrapunktische, wo das Thema nach den verschiedenen polyphonen Combinationen, die es zuläßt, entwickelt wird – eine wesentlich der Kunstform als solcher angehörige Richtung – einer Form freilich, bei welcher nichts im Wege steht, so viel Geist hineinzupacken, als darin Platz hat. Die zweite Art der Durchführung könnte man die poetisch-charakteristische nennen, bei welcher dem Thema die ganze darin latente Ausdrucksfähigkeit durch mannigfache Gestaltungen abgewonnen wird. Die erste finden wir bei Bach, bei Händel und ihren Zeitgenossen, die zweite bei Beethoven. Zwischen beiden steht gewissermaßen als Uebergang Mozart. 130 135

Es ist bezeichnend, daß er, nach vorliegenden Berichten, beim Phantasiren verstanden haben soll, ein Thema bald majestätisch und prächtig, bald scherzhaft, bald klagend und trauervoll vorüberzuführen – die Form der Variationen mit ihrem wechselnden Charakter war schon ein Wegweiser dahin. Bei Beethoven finden wir diese Art von Durchführung auf ihrer Höhe. Statt alles Anderen möge man sich nur z. B. der thematischen Arbeit im ersten Satze der Eroica, der Pastorsymphonie, der neunten Symphonie, der Klaviersonate *op.* 106, des *F-dur*-Quartetts *op.* 59 (Nr. 1) erinnern. Die dritte Art von Durchführung – es ist die moderne – begnügt sich, das Thema, ohne es wesentlich zu verändern, in allerlei wechselnde Beleuchtung zu rücken, es in allerlei wechselndes Farbenspiel (wozu vorab die Instrumentirung das Meiste und Beste thun muß) zu bringen. Den Zug dahin spürt man in Schuberts Instrumentalsachen schon deutlich genug. Sehr treffend bemerkt Gumprecht: „Während Beethoven durch rastlose Verarbeitung und Umbildung die Kraft und den Reichthum seiner Motive immer höher steigert, tritt bei Schubert oft der umgekehrte Fall ein. Fast alle Schubert'schen Themen sind von Haus aus so fertig, liedartig in sich beruhend und abgeschlossen, daß sie ihrem 140 145 150

ganzen Wesen nach dem Versuch, musikalische Dialektik an ihnen zu üben, widerstreben und durch das äußerliche Spiel der Figuration, das hier an die Stelle
 155 des thematischen Processes tritt, an Macht und Bedeutung verlieren. Die Ausdehnung in die Tiefe und Höhe steht vielfach hinter der in die Breite zurück.“ In den Schlüssen der Sätze aber, wo Beethoven die letzten Resultate alles Vorhergehenden mit fester Hand zusammenfaßt, hilft sich Schubert, der die Nothwendigkeit einer Steigerung fühlt, zuweilen durch gewaltsames Herumtasten in übel oder
 160 auch gar nicht zusammenhängenden Harmonien (Ouverture zur „Rosamunde“, erster Satz der *C-dur*-Symphonie, des *D-moll*-Quartetts u. s. w.). Nur wird Schubert zum Glücke von seinem angeboren Schönheitssinne abgehalten, hier ins Wüste, Rohe und ziellos Herumtaumelnde sich zu verlieren, während z. B. Berlioz' große Allegri aus ähnlicher Ursache oft genug in ihrem Epilog in eine Art
 165 musikalischer Tobsucht verfallen.

ERLÄUTERUNGEN

19f. des welthistorischen Wagner-Concertes] Zum Wagner-Konzert am 12. Mai 1872 → NR. 40.
 ■ **20** Rapilli] it. „Lavabröckchen“. ■ **22** haben wir sofort berichtet] → NR. 40. ■ **29f.** „Es steckt ... Charlatan“] Erzählt von Kreissle von Hellborn, *Schubert*, S. 113. ■ **30** Vogl] Johann Michael Vogl (1768–1840), Bariton, Kapellmeister und Komponist; Schubert-Freund und -Förderer, 1794–1822 Sänger an der Wr. Hofoper. ■ **44–46** „romantischen Maler“ ... getaucht ist.“] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 462. ■ **50** Gumprecht in seinen „Musikalischen Charakterbildern“] Otto Gumprecht, *Musikalische Charakterbilder. Franz Schubert. Mendelssohn. Weber. Rossini. Auber. Meyerbeer*, Leipzig 1869, S. 1–66. ■ **61–63** Verse Lenau's ... ragen.“] Nikolaus Lenau, Gedicht „An die Entfernte“, 3. Strophe: „Nie soll weiter sich ins Land / Lieb von Lieb wagen / Als sich blühend in der Hand / Läßt die Rose tragen.“ ■ **65–67** Siehe den Aufsatz ... gesammelten Schriften.], „Die C-dur-Sinfonie von Franz Schubert“, in: Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 459–464. ■ **71** *A-moll*-Quartett] Streichquartett a-Moll D 804 (*Rosamunde*). ■ **71** Phantasiesonate] Klaviersonate G-Dur D 894. ■ **74** Cotta-Ausgabe] *Instructive Ausgabe Klassischer Klavierwerke. Unter Mitwirkung von Hans von Bülow, Immanuel Faisst, Ignaz Lachner, Franz von Liszt. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. Sigmund Lebert [...]. Sechste Abtheilung. Ausgewählte Sonaten und Solostücke von Franz Schubert*, Bd. 2: *Kleinere Stücke*, Stuttgart 1870. ■ **78–82** „Es sei interessant ... Schubert.“] → NR. 2/ERL. zur Z. 6 (Bd. 4, S. 129). ■ **90** Quartett in *D-moll*] Streichquartett d-Moll D 810 (*Der Tod und das Mädchen*). ■ **91** „in Thränen lächelnden“] → ERL. zur Z. 50 (darin S. 41). ■ **92** Quartett in *G-dur*] Streichquartett G-Dur D 887. ■ **95** *A-moll*-Sonate] Klaviersonate a-Moll D 845. ■ **95** Sonate in *D-dur*] Klaviersonate D-Dur D 850. ■ **95** Phantasie in *F-moll*] D 940. ■ **97** von den beiden bisher bekannten Symphoniewerken] Von Schuberts Symphonien lagen damals nur die Symphonien h-Moll D 759 und C-Dur D 944 veröffentlicht vor. ■ **116f.** „Er hat's ... Schubert kam.] Ausspruch von Wenzel Ruzicka (1757–1823). Anekdote überliefert in: Kreissle von Hellborn, *Schubert*, S. 22. ■ **149–156** „Während Beethoven ... in die Breite zurück.“] → ERL. zur Z. 50 (darin S. 32f.). ■ **161** *C-dur*-Symphonie] D 944.

44.

WA 1872, Nr. 120, 27. Mai

ú-ç (Hofoperntheater.) Mit der Reprise des „Wasserträgers“ von Cherubini, welcher Sonnabend, den 25. d. M., im Hofoperntheater – zum ersten Male im neuen Hause – zur Aufführung kam, wurde den zahlreichen Freunden ernsterer und gediegener Musik ein sehr dankenswerther Genuß geboten. Herr Beck wurde in der Hauptrolle vom Publicum nach vollem Verdienst mit dem wärmsten Beifall 5 belohnt, zunächst Frau Dustmann als Constanze, auch Herr Adams als Armand, Herr Pirk als Antonio, Herr Krauß als Micheli's Vater und Frl. Trousil als Marcelline wurden sehr beifällig aufgenommen. In den kleineren Rollen wirkten Frl. Wanda und die Herren Hablawetz, Mayerhofer, Mothan, Lucca und Lay mit Lust und Liebe zum Gelingen des Ganzen mit. Chor und Orchester leisteten, wie 10 gewöhnlich, höchst Verdienstliches – schon die prächtige Ouverture wurde applaudirt, ebenso der energische Soldatenchor im zweiten Act. Ueberhaupt war die Aufnahme der Oper eine so animerende, daß wir hoffen dürfen, sie werde nicht bloß eine vorübergehende Erscheinung sein. Mit Vergnügen begrüßten wir den wiedergenesenen Herrn Capellmeister Fischer als umsichtigen Leiter der sehr 15 gelungenen Vorstellung.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Cherubini, *Der Wasserträger*, 25. Mai 1872, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

1 Reprise] bezogen auf die letzte Wr. Aufführung 1867. ■ **7** Trousil] Marie Trousil (1853–?), Sopran; vorwiegend als Soubrette 1871–1874 an der Wr. Hofoper sowie 1874–1875 am Strampfer-Theater. ■ **9** Wanda] Philippine Wanda (1844–1887), Mezzosopran; 1870–1875 an der Wr. Hofoper. ■ **9** Mayerhofer] Karl Mayerhofer (1828–1913), Bass; 1854 Gastspiel und daraufhin (bis 1895) Engagement an der Wr. Hofoper. ■ **9** Mothan] Julius Mothan, Bass; 1868–1892 Chorsänger an der Wr. Hofoper, auch als Solist in kleinen Rollen. ■ **9** Lucca] Carl Lucca (1819–1892), Tenor/Bariton; 1865–1883 an der Wr. Hofoper. ■ **15** Fischer] Ignaz Fischer (1828–1876), Kapellmeister; 1870–1875 an der Wr. Hofoper.

45.

WZ 1872, Nr. 120, 28. Mai

Z. 19–41, 45–94, 96–127 aufgenommen in: „Musikalische Wasserpest.“, *Bunte Blätter* II, S. 18–22

(Hofoperntheater. – Cherubini's „Wasserträger“.) Es hat uns einen durchaus angenehmen, fast könnte man sagen den erquicklichen Eindruck einer wahren Erholung gemacht, nach den allermodernsten Riesenoperen, welche mit Riesennitteln auf Riesenwirkungen ausgehen, wieder einmal ein musikalisch-dramatisches Werk zu hören, dessen Standpunkt (wie die Gelehrten der Brendelina vom 5 „Fidelio“ sagten) ein „kindlicher“ ist, das sich nahezu in den Formen eines Singspieles bewegt und gegen dessen geist- und kraftvolle Musik manches sogenannte

Epochenwerk wenigstens in musikalischer Beziehung bedenklich genug abfallen dürfte. Cherubini's „*Deux journées*“ – in der deutschen Bearbeitung bald „Graf Armand“, bald „Die Tage der Gefahr“, bald (und gewöhnlich) „Der Wasserträger“

 10 betitelt – sind dem Repertoire des Hofopertheaters eingefügt worden und bei der ausgezeichneten Darstellung und nach dem warmen und herzlichen Beifall, mit welchem letztere aufgenommen worden, dürfen wir hoffen, daß das treffliche Werk

 15 Viele unverkennbar beinahe mit dem Reize einer Novität und auch ich für meine Person, der ich sie seit Jahren nicht gehört, muß bekennen, daß mich diese Musik noch nie so frisch und wahrhaft herzstärkend angesprochen hat wie diesmal. Ich darf, da ich doch schon angefangen habe von mir selbst zu sprechen, weiter noch bekennen, daß ich diesmal immerfort an „Fidelio“ gedacht habe. Nicht weil es sich

 20 um einen hochnothpeinlichen Halsproceß gegen den ersten Tenor und um die Rettung des von „mächtigen Feinden“ verfolgten Edlen handelt, nicht weil eine einzelne Person des Drama's, hier Micheli, dort Leonore, die Maschinerie des Rettungswerkes in die Hand nimmt, nicht weil die „seconda Donna“ hier und dort Marcelline heißt, nicht weil hier und dort Soldaten und deren Officiere unter

 25 recht hart, unerbittlich klingenden und dabei doch musikalisch nur skizzirten Märschen als das bedrohliche Princip einziehen, nicht weil in den Dialog die Musik stellenweise melodramatisch eingreift, nicht weil die einfache Rettungsgeschichte in beiden Opern durch eine grandios imposante Overture (die vierte „Fidelio“-Overture und die „Wasserträger“-Overture, obendrein beide in *E-dur*)

 30 eingeleitet wird, sondern wegen einer inneren musikalischen Wahlverwandtschaft beider Werke. Cherubini's Oper – es ist von beiden die um einige Jahre ältere – erscheint mir wie ein Vorläufer der Beethoven'schen, neben der sie allerdings dasteht wie ein bescheidenes, kleines, aber höchst meisterliches Aquarellbild neben einem großen, glänzenden Oelgemälde. Es ist landläufig geworden, Cherubini in

 35 Musikgeschichten, Lexikonartikeln, Gelegenheitskritiken u. s. w. als einen „zum Franzosen gewordenen Italiener“ zu bezeichnen und zusammen mit Spontini in dasselbe Zimmer einzuquartieren. Mich dünkt aber erstlich daß der musikalisch-künstlerische Charakter Cherubini's und Spontini's eine sehr beträchtliche Zahl von Meilen weit aus einander liegt und dann, daß man Cherubini fast eben

 40 so gut einen musikalischen Cochinchinesen oder Fidschi-Insulaner nennen könnte, wie einen „französischen Componisten“; daß die Bücher seiner für Paris componirten Opern von französischen Poeten in französischer Sprache nach damaligem französisch-ästhetischen Opernusus gedichtet sind, ist in keiner Weise das Entscheidende – entscheidend ist dabei nur die Musik[,] diese letztere ist aber

 45 höchst fühlbar dem deutschen Kunststyl verwandt oder vielmehr sie hat, gleich der Musik Bachs, Händels, Mozarts[,] Haydns und Beethovens, einen großen, hoch über kleinlicher Local- oder Landesmanier stehenden, kosmopolitischen Zug, kraft dessen jede Nation glauben darf, darin ihr künstlerisches Eigenthum wiederzufinden, und kraft dessen ein spanischer Dichter in Madrid in begeisterten

 50 Versen Joseph Haydn apostrophirt und der Russe Glinka in St. Petersburg sich bei Beethovens neunter Symphonie unter strömenden Thränen vor Respect auf den platten Boden niedersetzt. Der Florentiner Luigi Cherubini, musikalisch eine edle,

tief ernste, großartige Natur, sah und erkannte recht gut, daß der italienische Opernstyl unter den Epigonen Cimarosa's der flachen Unbedeutendheit, der geistigen Oede und langweiligen Manier entgegenseile; daß schon (seit 1804) ein junges 55
Genie in Bologna studire, berufen das Ausgelebte mit dem frischesten, sprudelndsten Geist neu zu beleben – ich meine Rossini – konnte Cherubini damals nicht ahnen. Cherubini flüchtete zur großen und größten Epoche seiner vaterländischen Musik zurück, er schrieb bewundernswerthe Kirchenstücke im Capellastyl, in denen die großen Meister des 16. Jahrhunderts wieder aufgelebt zu sein scheinen, 60
keine archaistischen Nachahmungen, sondern Alles in frischer Kraft und geistiger Ursprünglichkeit. Zugleich aber zog ihn, und vielleicht noch stärker, eine geistige Wahlverwandtschaft (diese von Goethe auch für die sittliche Welt in Anspruch genommene Naturmacht) zu den deutschen Meistern. Joseph Haydn liebte er, wie bekannt, über Alles, aber fast scheint es, als habe Mozart diese Vorliebe Cherubini's 65
mit Haydn theilen dürfen. Ich habe in Florenz bei einem Gassenantiquar neben dem Palazzo Riccardi für einige Groschen das Manuscript (nicht Autograph) einer Klaviersonate zu vier Händen „*del Sign. Luigi Cherubini per l'uso delle sorelle Sborgi*“ gekauft, welches ich wie ein Cimelion bewahre; diese Composition, augenscheinlich ein Jugendwerk, erscheint wie ein blasses, aber ganz entschiedenes 70
Nachbild der trefflichen vierhändigen Klaviersonaten Mozarts. So klingt aus manchen Stellen des herrlichen, geistsprühenden Terzettes im „Wasserträger“, aus dem folgenden leidenschaftlich belebten Duo Constanzens mit Armand, aus dem auch in der Klangwirkung höchst prachtvollen Finalensemble „Gütige Gottheit, welch Entzücken!“ in ganzen langen Stellen die echte, mit nichts Anderem zu verglei- 75
chende Mozart'sche Diction und wiederum gar nicht wie manieristische Nachahmung, sondern wieder wie aus erster Quelle. Weder von der Vaudeville- und Chansonetten-Manier der französischen *opéra comique* hat Cherubini etwas, noch von dem solenn-declamatorischen Kothurnschritt, [in] dem die französische tragi- 80
sche Musik seit Lully und Rameau wandelte, dem sich auch Gluck in Paris nicht entziehen durfte und den dann Spontini gleichsam die wohlbekannten, stark theatralischen „königlichen Stellungen“ Talma's annehmen lehrte. Zumeist an Französisches klingt im „Wasserträger“ noch die Idylle des dritten Actes in Gonesse an, die allerdings nach den unabweisbaren conventionellen Vorstellungen der damali- 85
gen Pariser guten Gesellschaft von ländlicher Sitteneinfalt und ländlicher Unschuld gemodelt ist. Die Strophenlieder und Romanzen sind in der Form vom Dichter aus echt französisch, nicht so vom Componisten. Der Schlußgesang, mit dem die Oper ursprünglich endet (hier wurde das „güt'ge Gottheit“ aus dem ersten Act als Abschluß beliebt), mag endlich an die Form des Vaudeville's wenigstens anklingen; aber auch Mozart schließt die „Entführung aus dem Serail“ mit der- 90
selben und zwar noch weit ausgesprochener hervortretenden Form. Als kleines musikhistorisches Curiosum wollen wir nicht unbemerkt lassen, daß der „Wasserträger“ die erste Oper mit einem durch das Ganze hindurchgehenden „Rettungs-
liede“ ist, wie später Aubers „Maçon“ – beiläufig: warum liegt denn dieses reizende Ideal einer komischen französischen Oper (für diese so sehr Ideal wie für die italia- 95
nische Rossini's „Barbier“) so ganz und gar in unverdienter Vergessenheit?! – Wir wollen endlich nicht übersehen, daß zu dem sehr guten Erfolg des „Wasserträgers“

nebst der vortrefflichen Musik und der ausgezeichneten Aufführung auch Bouilly's
 anziehendes Textbuch das Seinige beitrug. Meint doch Goethe, nichts sei auf der
 100 Bühne wirksamer als „Schelmenstreiche zu guten und löblichen Zwecken“, und er
 steht nicht an, den „Wasserträger“ für das „vielleicht glücklichste Sujet“ zu erklä-
 ren, „das man je auf die Bühne gebracht“. Wir möchten uns bei allem schuldigen
 Respect vor dem großen Dichter besinnen, diesen Ausspruch so ganz unbedingt zu
 unterschreiben. Die glückliche Lösung des Knotens im letzten Acte, gerade im
 105 Moment, wo Alles verloren scheint, ist wenigstens so eilig und willkürlich wie z. B.
 die eben so unmotivirte Großmuth des Pascha Selim in der Entführung. Was
 stand dem entgegen, daß Micheli nicht erst im letzten Act, sondern schon früher,
 z. B. während der langen Ouverture, zum König eile und beim Aufziehen des Vor-
 hanges sich gegen die Zuschauer mit der Anrede wende: „Hochgeneigtes Publi-
 110 cum! Mit wahren Vergnügen darf ich Ihnen mittheilen, daß der Proceß gegen den
 edlen, unschuldig verfolgten Grafen Armand durch ein Machtwort des Königs
 niedergeschlagen und alle Gefahr vorüber ist.“ Micheli verneigt sich, der Vorhang
 fällt, das Publicum geht. So hätte die Sache auch nichts verloren, eher das Ge-
 gentheil, wenn uns Bouilly statt der physiognomielosen Feinde Armands, die wir
 115 mit keinem Auge zu sehen bekommen, statt des ungenannt bleibenden Königs
 und Ministers den historischen Hintergrund bestimmter ausgemalt hätte. Man
 muß schon recht sehr in der Geschichte bewandert sein, um aus diesen schüch-
 teren Andeutungen über „proscribirte Parlamentsmitglieder“ zu errathen, daß wir
 uns in der Zeit Ludwig XIII. und des Cardinals Mazarin befinden. Oder war es,
 120 wenn Bouilly beide ungenannt ließ, eine ähnliche Rücksichtnahme, wie wenn
 z. B. Manzoni den Bernardin Visconti in seinem berühmten Roman nur als
l'innominato einzuführen wagt? Wir wollen aber nicht kritteln, – Micheli's Bieder-
 keit, Herzlichkeit und schlaue List, Constanzens opfermuthiger Sinn, Antonio's
 heiteres „Naturburschenthum“, Marcellinens mädchenhafte Naivetät und die
 125 ganze, bald ängstlich spannende, bald rührende, bald erheiternde Handlung wer-
 den gefallen, so lange noch menschlich empfindende Zuseher für Bouilly's und
 Cherubini's Werk zu finden sein werden.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Cherubini, *Der Wasserträger*, 25. Mai 1872, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

5 Gelehrten der Brendelina] → NR. 39/ERL. zu den Z. 52–57. ■ 14 nicht so schnell ... ver-
 schwinden werde.] Es blieb bei der einen Aufführung am 25. Mai 1872. Zu einer Neueinstudie-
 rung kam es erst 1877. ■ 31 Cherubini's Oper ... Jahre ältere] uraufgeführt 1800 (die erste
 Fassung von Beethovens *Fidelio* wurde 1805 uraufgeführt). ■ 68f. Klaviersonate ... *Sborgi*"]
 Sonata per Cimballo a quattro Mani. Die Abschrift befindet sich heute in: A Wn, Sign. Mus.
 Hs.41393Mus. ■ 69 Cimelion] Kleinod. ■ 79 Kothurnschritt] hier: der hohe Pathos (Kothurn
 – Schuh mit hoher Sohle, getragen von den antiken Tragödienschauspielern). ■ 82 Talma's]
 François-Joseph Talma (1763–1826), frz. Schauspieler; berühmt durch die historische Treue
 seiner Darstellung. ■ 98f. Bouilly's anziehendes Textbuch] Jean-Nicolas Bouilly (1763–1842),

frz. Dramatiker und Librettist. ■ 99–102 Meint doch Goethe, ... je auf die Bühne gebracht“.] Freizitat aus: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, in: Goethe, *MA*, Bd. 16, S. 310. ■ 121f. Manzoni ... Roman nur als *l'innominato* „Der Namenlose“ ist die durch Francesco Bernardino Visconti (1579–1647) inspirierte Figur im Roman *I promessi sposi. Storia Milanese del secolo XVII (Die Brautleute)* von Alessandro Manzoni (1785–1873).

46.

WZ 1872, Nr. 120, 28. Mai

Mit leichten Änderungen wiederabgedruckt in: „Schubertiana.“, *Bunte Blätter* II, S. 182–191

Feuilleton.

Wiener musikalische Revue.

Von A. W. Ambros.

(Schluß. [von Nr. 43])

Die Phantasie Schuberts, die es, wie Jean Paul sagen würde, vor lauter Strömungen
nicht zu Tropfen brachte, zerriß ihm in den großen Instrumentalstücken den
einengenden, begrenzenden Damm; ein reicher Erguß folgt dem andern, die Stü-
cke fluten oft zu unmäßiger Breite aus einander. Diese Fülle, wo es aller Ecken und
Enden sproßt und treibt und grünt und blüht, könnte einen poetisch gesinnten,
auf Gleichnisse erpichten Touristen vielleicht an jenen Park des Fürsten Chigi bei
Aricia erinnern, welchem nach einer Verfügung des Besitzers zum Besten der stu-
dierenden Landschaftsmaler keine Gärtnerschere, keine rodende Axt sich nähern
darf. In ungebändigter Naturkraft wuchert hier das Grün, vielverschlungene
Schlingpflanzen spinnen die gewaltigen Baumstämme ein, in undurchdringlichem
Dickicht liegen gestürzte Bäume, daneben eine Blumenwildniß – es ist für pro-
menirende Damen gar nicht praktisch, aber wir würden dafür nicht den best-
geschorenen Park nehmen, wo jede Blume nur mit Einwilligung des Herrn Ober-
gärtners aufblühen darf und nur nicht gar jeder hereinflatternde Schmetterling
um den Reisepaß befragt wird.

Will man dieses Gleichniß mit der nöthigen Einschränkung (denn Schuberts
Symphonien, Quartette und Sonaten sind nichts weniger als uncultivirter Natur-
wuchs) auf die Instrumentalwerke Schuberts anwenden, so haben wir nichts da-
gegen. Anders und ganz wunderbar anders ist es bei den Vocalsachen, den Liedern.
Hier wirkt der Worttext bändigend, begrenzend, formend auf die Musik ein. Die
Geister des poetischen Rhythmus reichen den Geistern des musikalischen Rhyth-
mus die Hand, die Architektonik des Versbaues wird zur Architektonik des Ton-
gebildes. Man muß hier Schubert bewundern, wie er feinsinnig die einander ana-
logen Stellen im Gedichte herausfindet oder sagen wir vielmehr: herausfühlt, um
seiner Musik durch analog wiederkehrende Motive eben jene Architektonik der
Verhältnisse, der gegen einander gestellten, je nachdem auch wohl unter einander
contrastirenden Massen zu geben, ohne welche die Musik immer doch mehr oder
minder wie ein Hauswerk willkürlicher Einfälle aussehen würde. Der allbekannte
„Erlkönig“, der „Lindenbaum“, die „Erstarrung“ (in der „Winterreise“) und anderes

Aehnliche sind dafür bedeutende Beispiele. Es ist bei den Liedercompositionen Schuberts oft, als habe das Wort, das Bild, welches uns der Vers des Dichters
 35 bringt, irgendwo auf dem unabsehbaren Gebiete der Musik ein Gegenbild gehabt, das gar nichts Anderes ist als eben das Wort, das Bild, aber in Töne übersetzt – und als sei es nur die Aufgabe des Componisten gewesen, unter dem Zahllosen gerade dieses Eine, Rechte zu ergreifen, und als sei es Schubert gegeben gewesen, es jedes-
 40 mal mit leichter, sicherer Götterhand herauszuholen.

Wie wunderbar fein charakterisierend Schubert ins Detail zu malen versteht, hat schon Schumann hervorgehoben: „er hat Töne für die feinsten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten und Lebenszustände“. Die Anregung, welche man durch Schubert'sche Musik (auch und besonders durch seine Instrumentalmusik,
 45 wo kein Texteswort directe Vorstellungen weckt) zu visionenhaften Bildern erhält, ist erstaunlich, selbst wenn man sonst erklärter Feind der leidigen Manier ist, in die Musik mit ihren unbestimmten Klängen ganze Historien und Novellen hineinpoetisiren zu wollen. Als Schumann mit einem musikalischen Freunde einen Schubert'schen Marsch zu vier Händen spielte, trafen beide, einer unabhängig
 50 vom Anderen, in der Vorstellung überein: sie seien in Sevilla, aber vor mehr als hundert Jahren, Dons und Donnas spazieren auf dem Platze umher u. s. w. Mir selbst ging es ähnlich, als ich mit einem musikalischen Freunde das treffliche vierhändige Arrangement des *D-moll*-Quartettes (von C. Hübschmann) spielte. Wir kamen zum Ende der Variationen, denen, wie bekannt, ein Thema das Lied: „Der Tod und das Mädchen“ zu Grunde liegt. Bei dem Pianissimo, zwölf Takte vor dem Schluß, fragte ich: „Siehst du nichts? wahrhaftig, ich sehe am fernen Horizont ein leichtes Wölkchen, das sich in hellem Rosenlicht verklärt – da schwebt aber der Tod mit der Seele des Mädchens davon.“ Mein Freund fuhr in die Höhe: „Ja, wahrhaftig, du hast Recht – ich sehe es auch!“ Bei dem ersten Stücke des
 55 *B-dur*-Quartettes ist es kaum möglich, nicht an einen Herbstabend am traulichen Kaminfeuer zu denken, draußen aber saust der Herbstwind in den Bäumen und peitscht den Regen gegen die klirrenden Fenster.

Es ist zum Erstaunen, wie Schubert intuitiv mit dem divinatorischen Takt des Genie's Dinge bringt, denen er lebhaft im Leben nie begegnet. Man streiche mir
 65 folgendes kleine Beispiel nicht weg: in dem Chore mit begleitendem Klavier „Gondelfahrt“ weiß Schubert nicht nur die eigene träumerische, behagliche Stimmung, die uns auf dem Wasserspiegel des Canalgrande oder vor der Riva in der gleich einer Wiege schaukelnden Gondel überkömmt, das Vorbeiziehen von Bild nach Bild herrlich zu treffen, sondern er trifft auch, wo vom Glockenschlag der Uhr von S. Marco die Rede ist, durch eine sinnige, accordliche Combination der Klavierbegleitung bis zur vollkommenen Täuschung den Klang, den die ehernen Riesen der Mercerie allstündlich über Venedig hindröhnen lassen – und doch war Schubert nie in Venedig. Oft wurde ihm die exoterische Tonmalerei esoterisch zum Symbol der Seelenbewegung, so malt in dem „Meine Ruh' ist hin“ die unruhige Bewegung des begleitenden Klaviers nicht bloß Gretchens rollendes Spinnrad, sondern auch das leidenschaftliche Pochen ihres Herzens – so ist im „Leiermann“ („Winterreise“) der monotone Baß zunächst die naturtreue Nachahmung des Bourdonnirens der Drehleier, aber auch das unheimliche Bild des starr vor sich

hinbrütenden, stets in eine Vorstellung befangenen Wahnsinns, der hier, wie sich Gumprecht ausdrückt, „zu präludiren beginnt“. Zu den kleinen Tongedichten ohne Worte mit andeutenden Ueberschriften mag sich Schumann gerade durch diese Seite und Eigenheit Schuberts angeregt gefühlt haben. Die Impromptus, *moments musicaux* und ähnliche Stücke von Schubert, denen er allerdings keine besonderen poetisirenden Titel zu geben fand, sind überhaupt die Vorläufer der einen Theil des besten Modernen bildenden pianistischen Kleinkunst, man fühlt sich oft direct an Mendelssohns Lieder ohne Worte, Schumanns Noveletten u. s. w. erinnert – im Grunde ahnte aber schon der gewaltige Beethoven diese Richtung, denn wohin gehörten denn sonst die drei Sammlungen sogenannter „Bagatellen“ – dieser köstlichen kleinen, zu wenig gekannten und beachteten Tonpoesien.

Wäre Midas nicht gerade auf dem Gebiete der Musik (als Criticus) und durch die Decoration, durch welche ihn Apoll auszuzeichnen geruhte, so schlimm berüchtigt, so möchte man sagen: so wie sich Alles, was der phrygische König berührte, in Gold verwandelte, so verwandelte sich bei Schubert alles von ihm Berührte in Musik – in die schönste, frischeste, ursprünglichste. Der unerschöpflich strömende Quell musikalischer Erfindungskraft in Schubert hat kaum je seinesgleichen gehabt – unsere Zeit, die in Sachen der Musik so viel Geist und Bildung und (ganz im Vertrauen gesagt) so blutwenig Invention besitzt, mag über eine solche Begabung wohl erstaunen. Denn, um es ehrlich zu sagen, wir leben, wie es scheint, nach den musikalischen sieben fetten Jahren der Bach-Zeit, Mozart-Zeit u. s. w. nunmehr in den sieben mageren (denn einzelne, allerdings herrliche Epigonen, wie Robert Franz, machen so wenig ein musikalisches Aevum, wie eine letzt zurück gebliebene Schwalbe den Sommer zurückzuhalten vermag). Und bei dieser Hungersnoth zehren wir dann an den reichen Vorräthen, welche uns jene glücklichere Epoche aufgespeichert hat, „und so groß war der Ueberfluß, daß er dem Sande am Meere verglichen wurde und vor Menge nicht mehr genossen werden konnte“. Diese Bibelworte mögen buchstäblich auch für die Musik gelten, denn würde z. B. nicht J. S. Bach allein ausreichen, das Studium eines ganzen Menschenlebens auszufüllen? Und nun Schubert selbst, dessen Reichthum ganz unerschöpflich scheint? Ist es doch, als sende er uns durch Buchhändlergelegenheit aus dem Jenseits ein neues Manuscript nach dem anderen. Und was würde er, der schon zur „Euryanthe“ bedenklich den Kopf schüttelte, weil er die Mühe des Machens herauszufühlen meinte, er, dem sich jedes gelesene, ihn ansprechende Gedicht sofort und augenblicklich zum musikalischen Kunstwerke gestaltete, der im Stande war, eine seiner anmuthigsten Schöpfungen, das „Morgenständchen“, in Ermanglung von Notenpapier auf die Rückseite eines Speisezettels niederzuschreiben – was würde er sagen, wenn er sähe, wie das freie, freudige Schaffen aus der Welt verschwunden scheint und Alles der Phantasie mit Hebeln und Schrauben abgezwungen wird?

Wer aus der Kunstgeschichte ein Bild der mit unsinniger Verschwendung der Mittel arbeitenden, die Größe in Schwulst, Augenblendung und Masseneffecten suchenden und hinwiederum stumpf und roh gewordenen Kunst der späteren römischen Kaiserzeiten, also ein Bild der nach glorreichster Blüthe im Untergange begriffenen antiken Kunst gewonnen hat, der kann auf den Zustand der jetzigen

Musik nur mit Schmerz blicken. – Die Verhältnisse haben sehr viel Analoges. Wir sind am Ende, und das ist relativ noch das Erfreulichste, in ein alexandrinisches Zeitalter gerathen: die Musikforschung, historisch und theoretisch, hat einen früher gar nicht geahnten Aufschwung genommen; im Musikschaffen ist jene unsinnige Verschwendung der Mittel, ist jener Schwulst die Augenblendung bei innerer Stumpfheit und Rohheit da, und man kann sich der Besorgniß nicht erwehren, daß die Musik einer völligen Barbarisirung entgegengeht. Freilich hören wir hunderttausend Stimmen Hosiannah singen, „wie wir’s zuletzt so herrlich weit gebracht“. Ist doch Beethoven für gewisse Leute nur noch „der große Vorgänger (!) Wagners“. Irre ich nicht, so ist es Carus, der irgendwo von geistigen Epidemien spricht, welche gleich anderen Epidemien ansteckend wirken und ganze Volksmassen ergreifen – wobei der Autor auf den plötzlichen Wandertrieb ganzer Völker, auf das *Deus le volt* der Kreuzfahrer, die Flagellantenzüge, den Veitstanz u. a. m. hinweist. Man wird vielleicht künftig von einer *Wagneromania epidemica* sprechen, die in den Jahren des Heiles 1868 bis –? – grassirte, und eine die Nerven überreizende, Nerven zerstörende Eigenschaft der Wagner’schen Musik hat vor einigen Jahren ein Arzt in einem die Nervenkrankheiten behandelnden Buche in allem Ernst behauptet. Vielleicht nicht so ganz mit Unrecht! Der echtste Antipode davon ist Joseph Haydn, den die Wagnerianer auch in der That wie die Sünde hassen und vielleicht noch mehr. Es giebt kaum eine Musik, die so nervenerfrischend gleich einem sonnigen Maimorgen wirkt, wie Joseph Haydns Musik. Joseph Haydn aber ist, wenn nicht der Vater, so doch der Großvater Schuberts.

Ueber den Genuß einer Trilogie oder Tetralogie, wie sie jetzt in Bayreuth verwirklicht werden soll, schrieb schon 1854 der ehrliche, körnige, tüchtige, durch und durch geistesgesunde Moritz Hauptmann an Franz Hauser: „an den Nibelungen zweifle ich noch, vier Abende nach einander in dieser Luft, das hielte doch wohl außer Brendel und Hoplit niemand aus“. (Siehe 2. Band der Briefe, S. 120.) Nun, der alte, brave Thomaner Cantor ist durch den Tod dieser Gefahr entrückt worden und auch an Brendel kann aus gleicher Ursache das Experiment nicht mehr gemacht werden. Sie sind aber zu entbehren, denn da Wagners Angelegenheit von der deutschen Sache nicht mehr zu trennen ist (ein Glück, daß „Lohengrin“ in Bologna gefiel, sonst wäre vielleicht im Namen der „deutschen Sache“ dem *Regno d’Italia* wohl gar der Krieg erklärt worden!), so ist an Zudrang und Begeisterung nicht zu zweifeln. Vielleicht zählen wir, da ja das Ganze eine Regeneration der olympischen Spiele sein soll, die Zeit künftig nach Bayreuthiaden, wie die Griechen nach Olympiaden: „im dritten Jahre der zwölften Bayreuthiade geschah es, daß u. s. w.“ Jedenfalls würden wir vorläufig rathen die Stelle historischen Handkusses *in conspectu populi*, von dem uns die Nachrichten aus Bayreuth erzählt haben, mit einer Inschrifttafel von Marmor für die Nachwelt zu bezeichnen. Wahrlich, man mag noch so billig, noch so gerecht denken: wer die Musik mit ihren unendlichen Schätzen nicht in Frage gestellt, ja dem baren Verderben und Untergange preisgegeben sehen will, der muß sich endlich diesem Treiben ganz entschieden entgegenstellen. Ob man deßwegen ein klein wenig gesteinigt oder verbrannt wird, darf dabei nicht weiter in Frage kommen. Und wie einst die Mystiker, ein Tauler, Suso, Thomas a Kempis, zur Zeit, als das Schisma die Kirche in

unendliche Verwirrung stürzte und eine fast allgemeine Entartung ihr den Untergang zu drohen schien, sich ins eigene Innere wie in ein unnahbares Heiligthum flüchteten und dort mit der ganzen Kraft ihres Gemüthes ihren Gott suchten, so mögen wir uns – nicht in den musikalischen Salon – aber in die einfache bürgerliche Wohnstube, wo ein Klavier steht, als in eine Arche flüchten, die uns über die wilden Wasser der jetzigen musikalischen Sündflut hinübertragen möge. Und hier wird nun Franz Schubert unter denen in erster Reihe stehen, an deren Werken wir immer wieder lernen, was wahre, wirkliche, echte und gesunde Musik sei. Aber auch eine öffentliche Feier, wie wir sie jüngst zu Ehren Schuberts erlebt, thut gelegentlich noth. Die Gleichgesinnten mögen sich auch außer jener Wohnstube treffen – wäre es auch nur, um die eigene Zahl und Stärke kennen zu lernen. Man hat jüngst wohl die Frage hören können, warum in Wien nicht vor allen Anderen Beethoven mit einem Denkmale geehrt worden. Allein man hat wohl ganz recht gethan. Denn Franz Schubert gehört eigenst eben Wien an; er ist die musikalische Verkörperung aller jener guten und liebenswürdigen Eigenschaften, welche den echten Wiener (den wienerischen „Aboriginer“) auszeichnen. Möge uns das schöne Marmorbild im Stadtpark eine Mahnung sein, der Musik Schuberts eine stäte, liebevolle Pflege angedeihen zu lassen, und wer dabei gewinnen wird, das ist die Musik und sind – wir. Es geht, wie so ziemlich durch alles Uebrige, auch durch die Musik in unseren Tagen ein Zersetzungsproceß; halten wir denn unsere besten geistigen Besitzthümer fest, so lange wir können, so lange man uns sie nicht gewaltsam aus den Händen windet; und lassen uns ja nicht statt der Götter Götzen zum Anbeten aufdringen.

ERLÄUTERUNGEN

5f. Die Phantasie ... brachte] Im Roman *Die unsichtbare Loge* beschreibt Jean Paul den Helden Gustav wie folgt: „seine quellende Seele mußte entweder strömen oder stocken, aber tropfen konnte sie nicht“. Jean Paul, *SW*, Abt. 1, Bd. 1, S. 194. ■ **10f.** Chigi bei Aricia] Agostino Chigi (1466–1520); der Park befindet sich in der Gemeinde Ariccia bei Rom. ■ **42f.** „er hat Töne ... Lebenszustände.“] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 125. ■ **48–51** Als Schumann ... umher u. s. w.] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 85. ■ **60** *B-dur*-Quartettes] Streichquartett B-Dur D 112. ■ **66** „Gondelfahrt“] „*Gondelfahrer*“ D 809. ■ **74** „Meine Ruh' ist hin“] „*Gretchen am Spinnrade*“ D 118. ■ **80** „zu präludiven beginnt“] → NR. 43/ERL. zur Z. 50 (darin S. 57). ■ **90–92** Wäre Midas nicht ... berüchtigt] Laut einer antiken Anekdote soll König Midas in einem Musikwettstreit zwischen Pan und Apollon seine Sympathie dem hässlichen Pan geschenkt haben, wofür ihn Apollon mit Eselsohren bestraft habe. ■ **104–106** „und so groß ... werden konnte.“] *Bibel*, 1 Mose 41,47–49. ■ **111** „Euryanthe“] von C. M. v. Weber. ■ **131f.** „wie wir's zuletzt so herrlich weit gebracht.“] Freizitat aus: Goethe, *Faust* 1, 573. ■ **133f.** Carus ... von geistigen Epidemien spricht] Carl Gustav Carus (1789–1869), dt. Arzt, Maler und Naturphilosoph; Autor der Abhandlung *Ueber Geistes-Epidemien der Menschheit* (1852). ■ **136** *Deus le volt*] lat. „Gott will es!“ ■ **137** *Wagneromania epidemica*] → NR. 17/ERL. zu den Z. 99–101. ■ **138–141** eine die Nerven ... behauptet.] Gemeint ist möglicherweise der Arzt Moriz Rosenthal (1833–1889). Die „krankmachende“ Wirkung von Wagners Musik haben später u. a. Theodor Puschmann, Jacob von Deventer und Richard von Krafft-Ebing untersucht. ■ **148** Moritz Hauptmann] (1792–1868), dt. Komponist, Thomaskantor und Musikdirektor. ■ **148** Franz Hauser] (1794–

1870), Sänger und Gesangspädagoge. ■ **148–150** „an den Nibelungen ... niemand aus.“] Moritz Hauptmann, *Briefe von Moritz Hauptmann [...] an Franz Hauser*, hrsg. von Alfred Schöne, Bd. 2, Leipzig 1871, S. 120. ■ **150** Hoplit] Pseud. des Musikschriftstellers und Wagner-Anhängers Richard Pohl (1826–1896). ■ **153f.** Wagners Angelegenheit von der deutschen Sache nicht mehr zu trennen ist] Diese Äußerung geht auf den Aufsatz „Richard Wagner und die deutsche Sache“ aus der Feder des Wr. Theaterkritikers Ludwig Speidel (1830–1906) zurück; in: *Deutsche Zeitung* (1872), Nr. 136, 18. Mai. ■ **154f.** „Lohengrin“ in Bologna] → NR. 39/ERL. zur Z. 99f. ■ **156** *Regno d'Italia*] it. „Königreich Italien“. ■ **161** *in conspectu populi*] lat. „vor den Augen des Volkes“. ■ **168** Tauler] Johannes Tauler (um 1300–1361), Dominikaner. ■ **168** Suso] Heinrich Seuse (1295–1366), Dominikaner. ■ **181** Beethoven mit einem Denkmale] Zum Wr. Beethoven-Denkmal vgl. Ambros' Feuilleton in: *WA* (1874), Nr. 36, 14. Februar (→ Bd. 2/NR. 149).

47.

WA 1872, Nr. 132, II, Juni

ἀ-ς (Gastspiele im k. k. Hofoperntheater.) Der Sommer ist die Zeit der Gast-
sänger, Gastschauspieler und zum Theile auch des Gastpublicums und das Theater
mag darin eine Art von Aehnlichkeit mit den Badeorten haben, daß es sich in der
sogenannten schönen Jahreszeit vorzugsweise auf die Fremden angewiesen sieht.
5 Nachdem Fr. Dillner von uns geschieden (doch, wie wir vernehmen, nur um
wiederzukehren und fortan dem k. k. Hofoperntheater anzugehören), besuchten
uns Fr. Aglaja Orgeni, der Liebling der Dresdener, und Frau Friederike Grün, die
Berliner Primadonna. Fr. Orgeni debutirte als Lucia in der Donizetti'schen Oper
mit ehrenvollem Erfolg, der um so mehr gelten mag, als gerade diese Partie eine
10 Glanzleistung der Patti ist, die hier noch in frischer Erinnerung ist. Fr. Orgeni
brauchte wohl nur noch die acustischen Verhältnisse des Hauses durch eigene Er-
fahrung kennen zu lernen, um ihr achtbares Talent nach seiner ganzen Bedeutung
entwickeln zu können. Frau Grün introducirte sich mit nicht minder gutem Erfolg
als Elisabeth im „Tannhäuser“; zur zweiten Darstellung hatte sie sich Meyerbeers
15 Selica gewählt. Man möchte sie auch in der That vorzugsweise für eine Wagner-
und Meyerbeer-Sängerin ansprechen, doch dürfte sie ohne Zweifel auch z. B. eine
gute Donna Anna sein. Ihre persönliche Erscheinung ist eine glückliche, stattliche
(für Rollen, wie Elisabeth, allerdings schon etwas zu wenig jugendlich-mädchen-
haft), die Stimme hat zwar nicht mehr den vollen Jugendschmelz, aber Wohlklang
20 und Kraft, besonders in gewissen Lagen; die Ausbildung ist eine bedeutende. Frau
Grün gehört jedenfalls zu den achtungswürdigen deutschen dramatischen Sänge-
rinnen und wir können ihrem ferneren Gastspiele mit Antheil entgegensehen.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Donizetti, *Lucia von Lammermoor*, 3. Juni 1872, Hofoper ■ Richard Wagner, *Tannhäuser*,
6. Juni 1872, ebd. ■ Meyerbeer, *Die Afrikanerin*, 10. Juni 1872, ebd.

ERLÄUTERUNGEN

7 Aglaja Orgeni] (1841–1926), Sopran; Operndebüt 1865 in Berlin, danach Gastspiele in ganz

Europa (1866 und 1872 in Wien), 1873–1878 an der Münchner Hofoper. ■ 7 Friederike Grün] (1836–1917), dt. Sopran; 1862 Gastspiel an der Wr. Hofoper, später Engagements in Köln, Kassel, Berlin und Stuttgart sowie Gast an verschiedenen europäischen Opernhäusern. ■ 15 Selica] Figur in Meyerbeers *L'Africaine*. ■ 17 Donna Anna] Figur in Mozarts *Don Giovanni*.

48.

WZ 1872, Nr. 142, 23. Juni

Feuilleton.
Opernaussichten.
Von A. W. Ambros.

Die Pforten des Hofopertheaters haben sich geschlossen und die Direction hat sechs Wochen lang Zeit und Muße darüber nachzudenken, was sie uns bieten will, wenn sich die Pforten wieder öffnen werden. Oder vielmehr sie hat darüber schon nachgedacht. Man verspricht uns Glucks „Iphigenia in Tauris“, Mozarts „*Così fan tutte*“, C. M. v. Webers „Abu Hassan“ und „Oberon“ und neben diesen alten Novitäten als neue Novitäten, wie es heißt, Gounods „Königin von Saba“. Das wäre also des Guten recht viel und insbesondere gegen Gluck die Zahlung einer längst fälligen Schuld. Wir haben von ihm zur Zeit eine einzige Oper auf dem Repertoire gehabt, die „Armida“, und gerade diese ist unter dem Fünfgestirn der großen dramatischen Meisterwerke Glucks die Oper, welche am meisten vom Charakter einer *ci-devant* Hof-, Pracht- und Spectakeloper an sich hat. Der Text ist bekanntlich von Quinault, die erste Composition desselben durch Lully fällt ins Jahr 1686, jene Glucks gehört dem Jahre 1777 an. In der That scheint es, daß man gerade deßwegen in dem prachtvollen neuen Opernhause zur Einführung Glucks vor allem nach der Partitur der „Armida“ griff, weil sie Gelegenheit zur prachtvollsten Ausstattung bot. Es giebt keine zweite Oper Glucks, in welcher so Vieles mit rothem, blauem, grünem bengalischen Feuer Beleuchtbare zur Hand ist, wo die Personen des Drama fast öfter aus den Soffiten herabfliegen oder aus der Versenkung heraufsteigen, als sie einfach auf zwei Beinen aus der Coullisse kommen, und wo die Gegensätze von schauerlichen Felsenwüsten und Zaubergärten, von horribeln Ungethümen und holden Nymphen näher an einander gerückt wären.

Dem der Antike in ihrer stillen Hoheit und einfachen Größe entschieden verwandten musikalischen Ideal, welches Gluck in seinen letzten Opern verfolgte, steht „Armida“ relativ am entferntesten, wie es bei dem ritterlich-romantischen Stoffe auch ganz natürlich ist, – dagegen nähert sich „Iphigenia in Tauris“ diesem Ideal am meisten, bietet aber umgekehrt der Schaulust am wenigsten. Denn was will der Seesturm und Scythentanz gegen die Zaubervunder der Verführerin Armida sagen? Es wäre wohl einmal eine interessante Aufgabe den ähnlichen geistigen Zug und Drang einer zur idealen Schönheit der Antike mit allen Kräften und mit reinem Glauben (der zwar nicht Berge versetzte, wohl aber die Antike – in die neue Kunst) zurückstrebenden Epoche in Winkelmann und in Gluck nach-

zuweisen, wobei denn weiters ein Blick auf Thorwaldsen und Carstens geworfen werden müßte und auch auf Goethe, welchen Homer zur „Achilleis“ und (was besser) zu „Hermann und Dorothea“, Properz zu den Elegien begeisterte u. s. w. Ein neuer Lessing könnte an Goethe's und an Glucks „Iphigenia“ die Grenzen der Poesie und Musik so rein und scharf (und hoffentlich etwas besser, als es meiner

40 Wenigkeit vor Jahren gelingen wollen) ziehen, wie der alte Lessing es am „Laokoon“ für Dichtkunst und Malerei gethan. Um nur Einiges hervorzuheben, wie z. B. Goethe mit Recht nur den einen schlichten, biedern, wohlmeinenden Arkas, den Vermittler und Rathgeber (gleichsam den zu einer einzigen Person condensirten

45 Chor), vorführt, Gluck aber mit gleichem Rechte eine ganze Horde nichts weniger als wohlmeinender Scythen mit wildem Gesang und barbarischem Tanz; wie sich Goethe begnügt, an die Furien als an ein Phantasiebild Orestes' zu erinnern, Gluck aber uns durch seinen furchtbaren Furienchor unmittelbar und persönlich erschreckt und erschüttert, wie Goethe den Knoten durch das moralische Motiv der zarten Wahrheitsliebe Iphigenia's und durch die sinnige Deutung eines Götterspruches („bringst du die Schwester, die an Tauris' Ufer im Heiligthume wider Willen bleibt“ u. s. w.) löst, Gluck aber oder sein geschickter Dichter Guillard

50 (nach einer antiken Version) durch den einen glänzenden musikalischen Moment bietenden Zug, daß der noch unerkannte Orest am Altar, da das Opferrmesser blinkt, sich erinnert: „wie Iphigenia, die theure Schwester, in Aulis einstens ward geopfert“ – und die Priesterin und den Bruder erkennt; wie überhaupt in jener Oper Glucks immer unmittelbar auf die Sinne oder auf das Gemüthsleben eingewirkt wird, während die zarte Seelenschönheit der Goethe'schen Iphigenia immerfort durch sinnige Reflexion in edelster Rede uns entgegebracht wird.

60 Ja es könnte die eine Scene allein, wo Iphigenia dem Thoas die furchtbare Geschichte ihres Stammes erzählt (Act 1, Scene 3), und jene andere zum Schlusse des zweiten Actes bei Gluck, wo Iphigenia durch Orest das Los ihres Vaters Agamemnon, Klytemnästra's u. s. w. erfährt, dem erwünschten neuen Lessing genügen, seine Aufgabe zu lösen. Wenn man nun aber bei Werken, welche so sehr

65 den reinen Stempel der ewigen Schönheit und Wahrheit an sich tragen, wie Glucks musikalische Dramen, wohl gar von „veraltet“ sprechen will, so kömmt mir das vor, wie wenn jemand die Göttersäle des Vatikans mit der flüchtigen Bemerkung durchliefe, „diese Marmorfiguren seien veraltet“. Und im Grunde sind sie es auch. Denn jedes Kunstwerk trägt die Signatur der Zeit, in welcher es entstand, und muß sie sogar tragen, soll es anders ein wahres, lebendes Kunstwerk sein. Aber über jene Signatur hinaus muß uns aus dem Kunstwerke ein ewig Gültiges und darum ewig Lebendes ansprechen, dann bleibt es lebend. Der Parthenon und das Erechtheion haben mit dem Untergange des antiken Göttercultes (ja des athenischen Localcults) ihre Bedeutung verloren, aber es wird keinem Menschen einfallen, ersteren etwa zu einer modernen Bierhalle, letzteres zu einem modernen Kaffeehaus „restaurirt“ sehen zu wollen, und Künstler und Laien werden hintreten

70 und selbst noch vor den Trümmern entzückt der reinen, ewigen Schönheit gegenüberstehen; und der Künstler wird sein Talent an diesen hohen Denkmälern klären und reiche Anregung finden. Lebt doch, z. B. ein sehr großer Theil des neuesten architektonischen Wien von den paar Motiven des Erechtheions wie die fünftau-

80

send Mann in der Wüste von den fünf Broten. „Ja, aber die Musik hat ein viel kürzeres Leben!“ Das läugne ich. Wo sie ewigen Ideen dient, da steht es mit ihrer Lebenskraft nicht so schlimm. Eine Messe Palestrina's, eine Motette Vittoria's wird noch heute erheben und entzücken können und beide Meister (von ihren zum Theile herrlichen Vorgängern gar nicht zu sprechen) sind etwas älter als Gluck. Wo die Musik der Mode des Tages dient, verschwindet sie freilich mit der Mode, der sie ihr Dasein dankt. Und was ist denn dann nicht veraltet? Gerade nur, was den Stempel des Geistes trägt, der den Moment der eben lebenden und erlebten Gegenwart bezeichnet, zur Zeit also etwa Wagner und Offenbach. Sogar Meyerbeer wäre nach diesem Princip dem Lose des „Veraltetseins“ schon jetzt verfallen. Und nun z. B. der „Freischütz“ – kann unserer Zeit etwas ferner stehen als die Romantik dieses Werkes? Und es lebt und wird leben. Denn wie wir in „Hermann und Dorothea“ durch das „homerische Gewand“ hindurch das deutsche Bürgerhaus in seiner ganzen Kernhaftigkeit, Gemüthlichkeit und Sittlichkeit finden, so kann der ganze Lärm, den Samiel und sein Höllengesindel macht, nicht hindern Töne zu vernehmen, die ewig zu unserem Herzen sprechen – und Vater Kuno's Forsthaus ist wieder im Grunde das Bürgerhaus des trefflichen Wirthes zum „goldenen Löwen“ – aber aus dem rheinischen Städtchen in den grünen Winkel irgendeiner deutsch-romantischen „Waldeinsamkeit“ versetzt. Ueberhaupt müssen wir bei jedem Kunstwerke unsererseits die Kunst verstehen, uns ein wenig in die Zeit zu versetzen, in welcher es entstand. Soll uns die Juno Ludovisi „wie ein Gesang Homers“ und Homer Homer sein, sollen wir des Aeschylus „Agamemnon“, Sophokles' „Antigone“ in ihrem ganzen unschätzbaren Werthe fassen können, so müssen wir uns für so lange, als uns diese Werke beschäftigen, in antike Griechen zu metamorphosiren wissen, – wer Dante liest, werde so lange, als er liest, ein Florentiner zwischen 1265 bis 1321 – und so weiter. Das gilt sogar auch von der bildenden Kunst. Für Albrecht Dürer ist der Factor „Nürnberg des 16. Jahrhunderts“ so unentbehrlich wie für Raphael Sanzio der Factor „Rom des 16. Jahrhunderts“. Und darum machen uns moderne, technisch noch so treffliche Bilder, die sich tendenziös in irgendeine frühere Kunstepoche versetzen (z. B. die von Canons), den Eindruck des Unwahren, den Eindruck leidiger Anachronismen. Und jene künstliche Grieche- oder Florentiner-Werdung u. s. w. ist nicht etwa nur durch das beliebte Flick- und Stichwort des „bloß historischen Interesse's“ zu erklären – es ist der Preis, um den wir den reinsten und veredelndsten Genuß erkaufen müssen.

Ich habe diese ganze Quasi-Apologie eines der größten und edelsten Tonsetzer aller Zeiten darum für nicht überflüssig gehalten, da wir uns leider daran gewöhnt haben, Gluck, zu dem wir hinaufschauen sollten wie zu einem hohen Gebirge, ein wenig über die Achsel anzusehen. Ich will aber (ganz leise) in's Ohr sagen, wo der Grund sitzt: die sittliche Hoheit, die reine und edle Großheit Glucks genirt uns etwas, die wir in Anbetung Wagners und Offenbachs gar nicht genug zu thun wissen – wo es uns denn freilich in den marmornen, griechischen Tempelhallen Glucks kühl vorkommen kann und uns die weißgekleideten Priesterjungfrauen, die in feierlichem Opferzug jene Hallen durchschreiten, etwas langweilig scheinen mögen.

125 Kommen wir zu Mozart! Also: „*Così fan tutte*“. Hier möchten wir ums Himmels
 willen bitten, uns ja nicht die Verumgestaltung (das Wort ist *à la* Lichtenberg zu-
 sammengezogen aus Umgestaltung und Verunstaltung) zu bringen, welche der-
 malen in Berlin an der Tagesordnung ist, jene Umarbeitung von L. Schneider,
 130 durch welche der Originaltext weder interessanter, noch wahrscheinlicher gewor-
 den und nur den wenigen Geist aufgegeben, den er von Da Ponte, dem italieni-
 schen Textdichter, her besaß. Die Musik freilich, die sprüht von Geist und leuchtet
 von Schönheit. Eine Feilung der schlechten deutschen Uebersetzung (von Gieseke)
 thäte allerdings noth. Der Uebersetzer glaubte durch Anspielungen auf Zeit-
 ereignisse von 1794, dem Uebersetzungsjahre (das *Turchi ò Vallacchi* des Originals
 135 übersetzte er z. B. „oder sind es Sansculottes!“ – !!), die Sache interessanter zu
 machen – Fiordiligi und Dorabella werden ihm zu „deutschen Mädchen“: Julchen
 und Lottchen. Wir möchten ersuchen, das *la scena si finge in Napoli* der Original-
 Handschrift ja nicht zu übersehen und auf den Theaterzettel zu setzen – wo mög-
 lich in fetter Schrift und mit hinweisender Hand, wie etwa die Annonce eines
 140 unfehlbaren Specificums gegen Sommersprossen oder einer Haarwuchspomade,
 die es vermag binnen vierundzwanzig Stunden den Propheten Elisa in einen
 Simson zu verwandeln. Das Local Neapel erklärt viel, die leichte Beweglichkeit
 der Mädchen vor allem, die als „Julchen und Lottchen“ schwerlich solche Wetter-
 fahnen wären. Und in Neapel, wo das Meer alle Augenblicke irgendwelche aben-
 teuerliche Figuren an das Land spült, begreift man endlich, daß Fernando und
 145 Guglielmo es wagen dürfen in ihrer seltsamen Maskirung aufzutreten. In Gieseke's
 deutscher Stadt würden ihnen die Gassenjungen nachlaufen. L. Schneider hin-
 wiederum läßt die Geschichte in Spanien spielen – und jenes reizende Ideal eines
 echt italischen Ständchens *in barca*, eines Ständchens mit Sinfonia und Gesang
 (wie es ähnlich Rossini im „Barbier“ bringt), wird bei Schneider ohne Sinn und
 150 Verstand und gar nicht als „Ständchen“ in einem Garten heruntergesungen! Wir
 bitten also um den alten, echten Text, dem wir seine sehr schlimmen Unwahr-
 scheinlichkeiten um Mozarts willen zugutehalten wollen.

Webers „Abu Hassan“ – eine pikante Selbstironisirung der Stuttgarter Geld-
 155 nöthen des Componisten und seiner lustigen Freunde – ist eine reizende Blüthe
 und die funkelnd-brillante Ouverture und der drastische Gläubigerchor: „Geld,
 Geld, Geld, ich will nicht länger warten“ bleiben unschätzbare Musikstücke.
 Weber trifft hier sogar für Komik den rechten Ton, den er später nicht recht finden
 konnte. Beim „Oberon“ freut es uns, daß die wahrhaft herrlichen Costüme aus der
 160 Verlassenschaft des sel. „Feramors“ werden ihre Verwendung finden können.
 (König Lear würde dazu bemerken: „ihr werdet mir nun freilich sagen, das sei ein
 persianisches Gewand“ – aber mich dünkt, für den Hofstaat des ohnehin halb
 mythischen Harun al Raschid in Bagdad werden gerade diese persischen und
 indischen Trachten das Angemessene sein.) Von Webers wunderbarer, märchen-
 165 haft-duftiger Musik ist nicht erst nöthig Worte zu machen.

Bei so viel Schönem und Gutem dürfen wir uns also des in Aussicht gestellten
 edlen Kunstgenusses schon jetzt freuen. Aber der Refrain eines französischen
 Liedchens sagt: *voilà comme l'homme n'est jamais content*. Und so möge man es
 dieser allgemeinen Unart zugutehalten, wenn wir hier alles uns Versprochenen

ungeachtet auch noch für einen zur Ungebühr vergessenen deutschen Meister das Wort nehmen, für Spohr. Es ist wahr, der alte Herr hat sich durch die öde Langweiligkeit seiner späteren und spätesten Werke gewissermaßen selbst todt gemacht. Er schrieb unter sein Bild ein Motto aus seiner letzten Oper, den „Kreuzfahrern“: „Noch ist nicht mein Stern gesunken“, zu einer Zeit, wo sein Stern längst gesunken war, wo Spohr nur noch als sein eigener Revenant umherspukete, bleich und molkig genug, wie eben Gespenster auszusehen pflegen. Wenn wir vor dem Spohr der „historischen Symphonie“[,] der „Kreuzfahrer“ zu gähnen anfangen, sobald er sich nur von ferne zeigt, so sehe ich nicht ein, warum wir solches dem Spohr der „Weihe der Töne“, dem Spohr der „Jessonda“ und des „Faust“ entgelten lassen wollen, Werke, welche ihrem Meister den vollen Anspruch auf Unsterblichkeit ein für alle Mal sichern. Spohrs sehr eigenthümliche Manier ist heutzutage schon so gründlich vergessen, daß sie uns als Novität erscheinen wird, wenn wir ihr wieder einmal begegnen. Die Spohr'sche Chromatik der ewig auf dem Wanderstab befindlichen Mittelstimmen, seine Modulationen in die entferntesten Tonarten hinein, seine eigen-sentimentalen Tonschlüsse mag jetzt schwerlich jemand noch nachahmen oder diese Sequenzen von Septimen-Accorden (das „Sonne, Wonne, Herz, Schmerz, Wahrheit, Klarheit“ der Tonkunst), diese ewige kleine None, das Klageweib unter den Intervallen, die Niobe der Musik, welcher die Thränen beständig über die Nase laufen. Spohrs Nachahmer (wie A. Hesse, L. Kleinwächter u. a.) sind wir noch eher los geworden als ihn selbst.

Diese Herren erinnerten mich mit ihren Spohrismen immer an einen Kellner in der Weinstube „zum goldenen Hasen“ in P., der aus Kommotau, Klattau, Görkau, ich weiß nicht woher stammte und dessen naives Deutsch dem Geburtsorte entsprach, der aber, weil viele norddeutsche Studenten (besonders Mediciner, die das berühmte Klinikum der Stadt frequentirten) Stammgäste der Weinstube waren, sich zwang, den norddeutschen Dialekt mit seinen Idiotismen in unausstehlich affectirter Weise nachzuahmen. Wenn wir nun aber die parfümirte Schönseeligkeit des Oratoriums „Des Heilands letzte Stunden“ und vieles Aehnliche ein für alle Mal und entschieden ablehnen müssen, so halten wir es umgekehrt für eine Ehrensache jedes deutschen Operntheaters „Jessonda“ und „Faust“ auf seinem Repertoire zu haben. „Jessonda“ ist ein reiner Klang aus dem Wunderlande am Ganges und die berühmten Verse Goethe's zum Preise Sakuntala's würden vielleicht auch auf diese Tondichtung einige Anwendung leiden. Spohrs träumerische Weichheit, der süße, halb betäubende Blumenduft seiner Melodie war hier an rechter Stelle. Härter, energischer und entschieden frischer ist sein „Faust“ – fast möchte ich sagen: das einzige Werk, in welchem Spohr Kraft und Feuer zeigt (wozu allenfalls noch Einiges aus den „letzten Dingen“ zu rechnen wäre). Seit Gounod nur nicht gar Goethe in Vergessenheit gebracht hat, seit das Pariser verlorene Gretchen zum Paradegaul der Sängerrinnen geworden, seit wir uns gewöhnt haben, das rasch und schnippisch abfertigende „Bin weder Fräulein“ u. s. w. des Goethe'schen Gretchen vom Gounod'schen in Nachtigalltönen hingehaucht und im Kerker, wo Goethe's Gretchen Worte spricht, die uns mit Schauer überrieseln und das Herz zusammenpressen und uns Thränen aus den Augen locken, Gounods Gretchen mit dem *ut de poitrine* die neun Chöre der Engel herbeischreien

215 zu hören – seitdem ist von Spohrs „Faust“ schon vollends gar keine Rede mehr, obschon sein Buch mit Goethe und Gounod nichts als den Titel gemein hat und die Partitur des Franzosen neben jener Spohrs auch nicht einmal genannt werden darf.

220 Wien aber hätte hier, wie gegen Gluck, der in Wien lebte, starb und begraben liegt (letzteres soll kein schlechtes Wortspiel sein), so auch gegen Spohr eine Ehrenschild, denn er componirte seinen „Faust“ in Wien und die erste Aufführung fand dort am 7. Juli 1818 statt. Die Erfindung der Handlung gehört ohne Zweifel dem Dichter des Textes J. C. Bernard an, – sie ist keineswegs uninteressant, ja, in Erwägung, daß sie einem Opernbuche dienen soll, sehr zweckmäßig
225 und glücklich zu nennen. Der „Faust“ Spohrs (oder Bernards) ist nicht der tief sinnige Denker Goethe's, der da, nachdem er mit allen vier Facultäten fertig ist, mit grenzenlosen Schmerzen sieht, „daß wir nichts wissen können“, und nun ungeduldig an die Pforten des Geisterreiches pocht, „ob ihm durch Geistes Kraft und Mund nicht manch' Geheimniß werde kund“ – dieser Faust hat seine Studien
230 glücklich und wohl gemuth absolvirt und sich durch sie endlich auch die Hölle dienstbar zu machen gewußt, daraus er nun praktisch Capital zu schlagen beschließt; der Teufel soll zu etwas gut sein. Faust will mit seiner Hülfe ein wenig menschenbeglückende und menschenbestrafende Vorsehung spielen. Dabei hat der „Titane des Gedankens“ sehr viel Blut von seinem Cousin Don Juan, dem
235 „Titanen der Sinnlichkeit“, im Leibe und das Problem „Don Juan und Faust“ ist hier in sehr viel anderer Weise gelöst, als es Grabbe gethan.

Zuletzt hält Faust mit Mephistopheles Abrechnung. Mit teuflischem Hohne läßt ihn Mephisto sehen, wie alles Gutgemeinte zum Verderben ausschlug. Faust geräth in Verzweiflung – er beschließt Strafe an sich selbst zu üben – er stößt sich
240 den Dolch in die Brust. „Das hat noch gefehlt“, jubelt Mephisto, „jetzt bist du ganz mein!“

Zwei später eingelegte, relativ geringere Nummern abgerechnet, eine etwas zu weichlich-sentimentale Arie des Faust und eine zweite Arie Kunigundens mit obligater Clarinette, steht in dieser Partitur ein Zug von eminenter Schönheit neben
245 dem anderen. Die frische Urkraft des Werkes hat selbst auf die erst in der Spätzeit des Meisters hinzucomponirten Recitative, die oft in Ariosas übergehen und die Motive des Originalwerkes oft höchst geistreich benützen, sehr wohlthätig eingewirkt. Das Verhältniß des romantischen „Faust“ zur „Jessonda“ mit ihren Priestern und Priesterchören ist dem Verhältnisse des „Don Juan“ zur „Zauberflöte“
250 auffallend analog. Mögen die beiden dramatischen Hauptwerke eines der edelsten deutschen Meister doch ja nicht einer unverdienten Vergessenheit anheimfallen!

ERLÄUTERUNGEN

7 „Iphigenia in Tauris“] → NR. 102. ■ 7f. „*Cosi fan tutte*“] → NR. 72. ■ 8 „Abu Hassan“] → NR. 80. ■ 8 „Oberon“] → NR. 134. ■ 9 Gounods „Königin von Saba“] Zu einer Aufführung kam es nicht. ■ 14 *ci-devant*] frz. „ehemals“. ■ 15 Quinault] Philippe Quinault (1635–1688), frz. Dichter und Librettist. ■ 21 aus den Soffiten] Soffitte – Deckenkulisse. ■ 26–35 stillen Hoheit und einfachen Größe ... Winkelmann] Mit dem Stichwort „edle Einfalt, stille Größe“ charakterisierte der dt. Archäologe und Kunsthistoriker Johann Joachim Winckelmann (1717–

1768) die griech. Kunst; in: ders., *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresden/Leipzig ²1756, S. 21. ■ **36** Thorwaldsen] Bertel Thorwaldsen (1770–1844), dän. Bildhauer. ■ **36** Carstens] Asmus Carstens (1754–1798), dt. Maler. ■ **40f.** meiner Wenigkeit vor Jahren gelingen wollen] Ambros' Schrift *Die Gränzen der Musik und Poesie* erschien 1855. ■ **41** „Laokoon“) Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*, Berlin 1766. Lessings Schrift wurde zu einer wichtigen Inspirationsquelle sowohl für Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* als auch für Ambros' *Die Gränzen der Musik und Poesie*. ■ **52** Guillard] Nicolas-François Guillard (1752–1814), frz. Librettist. ■ **53** nach einer antiken Version] → Nr. 102/ERL. zur Z. 64f. ■ **80f.** wie die fünftausend ... Broten.] *Bibel*, Mt 14. ■ **81f.** „Ja, aber die Musik hat ein viel kürzeres Leben!“ Offenbar eine Anspielung auf Hanslicks These: „Es gibt keine Kunst, welche so bald und so viele Formen verbraucht, wie die Musik. Modulationen, Cadenzen, Intervallenfortschreitungen. Harmonienfolgen nützen sich in 50, ja 30 Jahren dergestalt ab, daß der geistvolle Componist sich deren nicht mehr bedienen kann und fortwährend zur Erfindung neuer, rein musikalischer Züge gedrängt wird. Man kann von einer Menge Compositionen, die hoch über den Alltagsstand ihrer Zeit stehen, ohne Unrichtigkeit sagen, daß sie einmal schön waren.“ Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 41. ■ **92f.** „Hermann und Dorothea“) Epos von Goethe. ■ **97f.** Wirthes zum „goldenen Löwen“) Figur in Goethes *Hermann und Dorothea*. ■ **101f.** Juno Ludovisi „wie ein Gesang Homers“) Der kolossale antike Marmorfrauenkopf der Juno Ludovisi wurde von Goethe als „Gesang Homers“ bezeichnet – vgl. Goethes Brief an Charlotte von Stein vom 6. Jänner 1787, in: Goethe, *FA*, Bd. 3 (30), S. 213. ■ **110** Canons] Hans Canon, Pseud. von Johann Straszchiripka (1829–1885), Maler, Vertreter des Historismus. ■ **113** Stichwort des „bloß historischen Interesse's“) Ein Stichwort, mit dem nicht nur die Anhänger der fortschrittsorientierten Neudeutschen Partei, sondern auch die Konservativen (Hanslick) in der Diskussion um die Alte Musik argumentiert haben. ■ **126** Verumgestaltung ... à la Lichtenberg] Bezogen auf Georg Christoph Lichtenbergs Aphorismus „Verhunzdeutschen. Er hat es verhunzdeutscht.“ Lichtenberg, *Aphorismen (Sudelbücher)*, J 1789–1793. ■ **128** Umarbeitung von L. Schneider] Die Bearbeitung von Louis Schneider (1805–1878) fußt auf der dt. Singspiel-Fassung von Karl Alexander Herklots. Ambros' Befürchtungen, dass die Oper in Wien in Schneiders Bearbeitung aufgeführt werde, haben sich erfüllt → Nr. 72/Z. 108f. ■ **130** Da Ponte] Lorenzo da Ponte (1749–1838), it. Dichter und Librettist. ■ **132** Uebersetzung (von Gieseke)] Die hier kritisierte Übersetzung stammt von Christoph Friedrich Bretzner: *Weibertreue oder Die Mädchen sind von Flandern*, Leipzig 1794. Die Übersetzung von Karl Ludwig Giesecke trägt den Titel *So machen sie's alle! Die Schule der Liebe*, Wien 1794. ■ **135** Sansculottes] proletarische Revolutionäre in der Zeit der Französischen Revolution. ■ **137** *la scena si finge in Napoli*] it. „die Handlung spielt in Neapel“. ■ **149** *in barca*] it. „im Boot“. ■ **160** „Feramors“) zur Aufführung von Rubinsteins Oper *Feramors* → Nr. 36. ■ **161f.** „ihr werdet ... Gewand“) Freizitat aus: Shakespeare, *King Lear* III,6. ■ **168** *voilà comme l'homme n'est jamais content.*] frz. „Der Mensch ist nie zufrieden“. ■ **173–175** Er schrieb unter sein Bild ... gesunken war,] Gemeint ist Spohrs Bildnis, das Herfried Homburg als eine Arbeit von Georg Koch identifizierte und auf „nach 1863“ datierte – vgl. Herfried Homburg, „Bildnisse Louis Spohrs. Eine vorläufige Bestandsaufnahme“, in: *Louis Spohr. Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag*, hrsg. von Hartmut Becker und Rainer Krempien, Kassel 1984, S. 209–230, hier S. 223. Das unter dem Bild stehende Notenzitat „Noch leuchten deine Sterne am hohen Himmelszelt“ aus Spohrs Oper *Die Kreuzfahrer* kann somit nicht aus der Feder des Komponisten stammen, der bereits 1859 starb. Das Motto spielte in Spohrs Leben

allerdings eine wichtige Rolle – das gleiche Zitat stand auch auf einem Pokal, den Spohr 1847 zu seinem 25-jährigen Dienstjubiläum vom Kasseler Hoftheater geschenkt bekam. ■ **177** „historischen Symphonie“] Symphonie G-Dur op. 116 (*Historische Symphonie im Stil und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte*). ■ **189** A. Hesse] Adolph Friedrich Hesse (1809–1863), dt. Organist und Komponist. ■ **189** L. Kleinwächter] Alois (Louis) Kleinwächter (1807–1840), Jurist und Komponist; tätig in Prag. ■ **192** in P.] in Prag. ■ **202** Verse Goethe's zum Preise Sakuntala's] Gedicht „*Sakuntala*“ (ursprünglich Beilage von Goethes Brief an Friedrich Heinrich Jacobi vom 1. Juni 1791). ■ **207** „letzten Dingen“] *Die letzten Dinge* WoO 61 – Oratorium von Spohr. ■ **214** *ut de poitrine*] frz. „aus voller Brust geschmettert es hohes C“. ■ **221f.** er componirte ... 1818 statt.] Spohr komponierte den *Faust* während seiner Dirigiertätigkeit am Theater an der Wien, wo das Werk ursprünglich uraufgeführt werden sollte. Diese Pläne scheiterten allerdings wegen eines Streites; *Faust* kam am 1. September 1816 in Prag zur Uraufführung. Die Wf. Erstaufführung fand am 7. August 1827 statt. ■ **223** J. C. Bernard] Joseph Carl Bernard (1780–1850), Journalist. ■ **228f.** „ob ihm ... werde kund“] Goethe, *Faust I*, 364, 378f. ■ **234f.** „Titanen des Gedankens“ ... dem „Titanen der Sinnlichkeit“] Diese Apostrophierung etwa auch bei Oulibicheff, *Nouvelle Biographie de Mozart*, Bd. 3, S. 93. ■ **236** Grabbe] Christian Dietrich Grabbe (1801–1836), Drama *Don Juan und Faust*.

49.

WZ 1872, Nr. 159, 14. Juli

Feuilleton.

Ein Wiener Liederbuch aus dem 17. Jahrhundert.

Von A. W. Ambros.

Eine stillschweigend bei unserem Sonntagsfeuilleton eingeführte Praxis hat unsere
 5 freundlichen Leser gewissermaßen daran gewöhnt, einmal einen litterarhistorischen Artikel aus der Feder meines werthen Collegen Professors Emil Kuh, das nächste Mal aber einen musikalischen oder kunsthistorischen Artikel zu erhalten, für welchen meine Wenigkeit die Verantwortung zu tragen hat. So glichen wir beiden gewissermaßen den zwei Eimern in dem bekannten Räthsel Schillers oder
 10 auch den Dioskuren, deren je einer sich auf der Oberwelt herumtreiben durfte, während sein Zwillingbruder im Hades saß und wartete, bis die Reihe an ihn komme; wir wechselten (litterarhistorisch gesprochen) wie Hexameter und Pentameter oder (musikalisch gesprochen) wie Menuett und Trio. Für diesmal aber muß ich mich auf Nachbars Gebiet wagen*); der litterargeschichtliche Artikel, den ich
 15 hier bringen will, ist aber zu meinem nicht geringen Troste eben auch ein halb musikalischer. Unter den mannigfachen musikhistorischen Curiositäten, welche Sammlergeist und Zufall in meinen Besitz gebracht, befindet sich nämlich auch

* Herr Professor Emil Kuh ist aus Gesundheitsrücksichten für einige Zeit beurlaubt worden, um der ihm nöthigen Erholung zu pflegen. Für die Zeit seiner Abwesenheit hat sich auf den Wunsch der Redaction Herr Prof. Ambros bereit erklärt, ihn zu vertreten. (Anm. der Redaction.)

ein gedrucktes (deutsches) Liederbuch aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, dessen Poesien (wenn man das Wort hier anwenden darf) durch ihren Inhalt zum Theile von nicht unbedeutendem Interesse sind so wie die in Musiknoten beigesezten Melodien für die ohnehin bisher etwas karg bedachte Geschichte des deutschen Liedes im genannten Säculum ihren Werth haben. 20

Wie ich zu der werthvollen Scharteke gekommen? In einem mir befreundeten Prager Hause wurde einmal unter allerlei uraltem Papiergeniste, das unter dicken Staubschichten auf dem Dachboden des Hauses eine Art von papierenem Monte Testaccio bildete, „fürchterliche Musterung gehalten“. Neben vergilbten alten Haushaltungsrechnungen, längst bezahlten Conti, unmöglichen Küchen- und dergleichen medicinischen Recepten, einem stark defecten Exemplar der „durchlachtigsten Syrerin Aramena“, oder was es sonst für ein verschollener Roman gewesen sein mag, und ähnlichen Dingen kam auch die poetisch-musikalische Antiquität zum Vorschein. „Sie ist gerichtet“, sagte der Hausknecht, der die Papierlast wegschleppen wollte – „ist gerettet“, rief die Stimme der liebenswürdigen Tochter des Hauses dazwischen – sie gedachte des musikarchäologischen Freundes, der, wenn er in einer verkehrten Zukunftswelt in einen zoologischen Garten gesteckt würde, sicher die Explication mitbekäme: „Hier sehen Sie, meine Herren, die *Hyæna codicivora musica* – sie gräbt auf den Friedhöfen der Archive und Bibliotheken die Gebeine verstorbener Musikalien aus und nährt sich davon – noch lebende Musik greift sie selten und nur im Nothfalle an.“ Genug, die Rarität wurde mir als freundliches Geschenk überbracht. 25 30 35

Der Titel des in sehr kleinem Octav gedruckten, 162 Seiten starken Büchleins lautet: „Ehrliche Gemüthserquickung, das ist: unterschiedliche annehmliche Gesänger, mit trostreichen sittlichen Lehren untermischt, sambt beygesetzten Melodeyen, von neuen gemacht und zusammengetragen. Gedruckt im Jahre 1677.“ Die Vignette ist in Holzschnitt, eine stehende, bekleidete weibliche Figur mit einem langen Lorbeerzweig in der rechten, einer Fahne in der linken Hand; sie steht in einer Landschaft mit Ausblick auf entfernte Gebirge und eine Meeresbucht. Weder C. F. Becker (die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts), noch ein anderer Sammler und Forscher weiß etwas von dieser Liedersammlung. Dichter und Componist haben sich nicht genannt, auch der Druckort ist nicht angegeben, letzterer war aber, wie mannigfache Anspielungen in den Texten mit Zuverlässigkeit erkennen lassen, Wien. Das Lied Nr. 24 hat die Ueberschrift „Frau Unfried, gebohrene von Pentzing“ (sie ist als grimmiger Hausdrache geschildert) und in der als nächste Nummer folgenden Replik der „auffbocherischen Hauß-Magd“ (sie singt ihre resolute Antwort auf das Kriegslied ihrer ungnädigen Frau nach derselben Melodie wie diese) heißt es: „habt ihr ja ein ewig Wetzten, könt von pentzen nit aussetzen“ u. s. w. Der Wiener Localausdruck „pentzen“ für zanken, quälerisch nergeln und schelten und die wortspielende Erwähnung des Ortes Pentzing bei Wien können sich kaum anderswoher schreiben als von Wien selbst. Die Hausmagd meint: „Frau, sey GOTT Dank, hat das Khötz einmal ein End, komm euch nicht mehr in die Händ“ u. s. w. Dieses „Khötz“, d. i. Gehetz, – will sagen hastig-unruhiges Abmühen und Arbeiten, kann sprachlich seinen echt wienerischen Ursprung nicht verläugnen, während Frau Unfried, nachdem sie der Magd das Scheltwort „ey Du 40 45 50 55 60

Roll-Bock“ (auch ein Localausdruck!) gegeben, fortzankt: „Mensch, auf Wienn
willst, Geh nur geh, kan gar wol sein, in S – Winkel kehr dort ein“ u. s. w. Ob es
65 im Wien des 17. Jahrhunderts eine Gasse oder ein Gäßchen jenes ästhetischen
Namens gegeben, werden unsere werthen Archäologen Dr. Meynert und Karl
Weiß sagen können.

In dem Liede Nr. 27 – einer Variation auf das berühmte Thema der Wittwe
von Ephesus, betitelt „Weiber-Lieb, bald verwelchendes Vergißmein-nicht“ –
70 beginnt die schnell getröstete Wittib:

Gestern ließ ich meinen Mann
in schöner Prozession
an Stephans-Freydhoff legen
gieng die gantze Freundschaft mit
75 wünschten ihm den lieben Frid
und auff die Reiß den Segen —
ausssen zaigt ich grossen Schmerz
war mir aber nicht umbs Hertz
hab oft die Augen griben
80 und geseüfftzet in der still
wainen kundt ich ja nicht vill,
der Schlayr ist trucken blieben.

(Der sittlich entrüstete Dichter ruft in den Schlußversen: „es seynd lauter Crocodil,
auff jhr Thränen halt nit vil, sie fließen wann sie wöllen“.)

85 Die Erwähnung des „Stephans-Freydhoffs“ deutet abermals ganz bestimmt
auf Wien. Weiterhin kommt ein Bauernlied vor, wo wiederholt vom „Pfleger“ die
Rede ist, das ist nach damaligem, noch bis in die Neuzeit nicht vergessenen öster-
reichischen Sprachgebrauche „Amtmann“ (der Ausdruck „Pflegergericht“ ist den
Juristen noch in Erinnerung), ferner figurirt als Nr. 20 ein „steyermarckischer
90 Rauffjodel“ (Jodel so viel wie Stier, hier natürlich nur als Metapher!). Alles dieses
deutet auf österreichischen, speciell auf Wiener Ursprung des Büchleins.

Es macht einen eigenen Eindruck, wenn man sich neben diesen alten Poesien
und Melodien der Schubert'scher Liederhefte erinnert, die, auch Wiener Ur-
sprungs, heutzutage auf den Klavieren der lebenswürdigen Wienerinnen liegen,
95 welche kaum begreifen werden, wie sich ihre Schwestern vor zweihundert Jahren
mit so grobkörniger und grobsalziger Kost begnügen mochten. Aber der Geist
dieser Poesie und sogar etwas von dem melodischen Zuge dieser Liedercomposi-
tion lebt in Wien noch heute in letzten verlorenen Anklängen. Man gebe sich die
Mühe, bei den Verkäufern fliegender Blätter mit Gesängen, Text und Musik ste-
100 hen zu bleiben und ihre Waare ein wenig zu besehen (der Durchgang vom
Stephansplatz zur Brandstätte, der Bazar in der Köllnerhofgasse u. s. w. bieten Ge-
legenheit). Wenn es in einem dieser modernen Lieder heißt:

Weint mit mir, ihr nächtlich stillen Haine,
 zürnt mir nicht, ihr morschen Todtenbeine,
 wenn ich euch in eurer Ruhe stör'!
 ach, es wohnt hier in eurer Mitte
 ein Mädchen sanft und voller Güte,
 ach von ihr getrennt zu sein ist schwer!

so klingt diese Siegwartiaide wohl nicht so gar unbeholfen altfränkisch; aber die Züge des poetischen Uurgroßvaters von Anno 1677 sind in den Zügen des modernen poetischen Ururenkels unschwer zu erkennen.

Unser Liederbuch verkündigt in einigen auf der Kehrseite des Titelblattes gedruckten Versen „an den Leser“ seine Tendenz, gleichsam sein Programm:

Tugend lob ich
 Laster straff ich
 wer soll mir diß verbieten,
 der fromb ist bscheid
 der böß bei zeit
 vor unheil sich kan hieten,
 auß keinem Neyd
 keinem zu Leyd
 will allen in gmein rahten
 der etwas meldt
 und wider bellt
 der hat sich selbst verrathen.

Man sieht, daß das vorsichtswise Mitgeben von Lucas-Zetteln und Amuletten gegen etwaige Recensentenangriffe und die Wunden, welche dem Autor und seinem Werke geschlagen werden könnten, zu allen Zeiten üblich gewesen. Suchen sich doch auch noch unsere Autoren auf diesem „nicht ungewöhnlichen Wege“ in der Vorrede gegen derlei Anfälle zu sichern! Der moralisierende Zug, den obige Verse ankündigen, ist für die Liederpoesie des 17. Säculums kennzeichnend – in dem bedeutendsten Werke dieser Art, zu dem das Wiener Liederbuch ein allerdings viel bescheideneres und geringeres Seitenstück bildet, in dem „poetischen Lustwäldlein, das ist Arien oder Melodeyen etlicher theils geistlicher, theils weltlicher, zur Andacht, guten Sitten, keuscher Liebe und Ehrenlust dienender Lieder“ von Heinrich Albert, dem Vater des monodischen deutschen Liedes (geb. 1604 zu Lobenstein, gestorben 1651 in Königsberg) kündigt sich die ähnliche moralisierende Tendenz laut genug schon auf dem Titelblatte an und im Buche selbst begegnen wir Dingen wie einem moralischen Gespräch zwischen einer Jungfrau und einem welkenden Rosenstock, einer „Rede einer todten Jungkfrauen auß dem Grabe“ – greulich genug anzuhören – der „Rede einer ehemals hoffährtigen jetzt gleich sterbenden Jungkfrauen“ die sich gleich in den allerersten Worten mit dem kräftigen Ausdrücke bezeichnet: „ich armer Madensack“ u. s. w. Es liegt auf dem Jahrhundert des dreißigjährigen Krieges, dem Jahrhundert der Allonge-Perücke und des

145 „alamodischen“ Wesens, ein eigener dumpfer, erstickender Druck, der gegen die
frische Fröhlichkeit, die derbe Gesundheit des vorhergegangenen Renaissance-
Jahrhunderts merkwürdig absticht. Engbrüstig ängstliche Frömmigkeit wird sehr
absichtlich überall hervorgerückt, dazu ein bis zum Ekelhaften grasses Coquetti-
150 ren mit Grab und Verwesung, um der „Welt Eitelkeit“ zu strafen, und hart da-
neben „galante“ Verse, Liebeslieder höchst sinnlicher Färbung, aber nicht etwa
naiv-unbefangen, wie zuweilen in der antiken und mittelalterlichen Poesie, son-
dern kleinlich-lüstern und wahrhaft anwidernd – um desto widerwärtiger, je
pedantischer und unbeholfener die Form ist, in welcher diese Lascivitäten vor-
gebracht werden.

155 Man muß es unserem Wiener Poeten von 1677 zur Ehre nachsagen, daß er sich
von dergleichen ganz rein hält. Sonst braucht er allerdings zuweilen sehr derbe und
ungenirte Ausdrücke, die heutzutage keines Salons Schwelle passiren dürften. Die
erzürnteste moderne Wiener Hausfrau würde, gesetzt auch, die Magd hätte ein
Service von chinesischem Porzellan in Trümmer geschlagen oder über das neue
160 Seidenkleid der Gnädigen ein Tintenfaß ausgeschüttet, sich niemals zu der energi-
schen Oratorie der Frau Unfried gebornen von Pentzing erheben oder vielmehr zu
ihr herabsinken.

Unser Wiener Poet beginnt mit religiösen Gesängen. „Mein Gott und Alles“
heißt die Ueberschrift des ersten Liedes; das zweite lobt die „Beständigkeit des geist-
165 lichen Vorhabens“, im dritten präsentirt sich ein „büßender Sünder“, das vierte
warnt vor „irdischer Unbeständigkeit“. Bemerkenswerth darf heißen, daß in diesen
Liedern kein confessionell charakterisirender Zug hörbar wird, was angesichts der
Richtung des damaligen Wiens auffallen mag. Nach den Liedern der Andacht
kommen Lieder der Lebensklugheit; der „falsche Freund“ wird gescholten:

170 Falscher Gesell, fuchsfarber Art
Laß ab von so vill prallen
Freundschaft liegt (lügt) dein Judasbart
Dein Hertz ist voll der Gallen,
Scheint als ob all's redlich wer
175 Falschheit leicht den Anstrich her.

Lauter fein auffkrauste Wort
Seynd dir längst angebohren
Bin dein liebster Mit-Corsort
Den du auß viel erkohren,
180 Wer da will betrogen seyn
Mach sich nur mit dir gemein.
Kein Parola, kein Credit
Kein Mensch mag dir vertrauen,
Auch sogar ein S-stall nit
185 Sollt man auff dein Wort bauen u. s. w.

Die letzten zwei Verse mögen zugleich als Probe der Stellen dienen, wo unser Poet „nicht salonfähig“ wird. In dieser Serie begegnen wir auch einem „Welt-Trutzer“, einem wahren Timon, der seine Strafpredigt mit den Worten eröffnet:

Weiß nit ob ich trawren soll
 Oder vielmehr lachen 190
 Die Welt wird also toll:
 Kunst und Tugend gilt nicht mehr
 Gunst richt alle Sachen,
 Man fragt nach keiner Ehr
 Herren-Gunst, Favor und Gnad 195
 Ueberall den Vorzug hat.
 Oft ein Schelm geht jetzt voran
 Redlichs Hertz muß hinten stahn.

Und weiterhin:

Nichts geschieht ohn' Assistentz, 200
 Willst du hoch ankommen,
 Mach' nur schöne Reverentz
 Mach' politisch Cortesy
 Mußt' dich da nit schamen,
 Sich stellen gilt allhie: 205
 Neig das Haupt fein hin und her
 Auff die Seit frontzösisch kehr:
 Zieh das Füßl, küß die Händ,
 So kombt du fort durch Complement.
 Wer die Kunst zu schmeicheln kann, 210
 Und sich fein erzeigen
 Der sitzt bald oben an:
 Macht sich zu, wie sich's gezimbt,
 Thut sich tapffer neigen,
 So ist die Seiten gstimbt: 215
 Wenn er die Laudes singt,
 Lustig in die Ohren klingt:
 Dann kombt das Placebo drauf,
 Ist der Welt gemeine Lauf.
 - - - 220
 Mit Favor und Herren-Gunst
 Auß nichts etwas machen
 Ist jetzt gemeine Kunst:
 Diser wird ein Advocat,
 Möcht wol einer lachen, 225
 Und nichts im Hiren hat:
 Jener redt sein schlecht Latein,

230 Muß per Forza Doctor sein,
Tauglich ist er doch darzu,
Als zum Harpffen-Spiel die Kuh.

Und so weiter. Die Hinweisung auf das Französische ist bemerkenswerth; sagt doch auch der etwas frühere Logau:

235 Wer nicht französisch kann
ist kein gerühmter Mann
drum müssen wir verdammen
von denen wir entstammen
bei denen Hertz und Mund
allein deutsch gekunt.

240 Es steckt in unserem Manne ein kleiner Juvenal; der Freund des römischen Dichters, der es in Rom nicht mehr aushalten kann und nach Cumä auswandert, läßt ganz ähnliche Klagen und Anklagen hören. Und schaut man ein starkes Jahrhundert vor unserem „Welt-Trutzer“ zurück, so findet man in manchen Stücken der Forster'schen Liedersammlung (z. B. „finantzisch Art“ u. a. m.) abermals solche Litaneien. Man kann davon seine moralischen Nutzenwendungen machen.

245 Ein folgendes Satirikon geht den „Lugen-Schmid“ an, ferner wird die „Schuel der Gedult“ gepriesen und das „Gedult-Kräutel“. Der „Totenkampff eines Reichen“ klingt etwas nach den sterbenden und todten Jungfrauen Heinrich Alberts, ist aber nicht so jämmerlich und elendiglich zerknirscht, vielmehr mit todtentanzhaftem Humor geschrieben, aber in den Geist des 17. Jahrhundert übersetzt, der
250 Gvatter Klapperbein hat hier (als *à la mode*-Tod von 1677) gleichsam eine Allongeperrücke auf. An die biblischen Historien in Bauernspielen erinnert: „Adam, sein und seiner Eva Advocat“, er vertheidigt und entschuldigt den Apfelbiß wie ein Vertheidiger bei einer strafgerichtlichen Schlußverhandlung, der einen geständigen Clienten weißwaschen möchte, indem er die Paragraphe von „mildernden
255 Umständen“ möglichst ausbeutet. Die „Kinderzucht“ bildet ein zu wichtiges Capitel, als daß unser Poet mit Stillschweigen daran vorübergehen könnte. In den damaligen pädagogischen Principien (und noch lange nachher) war die Kinder- ruthe das Alpha und Omega, die moralische Universalmedicin. Sagt doch auch noch der wackere Pater Abraham a Sancta Clara, die Kinder seien der Eltern Aug-
260 äpfel, aber man solle bedenken, daß über den Augen die Augenbrauen stehen, „so wie Ruthen ausschauen“. Unser Dichter sagt über diesen Punkt unter Anderem:

Das Kind soll etwan betten (beten)
kein Mensch was richten kann
will mans darüber nöthen
265 zu schreyen fangt es an,
da wollest nicht lang prangen
Heb jhm das Röckle auff,
Salb jhm — — —

Es schlafft nur sanfter drauff,
 Sollst ja dein Früchtel straffen 270
 Hebt schon zu lügen an,
 Will man jhm etwas schaffen
 Lauft er wohl auch davon,
 beim besen schneid ein Feder
 Schreib ihm die Haut voll an, 275
 Viel gschlachter wird das Leder
 Wird linder Corduan.

(Man überhöre nicht die Ausdrücke „Früchtel“ und „etwas schaffen“ für: etwas befehlen – sie sind abermals Indicien für den Wiener Ursprung der Lieder.) Daß aus dem wohl- und zum „Corduan“ gegerbten Knaben ein „behutsamer Jüngling“ 280 wird, ist begreiflich und das ebenmäßig durchgeprügelte Mädchen bekommt fürs Leben einen „jungfräulichen Ehrenschild“ mit, nach derselben Melodie zu singen wie der behutsame Jüngling Nr. 14. Beide wollen heiraten oder nicht, daraus entsteht „Heiratsmißfallen“ oder „Heiratsverlangen“. Eine Reihe nachfolgender Gedichte preist die „Ehstandsvergnügung“ oder bedauert die „sorgtragende Ehefrau“, welche dann in eine „Weiberklag“ ausbricht. Es ist kein gutes Zeugniß 285 für die damaligen Ehemänner, wenn die Klagende unter Anderem sagt:

wie der Hencker schlagen's drein
 das zuelaufft der Bader.

Da ists kein Wunder, wenn wir im nächsten Poem einer „trostlosen Ehefrau“ 290 begegnen, die gequält, nun selbst zur Quälerin, zur Frau Unfried gebornen v. Pentzing wird, vor deren Zanken, Schreien und Schelten (man möchte selbst das Weite suchen, wenn man das Gedicht liest) die auffbocherische Hauß-Magd, nachdem sie sich ihrerseits das Herz („wie einige ihre Gallenblase nennen“, sagte Jean Paul) erleichtert hat, den Staub von ihren Schuhen schüttelt und Haus und Dienst verläßt. Der ihren Mann von Herzen beweinenden Wittwe in der kläglichen Todts-Trennung des ehelichen Bandes wird die oben erwähnte ephesische Wittwe entgegengestellt. Da hätten wir also einen ganzen Lebenslauf, vom pädagogischen Staupbesen an bis zum Grabstein. Es folgen einige Genrebilder, ein 300 „blinder Bettler“, Bauerngeschichten und der „Rauf-Jodel“, der keck und energisch genug anfängt:

Herzue jhr Buben, hat einer ein Lust
 Mit mir ein' Gang zu wagen
 Da steh' ich fertig, da habt ihr mein Brust
 Mein' Freud ist rauffen, schlagen 305
 Vor keinem mir graust, ich hab auch mein Faust
 Darff umb kein Menschen fragen –

Das klingt etwas anders als die übrigen Gedichte und fast wie Poesie aus dem 16. Jahrhundert.

310 Nicht ohne Ueberraschung lesen wir die Ueberschrift des Schlußgedichtes „Schwedischer Abzug auß dem Römischen Reich“. – Der Horizont, der sich bis dahin auf enge, ja spießbürgerliche Verhältnisse beschränkt hatte, erweitert sich, wir bekommen ein unverfälschtes Echo der öffentlichen Stimme der Zeit zu hören. Jedermann weiß, wie die Schweden in den schrecklichen dreißig Kriegsjahren in 315 Deutschland gehaust, und unverlöschlich stehen in den Tafeln der Weltgeschichte die Verse, die Logau den Abziehenden nachrief:

Alles Insekt von dem Vieh, das ihr raubtet durch das Land,
Asche von gesammten Orten, die ihr setztet in den Brand,
Gäbe Seife nicht genug: auch die Oder reichte nicht,
320 Abzuwaschen inn'ren Fleck, d'rüber das Gewissen richt;
Fühlt es selbst, was es ist, ich verschweig es jetzt mit Fleiß.
Weil Gott, was ihr ihm und uns mitgespielet, selber weiß.

Das Gedicht des Wiener Poeten (zu lang, um hier mitgetheilt zu werden) hat einen mehr bänkel-sängerhaften Ton (man denkt fast unwillkürlich an das von Arnold 325 von Bruck componirte Lied, welches den Abzug der Türken nach der Belagerung Wiens 1529 schildert, der Ton ist ganz ähnlich). Zorn und Haß und Schmerz spricht aus den Versen, ob sich schon der Poet freut:

Auß den Posten wohl bestellt,
Zieht nun auß der Schwedisch Held
330 Er ließ ihms nicht ertraumen
In dem gantzen Römisch Reich
Mähren und Böhmeib zugleich
Die Vestung mueß er raumen.

335 Sehr bemerkenswerth ist, daß der österreichische Dichter dem „römischen Reich“ Vorwürfe über die Berufung der Schweden macht:

Deine Macht, die wurd zertrennt
Gantze Städt und Märkt verbrennt
Durch ihr Tyranisiren.
Gold und Silber, Land und Leuth,
340 Alles worden ist zur Beuth,
Haißt das dich defendiren?! –

Aber, ruft er triumphierend:

Schwed, wolan, und fort nach Haus,
Die Comedi ist schon auß,
345 Marschir, hast genug gespielet:

Die Fortun den Krebsgang hat
euer Anschlag nit gerath
Nach dem ihr habt gezielet!

Und die Melodien zu all diesen Gedichten? Sie sind für die Geschichte der Monodie, deren erstes bedeutendes Denkmal in Deutschland jenes Liederbuch von Heinrich Albert ist (Italien hatte schon fast vierzig Jahre früher seine Caccini, Peri, Monteverde, Antonio Brunelli, Radesca de Foggi u. s. w.), von großem Interesse. Schlichte, aber schon regelmäßig periodisirte, auf eine natürliche Harmoniebasis gebaute Weisen, begleitet von einem etwas steifbeinigen Generalbaß, der nicht einmal beziffert ist, sondern höchstens, wo eine große Terz hingehört, eine Diesis über die Note schreibt. Die Melodien tragen, knapp, herb und schüchtern und ziemlich unbeholfen im Ductus, ganz den Charakter der Melodie des 17. Jahrhunderts, wie wir sie (besser) bei Heinrich Albert, bei Johann Rist, Martin Colerus, Hammerschmidt, Strobel und anderen deutschen Componisten derselben Zeit finden.*

350

355

360

ERLÄUTERUNGEN

6 Emil Kuh] (1828–1876), Schriftsteller und Journalist; ab 1867 Feuilletonist der WZ; wegen Lungenleiden hielt er sich in Meran auf. ■ **9** Räthsel Schillers] Schiller, *Rätsel aus Turandot* („Zwei Eimer sieht man ab und auf“). ■ **26** „fürchterliche ... gehalten“] Schiller, *Die Räuber* II,3. ■ **28f.** „durchlachtigsten Syrerin Aramena“] *Die durchleuchtige Syrerin Aramena* – Roman von Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel (1633–1714). ■ **31f.** „Sie ist gerichtet“, ... „ist gerettet“] eigtl. Zitat aus: Goethe, *Faust I*, 4611f. ■ **41–43** „Ehrliche Gemüthserquickung, ... im Jahre 1677.“] in RISM (A I/14, S. 417) verzeichnet unter anonymen Drucken: ANAN 880a. ■ **46–48** Weder C. F. Becker ... Liedersammlung.] Carl Ferdinand Becker, *Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts oder systematisch-chronologische Zusammenstellung der in diesen zwei Jahrhunderten gedruckten Musikalien*, Leipzig ²1855. Das Lied Nr. 30 wurde teilweise abgedruckt in: *Deutsche Volks- und Gesellschaftslieder des 17. und 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Franz Wilhelm von Dittfurth, Nördlingen 1872, S. 343f. ■ **49** Druckort ist nicht angegeben] In einer späteren Ausgabe von 1686 war der Erscheinungsort angegeben: „Gedruckt zu Wienn bey Susanna Christina Cosmerovin“. Diese spätere Ausgabe wurde um einen zweiten Band erweitert. ■ **64 S** – Winkel] Original: „Sauwinckel“. ■ **66** Meynert] Hermann Meynert (1808–1895), Historiker; Autor von *Geschichte Österreichs, seiner Völker und Länder [...]*, 6 Bde., Pest/Wien 1843–1853. ■ **66f.** Karl Weiß] (1826–1895), Direktor des Archivs und der Bibliothek der Stadt Wien. ■ **71–82** Gestern ... blieben.] Hier wie auch unten zitiert mit etlichen Abweichungen vom Original. ■ **89** Nr. 20] recte: Nr. 30. ■ **103–108** Weint ... schwer!] Freizitat aus der ersten bis dritten Strophe des Volksliedes „Zwölf Uhr ist’s“, dessen Text Joseph Franz Ratschky (1757–1810) zugeschrieben wird. ■ **109** Siegwartiad] bezogen auf den empfindsamen Roman *Siegwart. Eine Klostersgeschichte* von Johann Martin Miller (1750–1814). ■ **121** keinem zu Leyd] fehlt in der Ausgabe von 1686. ■ **133–136** „poetischen Lustwäldlein, ... von Heinrich Albert] *Poetisch-Musicalisches Lustwäldlein*, [Danzig]

* Musiker, welche der Gegenstand näher interessirt, erlaube ich mir auf den dermal in Arbeit befindlichen, in hoffentlich nicht allzu ferner Frist zu publicirenden vierten Band meiner „Geschichte der Musik“ zu verweisen.

1645. ■ **169** der „falsche Freund“] Lied Nr. 5 „*Verstellte Freundschaft*“. ■ **176** Lauter fein auffkrauste Wort] ab dieser Stelle Zitat der 3. Strophe. ■ **182** Kein Parola, kein Credit] ab dieser Stelle Zitat der 6. Strophe. ■ **184** S–stall] Original: „Saustall“. ■ **188** Timon] athenischer Philosoph; Urbild des Menschenhassers. ■ **200** Nichts geschieht ohn' Assistenz] ab dieser Stelle Zitat der 3. Strophe. ■ **210** Wer die Kunst zu schmeicheln kann] ab dieser Stelle Zitat der 4. Strophe. ■ **221** Mit Favor und Herren-Gunst] ab dieser Stelle Zitat der 6. Strophe. ■ **233–238** Wer nicht ... gekunt.] Friedrich von Logau, *Sinngedichte* 2,6,94 (Epigramm „*Frantzösische Sprache*“). ■ **243** Forster'schen Liedersammlung] Georg Forster, *Frische Teutsche Liedlein*, 5 Bde., Nürnberg 1539–1556. ■ **259–261** Pater Abraham ... Ruthen ausschauen.“] Abraham a Sancta Clara (1644–1709), *Judas der Erzscheml*, in: ders., *Sämmtliche Schriften*, Bd. 1, Lindau 1856, S. 273. ■ **262** Das Kind soll etwan betten (beten)] ab dieser Stelle Zitat der 5. Strophe. ■ **268** ihm – – –] Original: „ihm die hinter Wangen“. ■ **270** Sollst ja dein Früchtel straffen] ab dieser Stelle Zitat der 6. Strophe. ■ **294f.** das Herz ... sagte Jean Paul] *Titan*, in: Jean Paul, *SW*, Abt. 1, Bd. 3, S. 163. ■ **299f.** ein „blinder Bettler“] Nr. 28 „*Der blinde Bettelmann*“. ■ **300** Bauerngeschichten] Nr. 29 „*Bauern-Klag*“. ■ **317–322** Alles Inselet ... selber weiß.] Friedrich von Logau, *Sinngedichte* 2,4,38 (Epigramm „*An die Schweden*“). ■ **324–326** Arnold von Bruck ... schildert] „*Ihr Christen allegleiche*“. ■ **328** Auß den Posten wohl bestellt] ab dieser Stelle Zitat der 4. Strophe. ■ **336** Deine Macht, die wurd zertrennt] ab dieser Stelle Zitat der 8. Strophe. ■ **343** Schwed, wolan, und fort nach Haus] ab dieser Stelle Zitat der 11. Strophe. ■ **352** Antonio Brunelli (1577–1630), it. Komponist. ■ **352** Radesca de Foggi] Enrico Radesca di Foggia (?–1625), it. Komponist und Organist. ■ **358** Johann Rist] (1607–1667), dt. Kirchenliederdichter. ■ **358** Martin Colerus] Martin Köler (um 1620–1704), dt. Kapellmeister und Komponist. ■ **359** Hammerschmidt] Andreas Hammerschmidt (1611–1675), Komponist und Organist. ■ **359** Strobel] Valentin Strobel d. J. (1611–nach 1669), dt. Lautenist und Komponist. ■ **Fußnote** zu publicirenden vierten Band meiner „Geschichte der Musik“] Der unvollendet gebliebene vierte Band von Ambros' *Geschichte der Musik* wurde posthum von Gustav Nottebohm herausgegeben (Leipzig 1878).

50.

WA 1872, Nr. 160, 15. Juli

Feuilleton.

Neue Musikalien.

Von A. W. Ambros.

Jean Paul läßt seinen Poeten Walt einmal die Worte schreiben: „Wenn die prächtigen Klänge Salatzeit, Kirschenzeit, Trinitatis-Sonntage, Rosenblüthe, Marien-Tage das Herz anrühren“ – eine Conditionalperiode, die mit „wenn“ anfängt, sagen die Rhetoren, muß mit „so“ fortfahren – ich ergänze also meinen Autor: so rühren die Klänge der Musik weder an's Herz, noch an die Ohren; die *saison morte* lastet wie ein drückender Scirocco, wie der *plumbeus auster* des Quintus Horatius Flaccus auf der göttlichen Tonkunst, die Kehlen der Sänger, die Saiten der Geigen, die Klappen der Flöten ruhen aus und die Kritik sagt heimlich: „Gott sei Dank.“ Aber *non est pax impiis*, spricht der Prophet Isaias, Cap. 57, Vers 21, – die musikalische Kritik soll auch in der schönen Sommerzeit nicht zur Ruhe kommen, sie

findet gelegentlich auf ihrem Schreibtisch Pakete neuer Musikalien, die sich eingefunden haben, um geprüft und beurtheilt zu werden. „Hat man sich“, ruft Robert Schumann, „endlich einmal durchgearbeitet durch den hundertfachen Plunder, der sich unbequem um einen aufhäuft, so tauchen solche Sachen (die Sonaten von Mendelssohn und Franz Schubert) ordentlich wie Palmenoasen in der Wüste hinter dem Notenpulte herauf.“ Da ist es wohl nicht übel gethan, die Leser gleich in die „Palmenoasen“ zu führen und sie mit dem hundertfachen Plunder, mit dem man sich *ex officio* hat langweilen und ärgern müssen, nicht zu ennuyiren, es wäre denn, daß hinter dem erwähnten Notenpulte etwas auffallend Miserables auftauchte und ein abschreckendes Beispiel noththäte. Der hundertfache Plunder überschwemmt allerdings förmlich den modernen Musikmarkt – besonders auf den Territorien der Pianofortemusik und des Liedes. Man erstaunt, wenn man die elegant ausgestatteten Hefte mit den anspruchsvollen Titeln aufschlägt, über dieses brillante Nichts, über diese entnervte Sentimentalität, über dieses selbstgefällige Coquettiren mit der absoluten Geist- und Inhaltlosigkeit. Aber selbst dieser hundertfache Plunder, so lange diese Flora von Gänseblumen, Lolch und Teufelsabbiß nur nicht so überwuchert, daß sie edlere Blüten nicht aufkommen läßt, ist doch am Ende zu etwas gut.

Es giebt hunderte und tausende von klavierspielenden Händen, welche an Bach, an Beethoven, an Schumann herumtasten zu hören wahrer Jammer und Schmerz wäre. Man giebt Kindern zum Bekritzeln und Illuminiren keine Kupferstiche von Marc Anton, Edelinck oder Morghen in die Hand, sondern Bilderbögen ohne Werth, um welche eben kein Schade ist.

Musik ist heutzutage ein so wichtiger und so allgemeiner Factor der Bildung, daß es kaum einer Entschuldigung bedarf, wenn wir hier eine gelegentlich wiederkehrende Rubrik eröffnen, die Besprechung neuer Musikalien, wie ja Journale, auch wenn sie keine Litteraturzeitungen sind, in einer gelegentlichen „Bücherschau“ dem Leser einen kurzen Ueberblick des Interessantesten zu geben trachten, was der Büchermarkt eben gebracht. Wir wollen übrigens das Territorium der Musikzeitungen von Fach hier gebührend respectiren. Der Leser soll hier nur gelegentlich erfahren welche gute neue Compositionen ihn als Käufer und Ausführenden erwarten (gelegentlich wollen wir auch wohl über Schlimmstem und Verkehrtestem eine Warnungstafel aufstecken), der Leser wird es uns vielleicht einigen Dank wissen und die Componisten vielleicht auch. Denn die neuen Erscheinungen drängen so massenhaft heran, daß selbst das Gute und Beste Gefahr läuft, im Gedränge zu verschwinden und unbemerkt zu bleiben. Gute Novitäten haben aber ohne Frage ihre hohe Wichtigkeit, denn sie sind der lebendige Pulsschlag des Musiklebens unserer Zeit. Es ist wahr, unsere Classiker haben so unendliche Schätze aufgehäuft, daß wir sie zu bewältigen nicht mehr im Stande sind; könnte doch J. S. Bach allein ein ganzes Menschenleben ausfüllen! Aber wir wollen trotzdem nicht lachende Erben vorstellen, welche von dem reichen Nachlasse müßig zehren, wir wollen arbeiten, streben und ringen, um als gute Arbeiter unseres Lohnes werth zu sein. Die Kunst darf nicht stagniren, sonst ist sie todt.

Der Ort, wo das Publicum neuere Musik mit Erfolg kennen lernt, ist und bleibt heutzutage das Theater und der Concertsaal. Wie die juristische Regel dem

60 Richter einschärft: „was nicht in den Acten ist, ist nicht in der Welt“, scheint das Publicum im Ganzen und Großen zu denken: was nicht im Concerte gespielt oder gesungen worden, existirt nicht. Ist es aber gespielt und gesungen worden, dann ist die Wirkung augenblicklich und ausgiebig. Rubinstein spielt das reizende kleine Stück Schumanns „Vogel als Prophet“ mit hinreißender Poesie des Vortrags und siehe, er macht damit das ganze Heft flott, in welchem es steht: die „Waldscenen“.

65 Dieser musikalische Nachahmungstrieb hat sein Gutes, aber auch sein Schlimmes. Denn der Virtuose spielt im Concert gar oft Dinge und Stücke, für die er im Allgemeinen jahrelang und im Speciellen wochenlang Vorübungen und Studien gemacht – der Dilettant läuft, kaum daß das Concert aus ist, in die Musikalienhandlung und dann ans häusliche Klavier und nun sei der Himmel dem Virtuosenstück gnädig und noch mehr dem Zimmernachbarn des Dilettanten! Das Ganze erinnert – man halte mir den Vergleich zugute – an die bekannte Fangart, wo der schlaue Jäger allzu enge Stiefelchen stehen läßt, welche das bekannte, nachahmungslustige Geschöpf, entzückt davon, wie dem Jäger seine Stiefel so prächtig stehen, sofort anzieht und nun elend und jämmerlich humpelt. Und – da wir gerade diesen Ton angeschlagen und beiläufig bemerkt – ich habe den sogenannten Coaita (*S. paniscus*) in Bertuchs Bilderbuch nie ansehen können, ohne meine Gedanken zu haben. Vier Hände hat er, wie alle seine Vettern, und überdies einen langen Wickelschwanz, dessen er sich auf das geschickteste bedient. Sollte es nicht möglich sein ihn zum virtuoson Pianisten abzurichten? Ein vierhändiger Pianist,

70 ein Pianist *à quatre mains* und obendrein mit dem langen Wickelschweif zum schicklichen Greifen einzelner Fundamentaltöne wie etwa in Schumanns „Studien für den Pedalfügel“. Da wir in der Klaviertechnik heutzutage schon das Menschenmögliche leisten, so begänne von da an vielleicht das Menschenunmögliche, was eben nur ein Coaita zu prästiren vermöchte!

85 Die Musikzeitungen recensiren allerdings, was ihnen in den Weg läuft; aber oft recensiren sie die Novitäten, wenn diese keine Novitäten mehr sind, – die Componisten, gleich den gestürzten Titanen im Panzerliede der Goethe'schen „Iphigenia“ „harren vergeblich, im Finstern gebunden, gerechten Gerichtes“. Dann aber sind sehr, sehr viele Musikzeitungen dermalen nicht viel mehr als Fechtböden des erbitterten Parteihasse und wenn ein anständiger Mensch irgendwo den Lärm einer Prügelei heraustönen hört, so geht er gerne vorbei, ohne einzutreten. Ich weiß in der That nicht, was vorzuziehen ist: ob die starre musikalisch-orthodoxe Unwandelbarkeit der alten Leipziger Musikzeitung von Anno 1799 u. s. w., welche über Mozarts Kühnheiten jammerte und sie als Ausschreitungen des Genie's einigermaßen entschuldigte, in Jos. Haydns *Es-dur*-Symphonie „Fehler gegen die Reinheit des Satzes“ nicht ohne bedauernden Schmerz entdeckte und über den jungen Beethoven („der bei seinem Talent und Fleiß sicher recht viel Gutes leisten könnte“, wie der wohlwollende Recensent der Salieri gewidmeten drei Sonaten für Pianoforte und Violine sagt) fast den Tod hatte – oder aber ob der rand- und bandlose Umwälzungston unserer musikalischen Wochenblätter u. s. w. Mögen sie ihre Lebenden apotheosiren und ihre Todten begraben nach Belieben – was ich hier bringen will, soll ihre Cirkel nicht stören – es soll ganz einfach den Leser orientiren helfen und nicht mehr. Insbesondere wünsche ich Werke fördern zu helfen, welche

95

100

speciell der Hausmusik angehören. Die oben erwähnte leidige Art, für jedes neue Tonwerk das Creditiv erst im Concertsaale holen zu müssen, bewirkt, daß unsere Componisten Werke, die von Rechts wegen der Hausmusik zugewiesen werden sollten, so herausputzen, daß sie sich allenfalls auch im Concert zeigen könnten. Dabei befindet sich, wie natürlich, die einfache Sonate, das leichtere Lied u. s. w. übel genug. Wer den großen Werth und die große Bedeutung der Hausmusik kennt, kann es nur bedauern.

Die Durchsicht einer nicht unbedeutenden Zahl neuer musikalischer Verlagsartikel aus Wien hat mir die erfreuliche Ueberzeugung gegeben, daß es, die Pessimisten mögen sagen, was sie wollen, Gottlob noch gute und echte Musiker und gute und echte Musik giebt.

(Fortsetzung folgt.)

ERLÄUTERUNGEN

4–6 „Wenn die prächtigen Klänge ... anrühren“] Freizitat aus: *Flegeljahre*, in: Jean Paul, *SW*, Abt. 1, Bd. 2, S. 600. ■ 9 *plumbeus auster*] lat. „bleierner Südwind“ (Horaz, *Sermones* 2,6,18). ■ 12 *non est pax impiis*] „Aber die Gottlosen haben keinen Frieden.“ (*Bibel*, Jes 48,22). ■ 15–19 „Hat man sich“, ... Notenpulte herauf.“] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 123. ■ 21 *ex officio*] lat. „von Amts wegen“. ■ 35 Marc Anton] Marcantonio Raimondi (um 1480–1534), it. Kupferstecher. ■ 35 Edelink] Gérard Edelinck (1640–1707), frz. Kupferstecher. ■ 35 Morghen] Raffaello Sanzio Morghen (1758–1833), it. Kupferstecher. ■ 63 „Vogel als Prophet“] aus *Waldszenen* op. 82. ■ 76 *S. paniscus*] „Simia paniscus“ – Klammeraffe. ■ 76 Bertuchs Bilderbuch] Friedrich Justin Bertuch, *Bilderbuch zum Nutzen und Vergnügen der Jugend [...]*, 12 Bde., Weimar 1792–1830. ■ 88 „harren vergeblich, ... Gerichtes.“] Goethe, *Iphigenie auf Tauris* IV,5. ■ 95f. in Jos. Haydns *Es-dur*-Symphonie „Fehler ... entdeckte] Rezension von Haydns Symphonie *Es-Dur* Hob. I:103, in: *AMZ* 1 (1798/1799), Nr. 50, II. September, Sp. 844–849. ■ 97f. „der bei seinem Talent ... leisten könnte“] → Nr. 9/ERL. zur Z. 98f.

51.

WA 1872, Nr. 161, 16. Juli

Feuilleton.

Neue Musikalien.

Von A. W. Ambros.

(Fortsetzung und Schluß.)

Wie recht und billig werfen wir vor allem Uebrigen einen Blick auf den Wiener Musikverlag und hier zeigt uns gleich die Firma J. P. Gotthard eine eifrige Thätigkeit und, was noch mehr werth ist, Geschmack und Verständniß in der Wahl ihrer Verlagsartikel und den Muth, Dinge an's Licht zu senden, deren Manuscript so mancher anderer Verleger achselzuckend mit der Bemerkung zurückweisen würde, dergleichen sei wohl für den Kenner, für den „soliden“ Liebhaber, aber die Kenner und soliden Liebhaber seien eben selten; ein Verleger sei, trotz seiner Anstellung im

Musendienste, am Ende doch Kaufmann, ein Kaufmann müsse auf Absatz der Waare rechnen u. s. w. Ehre also dem wackeren Gotthard, der selbst talentvoller und geschmackvoller Tonsetzer ist, wenn er uns Novitäten bringt, bei denen
 15 augenblicklicher großer Absatz kaum zu erwarten, denen aber hoffentlich ein um so längeres Leben und nachhaltigere Wirkung beschieden ist. Man hat (aber schwerlich ganz treffend) gesagt, Tobias Haslinger habe an Tanzmusik gewinnen müssen, was er an Beethoven verloren – welche Goldquelle aber Beethoven heutzutage ist und wohl bleiben wird, wissen die Musikhandlungen am besten. Gotthard bringt uns zwei Sonaten für das Pianoforte von Wilhelm Speidel (Professor in Stuttgart, nicht zu verwechseln mit seinem in Wien lebenden Bruder, dem geistvollen, gründlich gebildeten, allgemein geachteten Musikschriftsteller), *op.* 46, die eine in *C-moll*, die andere in *A-dur*, wahrhaft schön, echt und gediegen alle beide,
 20 – so schön, daß ich zu behaupten geneigt bin, sie seien seit Schuberts und Schumanns Klaviersonaten das Beste, was in diesem Genre neu erschienen, einem Genre, das heutzutage zur Ungebühr vernachlässigt wird, obschon die größten Meister gerade in dieser Form zuweilen selbst das Bedeutendste, das sie zu sagen wußten, ausgesprochen haben. Das Publicum hat mit den ewigen Kleinigkeiten für's Pianoforte, diesen ewigen Romanzen, Nottornos, Impromptus, Liedern ohne Worte, Charakterstücken mit und ohne charakterisirende Ueberschriften u. s. w. beinahe die Lust und Fähigkeit verloren, den drei oder vier Sätzen einer Sonate mit Aufmerksamkeit und Antheil zu folgen.

Von Speidels beiden Compositionen hat die *C-moll*-Sonate einen mehr männlichen, energischen, die *A-Dur*-Sonate mehr einen weiblich anmuthigen Charakter, die Technik ist die moderne, der Geist der alte, echte, ewige. Beide bringen
 35 stellenweise höchst reizende Klangwirkungen, welche von einer seltenen Kenntniß des Instrumentes Zeugniß geben. Und, dem Himmel sei Dank, Motive sind da, wirkliche Motive, Melodien, schöne, gesangvolle Melodien – nicht bloße Phrasen oder allerlei verdrehtes, fingerquälerisches Passagenwerk, wie es in neueren Klaviersachen so oft Motiv und Melodie vertreten und ersetzen soll. Beethoven und
 40 fast noch mehr Franz Schubert sind die Numina, welche Speidel zumeist verehrt. So klingt das prächtige Rondo der *C-moll*-Sonate völlig an Schuberts Weise (nicht aber etwa an Schuberts Weisen), die plötzliche (absichtlich unvermittelte) Entgegenstellung eines zweiten contrastirenden, herrlich gesangvollen Motivs, nachdem das erste sich ausgesprochen, ist wiederum mehr in Schumanns Geist, an
 45 dessen sinnig-lyrische Weise auch die Cavatine in derselben Sonate mahnen kann. Fast liebenswürdig dünkt uns die Offenherzigkeit, mit welcher uns Speidel im Scherzo der *A-dur*-Sonate bekennt: er halte das Scherzo der neunten Symphonie für ein außerordentliches Stück (worin er ganz Recht hat); die kleinere, zierlichere,
 50 blässere Nachblüthe jenes gewaltigen Scherzo, welche er uns bringt, ist sehr ansprechend. Reminiscenzjäger von Profession, welche die nöthige Classicität und die neunte Symphonie im Leibe haben, werden die Aehnlichkeit in Haupt- und Nebenzügen gleich weg haben, um aber zu bemerken, wie fein und geistreich Speidel sein Thema durchführt (z. B. die Engführung des Thema zu Anfang des
 55 zweiten Theiles), müßten sie etwas Kenner sein. Auffallend ist die präzise, fast absichtlich knapp gehaltene Fassung der Sätze, während sonst neuere Sonaten-

componisten nach dem Vorbilde der größeren und größten Sonaten Beethovens gerne ihre Anlage in sehr großen Dimensionen machen. Speidels beide Sonaten, die ein erfreulicher Beweis sind, daß wir vor der sogenannten classischen Zeit noch nicht so ohne weiters die Augen mit Beschämung niederschlagen müssen, werden 60 sicherlich keine ephemere Erscheinung bleiben, sondern dauernd ihren Werth und ihre Wirkung behaupten.

Von Julius Zellner bringt uns Gotthards Verlag eine ganze Reihe höchst bedeutender Werke: eine Symphonie (Partitur und Auszug zu vier Händen), ein Notturmo für kleines Orchester, ein Trio, eine Sonate für Pianoforte und Violon- 65 cell, Phantasievariationen über ein altdeutsches Lied, eine Suite, bestehend aus Präludium, Scherzo, Marsch, Romanze, und Finale, ein Adagio mit darauffolgendem *Allegro appassionato* (Rubinstein gewidmet), drei Hefte kleinerer Charakterstücke fürs Klavier, das eine Heft zu vier Händen, und endlich eine musikalische Interpretation oder Illustration der herrlichen Melusinen-Bilder Schwinds in einer 70 Reihe vierhändiger Klavierstücke. Wenn Herder eine seiner poetischen Legenden mit dem Ausspruche beginnt: „eine schöne Menschenseele finden, sei Gewinn“, so ist der Gewinn sicher ein doppelter, wenn man eine schöne Seele und ein großes Talent vereinigt findet. Beides aber spricht aus Julius Zellners Compositionen. Zur Zeit als bescheidener, fleißiger, still und emsig schaffender Künstler in Wien 75 lebend, wird dieser Wiener, wie ich zu prophezeien wage, einmal noch zu den Namen zählen, auf welche die Vaterstadt mit freudiger Befriedigung hinweist.

Eine so bedeutende Begabung, eine so gründliche Bildung und ein so reines Streben muß endlich seinen Lohn finden. Ich bedaure, daß es mir der Raum nicht gestattet, auf das Einzelne einzugehen – wozu indessen hoffentlich an anderer 80 Stelle für mich Rath werden wird. Julius Zellner beweist in seinen Werken in schönster Weise, wie man völlig moderner Künstler in der Form und Ausdrucksweise und doch durchaus von dem classischen Geiste der großen Meister erzogen und geleitet sein kann. Der moderne Zug der Arbeiten Zellners läßt ihn manchem als einen „Schumannianer“ erscheinen, was er in keiner Weise ist. Damit glaubt 85 man ihn charakterisirt und erledigt zu haben. Und schriebe er etwa mit der Technik des mittleren Beethoven oder gar Mozarts oder hüllte er sich in die contrapunktische Mystik Bachs, so würde er hinwiederum sicherlich als „Reactionär“ taxirt. Und dann componire ein Mensch und mache es den Leuten recht!

Einen den Stücken Zellners gewissermaßen verwandten Charakter haben die 90 sechs Charakterstücke (*op.* 17) und die „Humoreske und Gavotte“ (*op.* 18) von Ladislaw Zelensky – nur daß man sich aus Zellners Musik gleichsam den Künstler an sich, ohne weiteren Rückstand, herausholen mag, während bei Zelensky, wenn man mit seinen Klavierstücken die gleiche Operation vornimmt, ein starkes Residuum von virtuosem Concertspieler zurückbleiben wird, was bei diesen, groß- 95 theils für den Concertvortrag berechneten kleinen Tondichtungen nichts weniger als ein Fehler heißen kann. Sehr anziehend ist der begleitete Canon im zweiten Hefte, also eine Art Duo – eine Form, zu der Schumann in seinen unschätzbaren „Studien für den Pedalflügel“, hinter deren bescheidenem Titel sich 100 eine Fülle von Kunst, Wohllaut und echter musikalischer Poesie verbirgt, die Anregung gegeben hat, wenn nicht etwa er hinwiederum aus den sogenannten

Goldberg'schen Variationen von J. S. Bach Anregung erhalten. Die ausgezeichnet schöne Wirkung des Zelensky'schen Canons mag ihn und Andere auf den Werth der direct contrapunktischen Formen aufmerksam machen – Formen, denen
 105 unsere jungen Componisten meist ausweichen; nicht aus Unkenntniß derselben, sondern aus Besorgniß, pedantisch zu erscheinen. Es ist auch in einem theils rein homophon, theils rein polyphon componirten Stücke nicht leicht, jene strengen Formen wohlmotivirt und so einzuführen, daß sie sich nicht ausnehmen wie ein Schulmeister, der sich in altmodischem Frack in eine moderne Gesellschaft drängt.
 110 Gewisse „fugirte“ Mittelsätze deutscher Capellmeister-Ouverturen (z. B. des Lindtpaintner'schen „Vampyr“) sind in diesem Sinne unangenehm genug; – „spar' deine Weisheit für andere Zeit“, möchte man dabei mit dem weisen Sirach dem Herrn Capellmeister zurufen.

Uebrigens bleiben wir auf diesem Gebiete musikalischer Kunstformen endlich
 115 doch Kinder gegen das, was die Bach'sche Zeit leistete, welche darin die natürliche Ausdrucksweise für ihre Gedanken fand und deren Präludien, Fugen u. s. w. daher auch natürlich klingen, als könne es gar nicht anders sein. Das bringt mich auf die „Toccata *F-dur* von J. S. Bach“, welche L. Stark für das Pianoforte meisterhaft übertragen hat. Der riesenhafte Zug und Gang des Originals ist von der Orgel
 120 vortrefflich auf das Pianoforte herübergeholt, die technischen Feinheiten, welche der Translator anwendet, um diesen Effect zu erzielen, sind eines eigenen eingehenden Studiums werth. Die langen Pedalpromenaden des Originals (man denkt bei ihnen unwillkürlich an den Spaziergang eines Elephanten) machen dieselbe gigantische Wirkung wie auf der Orgel (dieselbe Toccata hat Esser für's
 125 Orchester und eben auch trefflich bearbeitet). Nicht für Salon und Concertsaal, aber für das häusliche Klavier und einsame Studium gehören die „25 Studien für das Pianoforte zur höheren Vollendung bereits gebildeter Klavierspieler“ von J. C. Keßler. Dieser Titel sagt deutlich und bestimmt, was sie wollen, und sie seien denjenigen, welche von einer höheren Stufe der Ausbildung, die sie bereits innehaben,
 130 zu einer noch höheren steigen wollen, hiemit angelegentlichst empfohlen. Conservatorien, Musikschulen u. s. w. sollten dieses Etudenwerk in ihren ordentlichen Lehrkursus ein für alle Mal aufnehmen. Keßler war ein vorzüglicher musikalischer Pädagog, auch seine Studien zeigen es in jedem Takt. Sind diese Etuden von der Art, daß der Spieler, der sie studiren will, es machen muß wie der Christ, wenn er
 135 betet, d. h. sich in sein einsames Kämmerlein verschließen, so bringt uns Karl Evers große, glänzende, concertfähige Etuden: „*Grandes Etudes pour le Pianoforte*“ (bei Karl Haslinger, *quondam* Tobias). Evers zählt zu den echten Künstlern unter den modernen Pianisten und diese Etuden zählen zu seinen besten Arbeiten.

Man wird sich erinnern, mit welch' lautem Beifall vor Jahren seine *poèmes d'amour*
 140 aufgenommen wurden – eine Art Lieder ohne Worte, ein jedes mit irgend-einer nationalen Färbung, *Hongrie, l'Italie, la Turquie* u. s. w. Es war wie ein hübscher, sogar glänzender Costümeball, wo Liebespaare in ungarischer, türkischer u. s. w. Tracht sich präsentirten, anmuthig im Salonton plauderten und zierlich genug tanzten. An Kunstwerth stehen die neuen Etuden meines Erachtens hoch
 145 über jenen früheren Werken. Meisterhaft in der Factur, sind sie auch äußerst glänzend in der Wirkung und bei ziemlich langer Ausdehnung doch vom Anfang bis

zum Ende interessant. Zuweilen ist es, als trete die ehrwürdige Gestalt des alten J. B. Cramer hinter den jüngeren Künstler und klopfe ihm beifällig lächelnd auf die Achsel, so in der Etude Nr. 3 und 4, während sich Nummer 5 mehr der Weise der Romantiker, Nr. 6 dem bravourösen Style Liszts nähert. Merkwürdig ist dabei, daß diese Bravourstücke so klaviermäßig geschrieben sind und so gut in der Hand liegen, daß ein Pianist – ein tüchtiger Pianist allerdings – sie scheinbar gar nicht so sehr schwierig finden wird. Sehr anziehend sind von Evers auch die „Frühlingslieder nach Gedichten von Lenau“ (fünf Nummern), welche bei C. A. Spina erschienen sind – es ist eine neue und originelle Fassung des von Mendelssohn in Aufnahme gebrachten Genre's der „Lieder ohne Worte“ – man könnte hier sagen: „Lieder mit verschwiegenen Texten“ oder, wie ein Feudist sagen würde: „Lieder mit Texten *extra curtem*“ oder Lieder mit Texten *in partibus infidelium* auf der Kehrseite des Titelblattes, oder wie man sonst sagen wollte. Es wäre eine Probe für das Treffende der musikalischen Nachdichtung, wenn Evers oder ein anderer Pianist einem sinnigen Zuhörer einen Band Lenau'scher Poesien in die Hand gebe, dann spielte und den Hörer das bezügliche Gedicht herausuchen hieße. Die Compositionen sind ungemein dankbar und würden auch ohne Lenau's Verse schon als bloße Musik interessiren und gefallen.

Eine sehr artige Humoreske ist die „gute Laune“ (*op.* 83 bei Haslinger), welches pikante und brillante Stück Evers einer talentbegabten Schülerin (dem Frln. von Frommüller [sic], welche wir in der letzten Saison als Concertistin kennen lernten) gewidmet hat. Als der leichtesten Gattung Musik angehörige, nette Damenarbeit, die sogar stellenweise ganz interessante Züge in der Harmonie bringt, sei ein Walzer von Stephanie Gräfin Wurmbrand erwähnt, der bei Gotthard erschienen. Und bei so viel Schönem und Gutem, das uns der Gotthard'sche Verlag bringt, tritt zuletzt Gotthard selbst mit einem halb schalkhaften *anch'io sono pittore* hervor: sein freisinniges „*Andante all'ongorese*“ mit den sehr tüchtig gearbeiteten und dabei glänzenden Variationen sind uns vom Florentiner Quartett her in angenehmster Erinnerung, eine Gavotte für Orchester (zu vier und zu zwei Händen, arrangirt von August Horn) zeigt die interessante Umdeutuug einer alten Tanzform in moderne musikalische Sprachweise und „zehn Stücke in Tanzform“ (Johannes Brahms gewidmet) gehören jener anziehenden Gattung an, in welcher auch Brahms mit seinen Dr. Hanslik gewidmeten Walzern so Ansprechendes geleistet hat. Es ist hier und dort die Tanzform, aber es wäre übel gethan, bei solchen kleinen, feinen Tondichtungen etwa tanzen statt zuhören zu wollen. Von Arrangements zu vier und zu zwei Händen sind endlich zwei Overturen von Franz Schubert als Novitäten (dieser Franz ist unerschöpflich!) bei Gotthard erschienen – beide Werke im Jahre 1817 componirt – die eine Overture (in *D-dur*) ist durch die Motive im Andante, welche Schubert dann für die Rosamunden-Overture benützte, interessant, das Allegro hat jenen Zug ungarischer musikalischer Art, den Schubert so sehr liebte; mit einem anderen nachgelassenen Werke Franz Schuberts, „20 Ländler“, deren Manuscript sich in Johannes Brahms' Besitze befindet, hat uns Gotthard neustens bekannt gemacht. Schubert wußte auch auf solchem Boden kleine Blumen von reizender Farbe zu ziehen. Uebrigens kann und soll mit allem möglichen Respect für und vor Schubert doch nicht verschwiegen

werden, daß z. B. so entsetzliche Quintparallelen, wie sie im sechsten Ländler stehen, zu den musikalischen Verbrechen gehören, welche im artistischen Strafgesetze mit der Strafe schweren Kerkers von 10 bis zu 20 Jahren bedroht werden. 195 Warum sollen wir, frage ich, denn nicht auch vom Organum des Mönches Hucbald Gebrauch machen, welches nur noch um etwas schlimmer klingt und als drastischer Klangeffect vielleicht seine Liebhaber fände? Unsere neueste Schule hat uns, sollte ich meinen, dazu nicht übel vorbereitet; sie verschluckt übrigens zwar Kameele, aber sie seihet auch Mücken, wie letzteres die „Verbesserung“ beweist, 200 womit Richard Wagner Beethovens „Eroica“ beehrt hat.

So viel von Novitäten der Instrumentalmusik; neue Arbeiten für Gesang (Liederhefte u. dergl.) behalte ich mir vor nächstens zu besprechen.

ERLÄUTERUNGEN

6 J. P. Gotthard] Johann Peter Gotthard, Pseud. von Bohumil Pazdírek (1839–1919), Musikverleger, -pädagoge und Komponist; sein 1868 in Wien gegründeter Musikverlag J. P. Gotthard gab vor allem Werke junger Komponisten wie auch die nachgelassenen Werke Schuberts heraus; nach dem Konkurs 1874 trat die Firma in den Verlag C. A. Spina (Friedrich Schreiber) ein. ■ **17** Tobias Haslinger] (1787–1842), Musikverleger; ab 1815 Gesellschafter der Firma S. A. Steiner & Co., ab 1826 deren Alleininhaber; 1842 wurde die Firma von Haslingers Witwe Caroline und ihrem Sohn Carl (1816–1868) übernommen (Tobias Haslingers Witwe & Sohn, ab 1848 Carl Haslinger quondam Tobias). ■ **20** Wilhelm Speidel] (1826–1899), dt. Komponist. ■ **21** lebenden Bruder] Ludwig Speidel. ■ **48** der neunten Symphonie] von Beethoven. ■ **63** Julius Zellner] (1832–1900), Komponist und Musikpädagoge. ■ **64–71** eine Symphonie ... vierhändiger Klavierstücke.] Symphonie F-Dur op. 7, Nocturno op. 9 Nr. 2, Klaviertrio h-Moll op. 5, Violoncellosonate d-Moll op. 11, Phantasie in Form von Variationen über ein altdeutsches Lied op. 6, Suite c-Moll op. 4, Adagio und Allegro appassionato op. 8, 5 Charakterstücke op. 2, 3 Stücke für Klavier zu 4 Händen op. 9, 8 kleine Klavierstücke op. 15, *Melusine. 5 symphonische Sätze für Orchester* op. 10 (Bearbeitung für Klavier zu 4 Händen). ■ **72** „eine schöne ... sei Gewinn“] Johann Gottfried Herder, Gedicht „*Der gerettete Jüngling*“. ■ **80f.** auf das Einzelne einzugehen ... an anderer Stelle] → NRn. 94, 132. Zu Ambros' Hochschätzung von Zellners Musik → NR. 97/Z. 213–217. ■ **92** Ladislaw Zelensky] Władysław Żeleński (1837–1921), poln. Komponist, Pianist, Pädagoge und Musikkritiker. ■ **111f.** „spar' deine Weisheit für andere Zeit“] → NR. 28/ERL. zur Z. 77–79. ■ **118** „Toccata F-dur] BWV 540a. ■ **126–128** „25 Studien ... Keßler] op. 100; Joseph Christoph Kessler (1800–1872), dt. Pianist und Komponist. ■ **136** Evers] Carl Evers (1819–1875), Pianist, Komponist und Musikalienhändler; ab Anfang der 1870er Jahre in Wien, vorher in Graz tätig. ■ **136** „*Grandes Etudes pour le Pianoforte*“] op. 90. ■ **139f.** *poèmes d'amour*] *Chansons d'amour* op. 13. ■ **154** C. A. Spina] Der Wr. Verlag von Carl Anton Spina (1827–1906) war eine Nachfolgefirma von Diabelli & Comp. → NR. 115/ERL. zu den Z. 219–221. ■ **158** *extra curtem*] lat. „außerhalb der eigenen Landesherrschaft“. ■ **158** *in partibus infidelium*] → NR. 11/ERL. zur Z. 41. ■ **167** Frommüller] recte: Fronmüller; Hermine Fronmüller, Pianistin; Schülerin von Carl Evers, trat in Wien, später in Graz auf. ■ **170** Wurmbrand] Stephanie von Wurmbrand-Stuppach (1849–1919), Komponistin, Pianistin und Dichterin. ■ **172** *anch'io sono pittore*] it. „auch ich bin Maler“ (angeblicher Ausspruch Correggios vor einem Bild Raphaels). ■ **173** „*Andante all'ongorese*“] Andante ongarese mit Variationen und Scherzo op. 68. ■ **174f.** sind uns vom Florentiner Quartett her in angenehmster Erinnerung] Das Werk erklang am 29. Februar 1872 im dritten

Konzert des Florentiner Quartetts. ■ 177 „zehn Stücke in Tanzform“] op. 58. ■ 179 Brahms mit ... Walzern] 16 Walzer op. 39. ■ 182f. zwei Ouverturen von Franz Schubert] Ouvertüre C-Dur „im italienischen Stile“ D 597 (die orchestrale Fassung D 591 ist bereits 1865 im Verlag C. A. Spina erschienen), Ouvertüre D-Dur „im italienischen Stile“ D 592 (die orchestrale Fassung D 590 erschien erst 1886). ■ 188 „20 Ländler“] *Zwanzig Ländler für Pianoforte von Franz Schubert. Nachgelassenes Werk*, Wien 1869. Dieser von Brahms edierte Druck enthält 17 Ländler D 366 und 4 Ländler D 814 (bearbeitet für Klavier zu 2 Händen, D 366 Nr. 17 identisch mit D 814 Nr. 1). ■ 199f. „Verbesserung“ ... „Eroica“ beehrt hat.] → NR. 40/ERL. zu den Z. 76–81. ■ 202 behalte ich mir vor nächstens zu besprechen.] → NR. 74.

52.

WA 1872, Nr. 171, 27. Juli

Die Concurprüfungen des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde.

Die Concurprüfungen des Conservatoriums fanden gestern in der dramatischen Production ihren Abschluß. Der ganze Cyklus (Gesang, Pianoforte, Orgel, Violine, Violoncell, Oboe, Fagot – dazu Compositionsproben einiger Schüler) gab als 5
erfreuliches Resultat die Ueberzeugung, daß Wien, die musikalische Großstadt, in seinem Conservatorium eine seiner würdige musikalische Lehranstalt besitzt. Aus der Gesangscasse lernten wir neben Elevinnen, deren dramatischer Beruf entschieden zu Tage tritt, wie Frl. v. Angermayer, Wiedermann, u. a. auch eine ganz 10
eminente Liedersängerin Frl. Mathilde Meßnik kennen, welche, als Abiturientin aus dem Institute tretend, wohl bald in Concertsälen ihrem Namen einen Platz neben den besten Liedersängerinnen erringen wird. Bemerkenswerth ist, daß neben diesem ganzen Nachtigallenfluge junger Sängerinnen uns ein einziger 15
Sänger vorgeführt wurde, der Sohn des unvergeßlichen Staudigl, auf dem in der That der Segen seines Vaters zu ruhen scheint und der sich unverkennbar und mit Erfolg bemüht, dem ererbten Namen Ehre zu machen. Unter den Pianisten sei Herr Julius Zaremsky erwähnt, unter den Eleven der Violine Herr Emil Paur, Arthur Nikisch und Frl. Epstein; – einen bedeutenden Künstler für sein Instrument gewinnt die musikalische Welt an Herrn Reinhold Hummer.

Doch kehren wir zur abschließenden dramatischen Production zurück. Vor 20
allem bemerken wir, daß das jugendliche Orchester unter Herrn Joseph Hellmesbergers Leitung sich ganz trefflich hielt, – die Begleitung der Gesangstücke wäre des erfahrensten, bestgeübten Orchesters werth gewesen und der brillante Vortrag der Tell-Ouverture und einer anderen Rossini'schen (zur „Belagerung von Korinth“) 25
erregte stürmischen Beifall. Für die Wahl der zweiten Ouverture sind wir besonders dankbar – unter den Rossini-Ouverturen der ersten Form („Tancred“, „Othello“ u. s. w.) ist sie weitaus die beste, trefflich und meisterlich in der Factor und von einer packenden Kraft, so daß man stellenweise eine gelungene „heroische Symphonie“ zu hören meint; – schon der energische Rhythmus des Anfangs mit dem nachhallenden Echo ist von großer Wirkung, äußerst originell und in der Origina- 30

lität genial die Episode der *Marche funèbre grecque*. Unter den als dramatische Darstellerinnen debütierenden Schülerinnen darf Fräulein Anna v. Angermayer eine Sängerin von großen, ja von bereits erfüllten künstlerischen Hoffnungen heißen.

35 Eine macht- und klangvolle, edel ausgebildete Stimme, verbunden mit einer glücklichen, über die mittlere Frauengröße etwas hinausgehenden persönlichen Erscheinung, Feuer, Leben und Ausdruck im Vortrage qualificiren das Fräulein zur Darstellerin heroischer und tragischer Opernpartien. Ihr Romeo war in diesem Sinne eine ausgezeichnete Leistung. Wie ich höre, hat sie bereits in Venedig ein
40 ehrenvolles Engagement gefunden; natürlich wird sie dort auf Verdi gesetzt sein oder gar auf die jämmerlichen Maestrini, welche Verdi's Nachtrab bilden. Möge sie ihr deutsches Vaterland nicht vergessen! Sie ist ein geborner Fidelio, eine geborne Iphigenia, eine geborne Donna Anna. Ehrlich gesagt, wir sehen im Interesse der Kunst eine jugendliche Kraft dieses Ranges mit wahrem Schmerz in die Ferne
45 ziehen. Wir könnten dergleichen in Wien sehr gut brauchen. Wie dem Frl. v. Angermayer läßt sich auch dem Frl. Clementine Prohaska eine brillante Zukunft prophezeihen. Sie ist keine Heroine wie die Angermayer, sondern ein sozusagen lyrisches Talent; in Rollen wie Martha, Gretchen u. s. w. wird sie glänzen. Die zierliche Beweglichkeit des wohl lautenden Organs, verbunden mit einer sehr an-
50 muthigen Erscheinung, eignen sie ganz für solche Partien. Im Gesange mit einem ersten Preise bedacht, erhielt das Fräulein nach dem dramatischen Conkurs einen zweiten. Meine preisrichterlichen Herren Collegen mögen es mir nicht übel nehmen, wenn ich ihr hier *pro voto separato* auch den ersten zudenke. Die dritte im Bunde ist Frl. Elise Wiedermann, für Rollen wie Aennchen, Zerline u. s. w. wie
55 geschaffen, entschiedenes dramatisches Talent, zierliche Erscheinung, nicht große, aber sehr angenehme Stimme. (Die Frl. Angermayer und Wiedermann wurden mit ersten Preisen ausgezeichnet.) Frl. Louise Proch hatte die Selbstverläugnung, in den Scenen aus „Figaro“ die Marcelline zu singen, – denn es ist wirklich eine Selbstverläugnung, wenn ein jugendlich blühendes Mädchen sich ein Altweiber-
60 gesicht anschminken lassen muß. Sie sang übrigens ihren Part auch sehr gut. Der Saal war gedrängt voll, der Beifall der lebhafteste.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Konkurs für dramatische Darstellung am Konservatorium der GdM, 26. Juli 1872, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Rossini: Ouvertüren zu *Guillaume Tell* und *Le Siège de Corinthe* ■ Mozart: Szenen des Cherubin aus *Die Hochzeit des Figaro* ■ Vaccai: Schlusszene zu Bellinis *Romeo und Julia*

ERLÄUTERUNGEN

17 Julius Zaremsky] Juliusz Zarębski (1854–1885), poln. Pianist; 1870–1872 Studium am Konservatorium der GdM, später Schüler von Liszt, Lehrer am Konservatorium in Brüssel. ■

17 Emil Paur] (1855–1932), Violinist, Dirigent und Komponist; 1866–1872 Studium am Konservatorium der GdM, 1872–1875 Mitglied des Wr. Hofopernorchesters, ab 1875 Karriere als Diri-

gent. ■ **18** Arthur Nikisch] (1855–1922), Violinist und Dirigent; 1866–1873 Studium am Konservatorium der GdM, 1874–1877 Mitglied des Wr. Hofopernorchesters, ab 1878 internationale Karriere als Dirigent. ■ **18** Epstein] Eugénie Epstein, Violinistin und Pianistin, Tochter des Pianisten Julius Epstein; Studium am Konservatorium der GdM, zahlreiche Konzertauftritte mit ihrer Schwester, der Violoncellistin Rudolfine Epstein (?–1881). ■ **19** Reinhold Hummer] (1855–1912), Violoncellist; 1873–1877 Mitglied des Wr. Hofopernorchesters, 1878–1901 erster Cellist der Hofmusikkapelle und Prof. am Konservatorium der GdM. ■ **31** *Marche funèbre grecque*] Original: Marche lugubre grecque. ■ **38** *Ihr Romeo*] in der von Nicola Vaccai (1790–1848) komponierten Schlusszene zu Bellinis *I Capuleti e i Montecchi*. ■ **42** Fidelio] Figur in Beethovens gleichnamiger Oper. ■ **43** Iphigenia] Figur in Glucks *Iphigénie en Tauride* und *Iphigénie en Aulide*. ■ **43** Donna Anna] → NR. 47/ERL. zur Z. 17. ■ **54** Aennchen] → NR. 7/ERL. zur Z. 30. ■ **54** Zerline] Figur in Mozarts *Don Giovanni* bzw. in Aubers *Fra Diavolo*. ■ **57** Louise Proch] Sängerin und Schauspielerin, Tochter des Dirigenten und Komponisten Heinrich Proch; Studium am Konservatorium der GdM bei Salvatore Marchesi, später verh. mit dem Opernsänger Karl Eduard Katzmayer (1838–1885).

53.

WZ 1872, Nr. 177, 4. August

Feuilleton.

Ein musikalischer Preßburger aus alter Zeit.

Von A. W. Ambros.

Ich schlage die *Biographie universelle des musiciens* von Fétis auf, suche den Namen Johannes Francisci und – finde ihn nicht. Aber wahrlich, wahrlich – es sind eingegangene Blinde und Lahme und (geistige) Krüppel in das Fétis'sche Himmelreich und dessen papierene Unsterblichkeit und ich sehe nicht ein, warum der brave Johannes Francisci vor der Thüre hat bleiben müssen. Hat er doch 1725 einen Kollegen, den Organisten der Elisabeth-Kirche zu Breslau Johann Glettinger zu den Versen begeistert:

Hochedler Herr und Freund, Amphions schönste Zier,
 In Ihnen stellt mein Geist sich einen Künstler für,
 Der sich in der Musik läßt wie ein Engel hören:
 Daher er in der Welt zu lieben und zu ehren.
 Ich schließe meinen Wunsch in diese Worte ein:
 Daß Sie auch ihres Orts ein Orpheus mögen sein.

Aber möge er immerhin „seines Orts ein Orpheus“ gewesen sein – die Welt hat ihn so gründlich vergessen, daß er nicht einmal im Beinhaus des Fétis'schen Lexikons die ewige Ruhestätte gefunden, selbst nicht in der zweiten Auflage. *Ci git Piron, qui ne fut rien, pas même académicien* schrieb der boshafte Piron, als er mit seinen Hoffnungen auf einen Sitz unter den unsterblichen Vierzig durchgefallen. *Pas même* Fétis nimmt von unserem armen Francisci Notiz, bei dessen Namen Biblio-

philen eher sofort an seinen gleichzeitigen Namensvetter, den Verfasser des „höllischen Proteus“ und anderer curiosen Bücher denken werden, welcher indessen
 25 nicht Johannes, sondern Erasmus hieß. Und so will ich also den guten Johannes aus dem stillen Schattenreiche heraufcitiren, zumal sein Lebenslauf, den er in einem langen, am 11. Jänner 1740 an Mattheson geschriebenen Briefe überaus naiv und treuherzig geschildert hat, manchen Blick in Leben, Art und Sitte jener Rococozeit gewährt – wenigstens auf dem Gebiete, auf dem sich Johannes Francisci
 30 bewegte.

Ich habe ihn in der Ueberschrift einen musikalischen Preßburger genannt, weil Preßburg den Gipfel der musikalischen Ehren und Würden bezeichnet, welche zu erreichen ihm vergönnt war. Sein Geburtsort war Neusohl. „Ich habe“, schreibt er an Mattheson, „in der königlichen freien Bergstadt Neusohl in
 35 Ober-Ungarn Anno 1691 den 14. Junius zum ersten Male das Licht dieser Welt erblicket und zugleich das erste Lamento gesungen. Mein Vater Georg war wohlverdienter Cantor bei der löblichen evangelisch-deutschen Gemeine daselbst, meine Mutter Katharina eine geborne Horvathin.“ Das Gymnasium seiner Vaterstadt gab ihm die erste Bildung „unter getreuer Anführung eines schon in der
 40 Ewigkeit unter den Sternen leuchtenden Lehrers Hr. M. Johann Burius und eines auf dem Lehrstuhl berühmten Herrn Johann Pilarik“, – die „ersten Gründe auf dem Clavier“ erhielt er von Jakob Karchut, welcher durch Vater Georgs „Anpreisung von den Herren Vorstehern zum Organisten beeder Nationen, der ungarischen und deutschen, ernannt wurde“. Ein Organist zweier Nationen – wie großartig! Leider hat es nicht genügt, dem Manne, der für die ungarische und deutsche
 45 Nation orgelte, bei Fétis eine Unterkunft zu verschaffen, er fehlt gleichfalls im Lexikon. „Das übrige wenige Wissen“, fährt Francisci fort, „so mir durch Gottes Gnade beiwohnet, ist meinem eigenen Nachsinnen und Fleiße zuzuschreiben.“ Er war also Autodidakt, eine große Seltenheit bei den Musikern jener Epoche, welche
 50 an die Schulbank durch jahrelanges Sitzen fast anwachsen und, wie es in jenem apokryphen (oder vielleicht nur nach einem echten Schreiben von Rochlitz für Leipziger Bedürfnisse zurechtgerochlitzten) Briefe Mozarts heißt: „schon als Buben vom Meister Knipse und Donnerwetter schmeckten“.

Sind doch auch in neuer und neuester Zeit componirende Autodidakten, deren Compositionen nicht dilettantisch haltlos und zerfahren sind, sondern
 55 neben Correctheit den festen, sicheren Zug der Meisterschaft haben, wie ihn ehemals die Schule gab, eine Rarität – der Componist vortrefflicher Streichquartette und Lieder W. H. Veit und der Wiener Julius Zellner, dessen schön leuchtender Stern zur Zeit im Aufsteigen ist, wären hier zu nennen – wenn man nicht etwa gar
 60 auch Franz Schubert unter die Autodidakten rechnen will, der, als sein Lehrer, der Organist Ruzicka, den Mund lehrhaft aufzuthun begann, Alles schon wußte, was jener sagen wollte; „er hats vom lieben Gott gelernt“, rief der Lehrer verwundert aus. Aber zu Ende seiner kurzen, glänzenden Laufbahn rief Schubert selbst, „jetzt weiß ich, was mir fehlt“ und er, der durch das, was er bereits geleistet, den unverwelklichen Lorbeer errungen und dessen Name bestimmt war, neben den Größten
 65 seiner Kunst zu stehen, wollte sich demüthig hinsetzen und „Contrapunkt studiren“. Der Tod fand, das sei ganz überflüssig, Schubert habe auch den Contrapunkt

vom lieben Gott gelernt (worin er ganz Recht hatte), und er hob den guten Franz unter die Sterne, wo er glänzt in *secula*. Sehr viele unserer „aufstrebenden“ Componisten denken anders als weiland Schubert und wissen nicht, „was ihnen fehlt“. Selbst Lehrer der alten, strengen, tüchtigen Schule, wie Sechter in Wien, Dionys Weber in Prag gewesen, fangen an selten zu werden und die Lehrbücher werden dünner, „philosophischer“ – nur kann man daraus, wie aus der Harmonik Richters, wenig oder nach Umständen, wie aus dem berühmten Werke von A. B. Marx, gar nichts lernen. Die Bücher des alten Dionys Weber über „Harmonielehre“ und „Contrapunkt“ repräsentirten eine kleine Bibliothek, aber wer „gewandelt diese Straße voll Beschwerden“ (wie es in der „Zauberflöte“ heißt), brachte etwas mit, wenn er herauskam. Wie Gesetzesdonner vom Sinai tönte in Lehrstunden des alten Dionys: „Regel ist, daß“ u. s. w., womit er jede musikalische Sünde des Schülers heimsuchte.

Heut ist das alles anders, – Fortschritt und „freie Genialität“ haben für solche antiquirte Ansichten nur noch ein verächtliches Lächeln und der oberste Grundsatz lautet nicht: „erlaubt ist, was sich ziemt“ oder: „erlaubt ist, was gefällt“, sondern: „erlaubt ist, was beliebt“. Ein gewisser Altschul, welcher in die böhmischen Wälder nach Weimar ging, wo sich unter Liszts Augen eine musikalische Republik constituirte, „gegen welche Rom und Sparta Nonnenklöster waren“ und welche, wie Herr v. Bülow in einem Momente von Zerknirschung aufrichtig gestanden hat: „zuweilen gern ein wenig Pariser Commune gespielt hatte“ – dieser Altschul also schrieb z. B. ein Klavierstück, das sich in eitel Parallelquinten bewegte. Der Einfall ist am Ende nicht ganz neu; der Mönch Hucbald hat ihn vor ungefähr tausend Jahren auch gehabt. Das fand auch Liszt doch gar zu stark, er soll bei dieser Gelegenheit gerufen haben: „Es sind noch mehr unter euch, die meinem Grimm reif sind!“ Aber wahrhaftig – man kann von den Herren nicht einmal reden, ohne ungehörig aus der Tonart zu gerathen; nicht mit den „Zukunftsmusikern“ haben wir es hier zu thun, sondern mit einem Vergangenheitsmusiker, mit Johannes Francisci. Er muß schon als achtzehnjähriger Bursche in seiner Kunst ganz tüchtig gewesen sein, denn als sein Vater am 20. Jänner 1709 gestorben, wurde Johannes zum Cantor und Chordirector berufen, „ungeachtet sich andere Mitwerber dazu anmeldeten“, und „schier wider Willen“. Diese Stelle versah er drei Jahre und trieb dabei unter Leitung „eines auf der Catheder und Kanzel unvergleichlichen Mannes Herrn Matthias Bel“ griechische und hebräische Studien, aber auch Musik ungemein. Sammler von Bücherraritäten kennen vielleicht den vorbelobten Bel als Verfasser der *Notitia Hungaria novæ*.

Auch die *PP.* Jesuiten ließen „in Ermanglung ihres verstorbenen Capellmeisters“ ihren Kirchenchor unbedenklich von dem Protestanten Francisci leiten. Francisci legte sich nun insonderheit auf die Setzkunst – studirte die Anleitungen von Speer, Herbst u. a. – Matthesons Schriften (der vollkommene Capellmeister, forschendes Orchester, beschütztes Orchester u. s. w. – zum Theile noch heute sehr werthvoll) entzückten ihn: „zu allem diesem gab mir eine große Aufmunterung der musikalische Polyhistor in Hamburg, dessen Orchester ich Anno 1714 siebenmal siebenmal geküsst, und mit unersättlicher Begierde gelesen habe: weil mir dasselbe nebst jenem wackeren Stifts-Cantor zu Wurtzen G. Z. Wagner gleichsam

zur Morgen- und Abendandacht gedient. Daher ich mich nicht säumte diesem
 urkundlichen Verfasser so vieler nützlicher Schrifften meine Ehrerbietigkeit in
 115 einem Briefe zu bezeigen: darauf ich nicht nur gewierige und freundliche Antwort,
 sondern zu meiner innigsten Freude das Verzeichniß seiner bisdaherigen sämmtli-
 chen Werke erhielt, welche ich mir denn anschaffte und zu dieser Stunde noch
 manchen Schatz musikalischer Wissenschaftt daraus sammle; unsere Correspon-
 120 dentz währet auch immerfort u. s. w.“ Mehr als genug für den eitlen Mattheson,
 den bewundernden Correspondenten unter Pauken- und Trompetenschall durch
 die musikalische „Ehrenpforte“ (bekanntlich ein 1740 erschienenes Buch des
 Polyhistor vom [sic] Hamburg) zu führen. Wunderbar, daß Fétis diese Fest- und
 Jubelfanfaren überhört hat! Auch den Stiftscantor von Wurtzen G. Z. Wagner
 (von dem übrigens auch in Matthesons „Orchester“ II., S. 17 die Rede ist) hat Fétis
 125 ignorirt.

Nach den Lehrjahren unseres Francisci kamen seine Wanderjahre, die eigent-
 lich wieder nur peripatetische Lehrjahre waren. Er besuchte 1722 Wien und fand
 bei dem trefflichen Joh. Jos. Fux (dem jüngst Köchel durch sein für den ernsteren
 Musikforscher höchst werthvolles Buch ein neues schönes Denkmal gesetzt) und
 130 bei dem Capellmeister von St. Stephan Georg Reutter (dessen Kirchenstücke noch
 heute geschätzt werden) eine sehr freundliche Aufnahme, ja er wirkte am 2. Febru-
 ar (am Lichtmeß-Tage) in der Stephans-Kirche bei der großen Fest- und Kirchen-
 musik unter den „16 Vocalisten“ mit. Im Jahre 1725 verspürte er „große Lust das
 berühmte Leipzig zu sehen“ und kam zur Zeit der Ostermesse dahin. „Ich hatte
 135 das Glück“, erzählt er, „den berühmten Herrn Capellmeister Bach kennen zu ler-
 nen und aus dessen Geschicklichkeit meinen Nutzen zu ziehen.“ Es haben seitdem
 nicht wenige aus der „Geschicklichkeit“ dieses Johann Sebastian Bach ihren „Nut-
 zen gezogen“. Francisci besuchte auch Halle, wo er „Herrn Dr. August Hermann
 Francken und Herrn Christian Thomasius“ kennen lernte und sich „leutseeliger“
 140 Aufnahme erfreute. Er faßte sogar den kühnen Plan bis Wittenberg vorzudringen,
 wenn nicht gar bis Hamburg, wo sein bewunderter Mattheson (und Händel! – von
 dem er indessen nichts zu wissen scheint) lebte. Aber die Seinigen „nöthigten ihn
 ins Vaterland“ – wo er erwies, daß sein Reisebild eine Biene gewesen mit der Um-
 schrift: „*ut onusta redeat*“.

Wie kindlich dünken uns Eisenbahnreisenden diese Zustände! Indessen war
 das Glück, dem Johann Sebastian Bach in die wetterleuchtenden schwarzen Augen
 blicken und ihn hören zu dürfen, wenn er etwa gerade eine Promenade auf dem
 Pedal der Thomaner-Orgel machte, auch damals die Strapazen einer Reise in der
 berufenen „gelben Kutsche“ und auf den damals berüchtigten sächsischen Land-
 150 straßen werth, von denen noch 80 Jahre später – im Jahre 1804 – Kotzebue schrieb:
 „rings um die berühmte Handelsstadt Leipzig versinkt man in Koth und wirft am
 hellen lichten Tage auf ebener Straße schrittfahrend um“ (s. „Reise nach Rom und
 Neapel“, I. Band, S. 49).

Am 18. April 1714 war jener Bel zu Neusohl (man denkt unwillkührlich an den
 155 „Bel zu Babel“) aus seiner Stellung geschieden, um die Stelle eines evangelischen
 Predigers in Preßburg anzutreten. Francisci hatte bei der Abschiedsfeier eine
 Festmusik mit sehr schmeichelhafter biblischer Anspielung im Texte aufgeführt –

wir werden von Herrn Bel selbst hören, worin sie bestand. Das sollte 19 Jahre später seine Früchte tragen – im Jahre 1733 wurde Francisci als Director der Musik nach Preßburg berufen; am 19. April 1733 meldete ihm nämlich der wohllehrwürdige Bel brieflich, daß ihn „ein so ansehnliches Amt zu bekleiden, gute Freunde dem löblichen Convent *procul odio et gratia* vorgeschlagen und zwar mit dem gewünschten Erfolg“, – er werde zwar von Neusohl nach Preßburg übersiedeln müssen: „der stärkste Beweggrund zurückzubleiben, wird *natale solum* sein; aber *satis datum patriæ*, wo Gott zu Hause ist, ist das nicht ein Vaterland?“ Wir dürfen allenfalls lächeln, wenn wir hier erfahren, daß Gott der Herr selbst in Preßburg zu Hause ist! Ein bedeutungsvolles Postscript sagt: „Die *Accidentia* werden bei guter Conduite des Directoris um ein merckliches wachsen. *Vide modo, ne amore patriæ relucteris Deo.*“

Ein zweites Schreiben Bels, das rasch dem ersten folgte (am 26. April 1733), verdient hier ganz mitgetheilt zu werden: „Wohl-Edler, sehr werthgeschätzter Gönner! Ich hoffe mein Schreiben werde ihnen zu rechte geworden seyn. Sie werden daraus vernommen haben, wie ein löblich Kirchen-Convent gegen Sie gesinnet sey. Nun kann zwar nicht wissen, was der *conflictus primarum cogitationum* bey Ihnen für eine Vorstellung werde gemacht haben; doch hoffe gäntzlich, Sie werden nicht mit Fleisch und Blut zu Rathe gehen. Ich führe Ihnen, mit allem Bedachte, zu Gemüthe die Arie, welche Sie Anno 1714 den 18. April bey meiner sehr merckwürdigen Schul-Valete *cum Choro musico* abgesungen. Es hieß, Bel ging ab, wüste Felder anzubauen. Das ist eingetroffen, und, Gott allein in der Höh sei Ehr, wohl gelungen. Mich reuet es auch nicht, hieher gekommen zu seyn. Ich deute es nun auf meinen hochgeehrten Herrn, er solle der Ohim und Zihim wilde Stimmen in einer so lieben Gemeine, die ja noch die Zierde des ungarischen Zions seyn kann, in ein liebliches Allelujah verwandeln. Sie finden Liebe, Geneigtheit, Förderung, und, nach Gottes Willen, ein Mehrers – *sed satis, nolo uti argumentis humanis. Istud cogita*: Presburg stehet an der Spitze, das will Leute haben. Lencket Gott Ihr Hertz zu uns, und Sie brechen durch die Mauren Jericho hindurch, so bitte *nomine Conventus* auf einen *Præcentorem* bedacht zu seyn. Er kömmt fast über 200 fl. und ist ein geringes, ihn, wo er sich meritirt, noch höher zu bringen. *Nunc te virum præsta!* Von Ihrer Jugend an habe gemerckt, daß Gott Sie zur Musik bestimmet. *Hic Rhodus, hic salta!* Ich bitte mir eine baldige cathgorische und ungezweifelte Antwort aus, dabei wünsche: der Geist des Herrn ruhe über Sie, und lencke Ihren Willen nach seinem Wohlgefallen. Der Herr sey mit Ihrem Geiste. Ich aber bin u. s. w. ergebener Bel.“ Im October trat Francisci seinen Posten in Preßburg an: „Ich fand daselbst die beste Gelegenheit, meine musicalischen Bemühungen fortzusetzen, indem ich das Glück hatte mit den großen Virtuosen der Ertzbischöflichen und Hertzoglichen Kapelle bekannt, und dabei von unnützen Leuten beneidet zu werden, denn das ist auch ein Glück.“ An seinem Geburts- und Namenstage 1734 führte sein Chor eine von ihm selbst componirte Cantate zu seinen Ehren auf. Aber es fehlte auch nicht an Verdruß: „Mein Hertz wurde geängstet und gedrückt, nicht anders, als wenn man die presburger Trauben in Herbstzeiten unter einer Kelter presset.“ Francisci setzte nicht weniger als 16 Beschwerdepunkte auf, darunter: „2. weil mir zwar viel versprochen, aber wenig

gehalten worden – 3. weil durch das alte und baufällige Positiv die Andacht mehr verhindert, als befördert wird, ich aber dadurch öffentlich blosgestellt worden –
 205 7. weil sich ein grosser Widerwill geäußert, wenn ich von meiner Arbeit etwas aufgeführt habe; 8. weil man wenig oder nichts auf die zum göttlichen Preise angestellte Figuralmusik wendet, indem es an nöthigen musikalischen Instrumenten fehlt; 10. weil man mich so schlecht menagirt hat“ und so weiter, bis 16. und letz-
 210 tens: „weil man mir nicht nur alle Fehler, die auf dem Chore vorgehen, beimisset, sondern auch die geringsten hoch aufmuetet“. Besonders ärgerte ihn, daß man ihn zwang, Arien eines gewissen Anton Ernst Kopp, damals Cantors in Schemnitz, aufzuführen, welcher „seine Sichel in eine fremde Ernte schlägt, welches weder er einem andern Cantori zu Schemnitz, noch die Herren Schemnitzer den Preß-
 215 burgern zustehen würden, dafür sich diese bey jenen dergleichen unterfingen“. (Mattheson bezeichnet die Arbeiten dieses Kopp als „mitleidenswerth“.) Am 1. März 1735 bat Francisci um seine Entlassung und lebte dann zwei Jahre als Privatmann in Neusohl: „wobey ich denn erfuhr, daß neben die 3 Hauptstrafen: Krieg, Hunger und Pestilenz, billig die vierte zu setzen, nämlich Prozesse zu führen“ (er machte nämlich gegen seine Preßburger Committenten Rechtsansprüche).
 220 Am Trinitatis-Sonntage 1737 trat Francisci bei der evangelischen Gemeinde zu Neusohl in Dienste, die dortigen Kirchenbücher würden wohl nachweisen, wie lange er dann noch gelebt und wann er sein „letztes Lamento gesungen“. Denn glücklich scheint er nicht gewesen zu sein. „Die allerunglücklichste Art des Unglücks“, sagt er, „ist an sein vergangenes Glück zurückzudenken.“ (Ob er Dante’s berühmten Vers wohl gekannt: *nessun maggior dolore* u. s. w.? Schwerlich!)

225 In Preßburg wirkt dermal unter Leitung trefflicher Männer ein Kirchenmusikverein, dem es in der That gelungen, die „Stimmen der Ohim und Zihim in ein liebliches Alleluja zu verwandeln“, und die Kirchenmusik im Dome ist dort sehr gut bestellt. Ob sich im Musikarchiv des Domes nicht noch Compositionen
 230 von Johannes Francisci finden, aus denen sich beurtheilen ließe, ob und inwieweit die Preßburger von 1733 bis 1735 mit ihrem „großen Widerwill“ Recht hatten?

ERLÄUTERUNGEN

5 Johannes Francisci] (1691–1758), Komponist und Organist. ■ **11–16** Hochedler ... mögen sein.] Ambros stützt sich in seinem Aufsatz auf Franciscis autobiographische Aufzeichnungen in: Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte [...]*, Hamburg 1740, S. 76–86. Sämtliche von Ambros angeführten Zitate (einschließlich Briefstellen) sind dieser Quelle entnommen. ■ **19f.** *Ci git Piron, ... académicien*] „Ci git Piron qui ne fut rien / Pas même académicien.“ („Hier liegt Piron, der nichts war, nicht einmal Mitglied der Akademie.“) – Autoepitaph des frz. Schriftstellers Alexis Piron (1689–1773). ■ **25** Erasmus] Erasmus Francisci (1627–1694), dt. Polyhistor. ■ **26–28** sein Lebenslauf, ... geschildert hat] → ERL. zu den Z. 11–16. ■ **33** Neusohl] Banská Bystrica (heute in der Slowakei). ■ **40** Johann Burius] (1636–1689), Kirchenhistoriker, evangelischer Pfarrer. ■ **41** Pilarik] Ján Pilárik (um 1660–um 1708), Schriftsteller; Vertreter des Pietismus, 1703–1708 Rektor in Neusohl. ■ **50–52** in jenem ... Briefe Mozarts] Gemeint ist das von Friedrich Rochlitz gefälschte „Schreiben an den Baron von ...“, in dem er Mozarts vermeintliche Antwort auf die Frage nach dem Schaffensvorgang „wiedergibt“ und damit einen Mythos der Mozart-Rezeption in Umlauf setzt. *AMZ* 17 (1815), Nr. 34, 23. August, Sp. 561–566, hier Sp. 561. Wahrschein-

liche Zitatquelle für Ambros: Jahn, *Mozart*, Bd. 3, S. 496–501 (auf S. 503 stellt Jahn die Echtheit des Briefes in Frage). ■ **61f.** Organist Ruzicka, ... gelernt“] → NR. 43/ERL. zur Z. 116f. ■ **63–67** rief Schubert selbst, ... studiren“.] Ambros stützt sich auf Kreissle von Hellborn, *Schubert*, S. 450. ■ **73** Harmonik Richters] Ernst Friedrich Richter, *Lehrbuch der Harmonie. Praktische Anleitung zu den Studien in derselben [...]*, Leipzig 1853. ■ **74** aus dem berühmten Werke von A. B. Marx] *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch [...]*, 4 Bde., Berlin 1837–1847. ■ **75** Die Bücher des alten Dionys Weber] Friedrich Dionys Weber, *Theoretisch-praktisches Lehrbuch der Harmonie und des Generalbasses*, 4 Bde., Prag 1830–1841; *Theoretisch-praktisches Lehrbuch der Tonsetzkunst*, 4 Bde., ebd. 1835–1843. ■ **76f.** „gewandelt ... Beschwerden“] Worte der zwei Männer in Mozarts *Die Zauberflöte* (II,28). ■ **84** Ein gewisser Altschul] Rezzo Altschul (1842–1911), Pianist, Schüler von Liszt. ■ **86** „gegen welche Rom ... Nonnenklöster waren“] Schiller, *Die Räuber* I,2. ■ **87f.** wie Herr v. Bülow ... gespielt hatte“] Bülow hat den Kampf des Weimarer Kreises um Liszt oft als „bonapartistisch“ bezeichnet. Vgl. hierzu Franz Wilhelm Beidler, *Cosima Wagner. Ein Porträt. Richard Wagners erster Enkel: Ausgewählte Schriften und Briefwechsel mit Thomas Mann*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Würzburg ³2011, S. 70. ■ **92f.** „Es sind ... reif sind!“] eigtl. Zitat aus: Schiller, *Die Räuber* II,3. ■ **99f.** Diese Stelle versah er drei Jahre] Francisci hatte die Kantorenstelle bis 1733 inne. Die Zeitangabe „drei Jahre“ bezieht sich bei Mattheson auf die Studiendauer → ERL. zu den Z. 11–16 (darin S. 77). ■ **101** Matthias Bel“] (1684–1749), Historiker, Theologe und Pädagoge. ■ **103** *Notitia Hungariae novae*] *Notitia Hungariae novae historico-geographica*, 2 Bde., Wien 1735–1742. ■ **107** Speer] Daniel Speer (1636–1707), dt. Schriftsteller und Komponist; verfasste u.a. *Grund-richtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der Musicalischen Kunst [...]*, Ulm 1687. ■ **107** Herbst] Johann Andreas Herbst (1588–1666), *Musica practica [...]*, Nürnberg 1642; *Musica poetica [...]*, ebd. 1643. ■ **107–109** Matthesons Schriften ... entzückten ihn] *Der vollkommene Capellmeister [...]*, Hamburg 1739; *Das forschende Orchestre [...]*, ebd. 1721; *Das beschützte Orchestre [...]*, ebd. 1717. ■ **112** G. Z. Wagner] Georg Zacharias Wagner (1671–1751). ■ **124** „Orchester“ II.] *Das beschützte Orchestre*, Hamburg 1717. ■ **127** peripatetische] hier im Sinne von „umhergehende“. ■ **128f.** dem jüngst Köchel ... Denkmal gesetzt] → NR. 32/ERL. zur Z. 12f. ■ **130** Reutter] Georg Reutter d. Ä. (1656–1738), Organist, ab 1715 erster Kapellmeister zu St. Stephan in Wien. ■ **139** Francken] August Hermann Francke (1663–1727), dt. Theologe und Kirchenlieddichter. ■ **139** Christian Thomasius] (1655–1728), dt. Jurist und Philosoph. ■ **144** „ut onusta redeat“] lat. „möge sie beladen zurückkehren“. ■ **150–153** Kotzebue schrieb: ... I. Band, S. 49] August von Kotzebue, *Erinnerungen von einer Reise aus Liefland nach Rom und Neapel*, 3 Bde., Berlin 1805, hier Bd. I, recte: S. 29. ■ **162** *procul odio et gratia*] lat. „fern von Hass und Zuneigung“. ■ **164** *natale solum*] lat. „Vaterland“. ■ **165** *satis datum patriæ*] lat. „dem Vaterland genug gegeben“. ■ **168f.** *Vide modo, ne amore patriæ relucteris Deo.*] lat. „Siehe nur zu, dass die Vaterlandsliebe nicht Gott widerstrebt.“ ■ **174** *conflictus primarum cogitationum*] lat. „Kampf der besten Gedanken“. ■ **184f.** *sed satis, nolo uti argumentis humanis. Istud cogita:*] lat. „doch genug, ich will nicht die (üblichen) menschlichen Argumente bringen. Man bedenke:“ ■ **187** *nomine Conventus*] lat. „im Namen des Konvents“. ■ **187** *Præcentorem*] Präzentor – Vorsänger in Kirchenchören. ■ **188f.** *Nunc te virum præsta!*] lat. „Nun erweise dich als Mann!“ ■ **190** *Hic Rhodus, hic salta!*] lat. „Hier (ist) Rhodos, hier springe!“ (d. h. hier musst du handeln). ■ **211** Anton Ernst Kopp] Musikdirektor und Kantor in Schemnitz; Autor der Sammlung *Melodeyen einiger alten und neuen Lieder [...]*, Ulm 1717. ■ **213** Schemnitz] Banská Štiavnica (heute in der Slowakei). ■ **225** *nessun maggior dolore*] → NR. 41/ERL. zur Z. 28f. ■ **229f.** Ob sich im Musikarchiv ... finden] Die meisten Werke von Francisci sind heute verschollen.

WA 1872, Nr. 181, 8. August

„Le educande di Sorrento“ (italienische Oper im Carl-Theater).

Wie die Sonne nach und nach die einzelnen Zeichen des Zodiacus, so scheint die italienische Oper nach und nach die einzelnen Theater Wiens durchlaufen zu wollen. Das Theater an der Wien machte den Anfang, dann folgte das Strampfer-Theater und jetzt hat im Carl-Theater die „italienische Operngesellschaft aus Florenz unter der Leitung der Directoren E. Meynadier und A. Somigli“ ihre Vorstellungen mit einer neuen komischen Oper „*Le educande di Sorrento*“ eröffnet. Wenn eine italienische Operngesellschaft uns besucht, so bekommen wir in der Regel neben dem modernen Verdi, dem Wagner Italiens, insgemein Opern der classischen Trias Rossini, Bellini, Donizetti zu hören, denn diese Maestri sind für das neue Italien in der That die Opernclassiker.

Seit einigen Jahren lesen wir in den Zeitungen von einer neuen Generation rühmlichst unbekannter Maestri – alle zusammen nur ein Epigonengeschlecht der glänzenden Rossini-Zeit, unter dem wir uns vergeblich nach einem Talente von durchgreifender Bedeutung umsehen. Diesmal wurde uns nun Gelegenheit geboten diese neueste Richtung und einen für uns neuen Componisten kennen zu lernen, dessen Name allein schon wie eine prächtige Einleitungssymphonie klingt: *il Maestro Cavalieri Emilio Usiglio*. Dürfen wir ihn schon nach dem ersten und bisher einzigen Werke, das wir von ihm kennen lernten, nach den *educande* beurtheilen, so müssen wir ihm das Zeugniß geben, daß er Rossini fleißig und mit Liebe studirt hat, und daran hat er wohl gethan, denn gerade die hübschesten und anziehendsten Blätter seiner Partitur tragen den Rossini'schen Familienzug – ja ich wünschte, die ganze Partitur trüge ihn und wir würden aus der feinen Noblesse der musikalischen Diction Rossini's nicht immer wieder in Cabaletten und spectaculöse Effectstücke hineingerissen, deren bedenkliche Trivialität gegen jene besseren Partien unangenehm genug absticht.

Nicht bloß an Rossini lehnt sich Maestro Usiglio, sondern auch (das versteht sich von selbst) an Verdi und gelegentlich sogar an – Offenbach und an Meyerbeer, dessen berühmtes Rataplan uns aus einem Soldatenchor entgegentönt. Ueberhaupt werden wir fast immerfort in Motiven, Phrasen, Wendungen an Bekanntes, Bekannteres und Bekanntestes erinnert. Der Maestro wirthschaftet und speculirt gleichsam mit ausgeborgtem Gelde – aber er wirthschaftet verständig und speculirt glücklich und macht seinen hübschen Profit; wie viel Percent von letzterem er an seine musikalischen Creditoren wird abgeben müssen, ist freilich eine andere Frage. Die Art, wie die lustige Oper gegeben wird, verdient alles Lob. Das frische, muntere Zusammengreifen in Spiel und Gesang wirkt durchaus erfreulich, die wohlgeübten Darsteller machen nirgends den Anspruch, Kräfte ersten Ranges und erster Bedeutung zu sein, und weil sie ihn nicht machen, macht ihn der Zuhörer seinerseits an sie auch nicht und beide befinden sich dabei sehr wohl.

So ist der Don Democrito des Signor Fioravanti eine durchaus treffliche Gestalt, voll Komik und voll Lebenswahrheit, – wer hätte ihr Original nicht in Italien

irgendwo kennen gelernt? An die Stimme der Primadonna, Sgra. de Baillou-Marinoni darf man keine großen Anforderungen stellen, sie ist etwas dünn und hat einen etwas scharfen Beiklang – ich möchte sagen, sie klingt backfischartig – aber das paßte zufällig für die *educanda Luigia*, den Backfisch von Sorrent, gar gut; wie es in anderen Rollen sein wird, müssen wir abwarten. Die Dame singt mit ihren kleinen Stimmmitteln gut und spielt artig. 45

Signora Magi, welche die Nebenrolle der Institutsvorsteherin innehatte, ist offenbar eine solide, verständige Sängerin; sie verdient für die Sorgfalt, welche sie auf ihre Rolle verwendete, alles Lob. So wirkte auch der Tenor Sgr. Bronzino und sein College Sgr. Brogi sehr glücklich zum Gelingen des Ganzen und die Herren Guarducci, Taglia und Franicci griffen entsprechend ein – wie denn endlich auch der frischen Leistung des Chores und der Präcision und guten Nuancirung von Seite des Orchesters durchaus in Ehren zu gedenken ist. Signor Usiglio dirigitte selbst und als guter Musiker. 50 55

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Usiglio, *Le educande di Sorrento*, 7. August 1872, Carltheater

ERLÄUTERUNGEN

6 E. Meynadier] Eugène Meynadier d. Ä., frz. Impresario; 1871–1872 Direktor der Comédie in Kairo, Ende Mai 1872 eröffnete seine Operetten- und Schauspielgesellschaft einen größeren Gastspielzyklus mit Schwerpunkt auf Offenbach am Theater an der Wien. ■ 6 A. Somigli] Agenzia Teatrale Somigli – geführt von Ernesto Somigli (1831–1901), Impresario in Florenz ca. 1845–1885. ■ 18 Emilio Usiglio] (1841–1910), it. Komponist und Dirigent. ■ 29 Rataplan] Chor in Meyerbeers *Les Huguenots* (III. Akt). ■ 40 Fioravanti] Valentino Fioravanti (1827–1879), it. Bass, Sohn des Bass-Buffo Giuseppe Fioravanti (um 1795–?); wirkte vor allem in Neapel und Mailand. ■ 42f. Baillou-Marinoni] Enrichetta De Baillou-Marinoni (1838–1916), span. Sopran; Primadonna am Teatre del Liceu in Barcelona. ■ 48 Magi] A. Magi, it. Alt; näher nicht ermittelt. ■ 50 Bronzino] Giuseppe Bronzino (1832–1913), it. Tenor; ab den 1860er Jahren Gastspielreisen (u. a. Südamerika) mit it. Operntruppen. ■ 51 Brogi] Augusto Brogi (1847–1917), it. Bariton/Tenor; Studium in Florenz, danach an führenden it. Opernhäusern tätig, Gastspiele europaweit (1893 Theater an der Wien). ■ 52 Guarducci] Giovanni Guarducci, it. Bariton; näher nicht ermittelt. ■ 52 Taglia] N. Taglia; näher nicht ermittelt. ■ 52 Franicci] F. Franicci; näher nicht ermittelt.

55.

WZ 1872, Nr. 188, 18. August

Feuilleton.

Volksmelodie.

Von A. W. Ambros.

„Kennen Sie das Fischerlied?“ Sie meinen das Fischerlied aus der „Stimmen von

5 Portici“; ja, das kenne ich! „Keineswegs; ich meine das sogenannte Fischerlied, das zur Zeit von allen Drehorgeln ertönt, das alle Schusterjungen pfeifen, das den „Höher Peter“ gestürzt hat, das allerneueste Volkslied, von dem man, wie vom Mädchen aus der Fremde, nicht weiß, woher es kam, neben Wagners „Nibelungen“ die epochemachende musikalische Erscheinung der Gegenwart.“

10 Einige Tage nach dem eben mitgetheilten Gespräche führte mich mein Weg an einer Musikalienhandlung vorüber – siehe, da erblickte ich im Auslagekasten in sauberem Notenstich das „Fischerlied“. Ich sah die Melodie an – Himmel! welch’ ein Gassenhauer der allerschlimmsten Art. Nicht einmal etwas Neues erblickte ich in diesem Fischerlied – die Verwässerung und Plebejisirung der jämmerlichen
15 „schönsten Augen“ von Stighelli, eigentlich Stiegele aus Schwaben. Nur daß an Stelle der widerlich parfümirten Sentimentalität der „schönsten Augen“ aus dem Fischerliede der Tabaksdampf der Bierkneipe duftet. Es soll auch einen Text haben, von dem man, wie Manzoni von dem Liede der beiden Bravi, die dem würdigen Don Abbondio solchen Schreck einjagen, sagen könnte: „*una canzonaccia che non*
20 *voglio trascrivere*“.

Das echte Volkslied gehört zu den besten Besitzthümern eines Volkes; wenn man von den Sprüchen und Sprüchwörtern mit Recht sagt, aus ihnen rede die Weltanschauung und Lebensweisheit der Nationen, so tönt aus dem Volksliede ihre eigenste Poesie und Musik. Gegen echte Volkslieder verhalten sich jene anderen sogenannten Volkslieder wie Schmeißfliegen gegen Bienen. Ich begegnete nach
25 einigen Tagen wieder dem Freunde, der mich zuerst auf die epochemachende Erscheinung des „Fischerliedes“ aufmerksam gemacht. „Wie ist es möglich“, rief ich ihm entgegen, „daß so etwas wie im Sturme die Menge erobert, während das Edelste sich oft mühsam Bahn schaffen muß!“ Eben deßwegen – erwiderte er –
30 Goethe, der den allerdings sehr harten Ausspruch that, das Publicum ermangle im Ganzen der Fähigkeit, ein wirkliches Talent zu beurtheilen, würde vielleicht sagen, eine Melodie müsse gemein sein, um gemein zu werden. „Das klingt gewissermaßen orakelhaft, ein wenig wie die Weissagungen des Bakis. Aber sehen Sie nur z. B. den berühmten „Höher Peter“. Dieses Motto war in jedermanns Munde, und kein
35 Mensch wußte, was er dabei denken soll, gerade wie 1865 die Pariser mit ihrem *hè Lambert*. „Höher Peter“ wurde gesungen, gespielt, als „Höher-Peter-Marsch“ marschirt, als „Höher Peter, Polka schnell“ getanzt und auf dem Titel des Notenheftes stand zu lesen, wie dieses unvergleichliche Opus in tausenden und aber tausenden von Exemplaren verkauft worden sei.“

40 Mein Freund lächelte zweideutig. Ich will, sagte er endlich, Ihnen nicht verhehlen, daß so etwas seine praktische Seite, seine Profitseite hat, wo man, um diese letztere an’s Licht zu kehren, die Sache praktisch anpacken muß. Nach unverbürgten Schiffernachrichten soll es für eine Melodie, die in jenen tausenden und aber tausenden von Exemplaren „gehen“ soll (wie der Kunstaussdruck der
45 Musikhändler lautet), äußerst ersprießlich sein, sie den Drehorgelmännern gratis in die Walzen ihrer Instrumente einschlagen zu lassen und diese Musikcolporteurs durch kleine Geschenke, welche nach dem bekannten Sprüchworde die Freundschaft erhalten, zu bewegen, daß sie die neue Melodie zur Ouverture und zum Finale ihrer Kunstproduction in den Höfen der Häuser u. s. w. machen. Die Melo-

die bleibt den Leuten im Ohre hängen, sie wird gepfiffen, gesungen, sie begleitet 50
 die Arbeit und den Wanderweg, der gedankenvolle Schauspieler hinter seinem
 Brette solfeggirt sie halblaut vor sich hin, sie wird zwar nicht mehr von Abbé
 Gelinek, von Henri Herz und Charles Czerny variirt (denn diese Herren leben
 nicht mehr und Variationen haben dermal auf dem Musikmarkte „keine Nach- 55
 frage“), aber sie erscheint sofort für Pianoforte allein, für Pianoforte zu vier Hän-
 den, mit Text, ohne Text, als „Lied ohne Worte“, – für die Zugharmonika, für die
 Bergzither, für die Streichzither, für das Harmonium mit Violoncellbegleitung, für
 zwei Czakane, für einen Czakan – dieser, jener Componist macht eine „Trans-
 cription“ (dieses Genre hat eben die *ci-devant*-Variation todt gemacht), in Quod-
 libets wird sie eingefügt, Gartenmusiken lassen sie hören, in Tanzrhythmen 60
 comprimirt oder ausgedehnt erklingt sie in Tanzsälen – ihr Glück ist gemacht! „Ich
 erstaune (unterbrach ich meinen Freund), in der That, das ist recht lehrreich und
 man könnte daraus vielleicht für Anderweitiges nützliche Winke schöpfen.“

Es wäre wohl der Mühe werth, bei einzelnen Liedern, welche zu wahren Volks-
 liedern werden, ihrem Ursprunge nachzuforschen und auf welche Art sie zu der 65
 Ehre gekommen, Volkslieder zu sein. Es wäre ferner ein gar nicht unwichtiges
 Stück Culturgeschichte eines Volkes, seine Lieder, wie sie kamen und gingen, zu
 verzeichnen, denn auch das Volkslied wechselt nach Zeit und Geschmack.

Es war ganz richtig empfunden, wenn Johannes der Schreiber von Limburg in
 seiner Limburger Chronik, welche bekanntlich den Zeitraum von 1336 bis 1402 70
 umfaßt, nicht allein zu jedem Jahre die wechselnden Moden schildert und wie die
 Frauen „gemüzzerte und geflüzzerte“ Kleider trugen (beiläufig gesagt fallen mir bei
 den zehntausend Flicken und Lappen, womit sich unsere Damen von hinten be-
 hängen, immer die gemüzzerten und geflüzzerten Kleider der schönen Limburge-
 rinnen von 1350 ein), sondern auch welche Lieder man in jedem Jahre gesungen. 75
 Zu eben demselben Jahre 1350 heißt es: „in derselbigen Zeit sung man ein neuw
 lied in teutschen Landen, das war gemein zu pfeifen und zu trommeten und zu
 allen Freuden etc.“ Und so verzeichnet der wackere Johannes zu den Jahren 1355,
 1356, 1357, 1359, 1360, 1363, 1366, 1367, 1370, 1374, 1379 und 1380 getreulich, welche
 Lieder man eben „sang und pffiff“. Wer die Lieder gedichtet, die Weisen gesetzt, 80
 sagt er nur an zwei Stellen. Zum Jahre 1356 sang man „ein Taglied von der heiligen
 Passion, und war neu und machte es ein Ritter: o starker Gott, all’ unserer Noth
 u. s. w.“ Und zum Jahre 1374 berichtet der Chronist von einem Mönch Barfüßer-
 Ordens: „Der machte die besten Lieder und Reihen in der Welt von Gedichten
 und Melodeyen, daß ihm niemand uff Rheinesstrom oder in diesen Landen wohl 85
 gleichen mochte. Und was er sung, das sungen die Leut alle gern, und alle Meister
 pffiffen und andere Spielteut fuhrten den Gesang und das Gedicht.“

Die Melodien hat uns der Chronist leider nicht überliefern können. Ersatz
 leisten die Arbeiten der deutschen Contrapunktisten des 15. und 16. Jahrhunderts,
 wie Heinrich Isaak, Heinrich Finck, Paul Hoffhaymer, Arnold von Bruck, Ludwig 90
 Senfl u. a. m. Aus dem kunstvollen und tiefsinnigen Gewebe von Gegenstimmen,
 womit ihre Meisterhand die zum Tenor dienende Volksweise umflocht, kann man
 letztere oft ganz wohlerhalten herauslösen. Da tönt uns aus der Composition
 Heinrich Fincks das herrliche alte Wallfahrtslied: „In Gottes nam’ so fahren wir“,

95 das Osterlied: „Christ ist erstanden“, da klingt aus Arnolds von Bruck Bearbeitung
das merkwürdige: „Ach du armer Judas“, Heinrich Isaaks: „Inspruck, ich muß
dich lassen“ lebt mit dem geänderten Texte: „Nun ruhen alle Wälder“, Hans Leo
Haslers: „Mein g'müth ist mir verwirret“ in dem Chorale: „O Haupt voll Blut und
100 Wunden“ noch heute fort. Ein höchst wichtiges Document bildet ferner das
sogenannte Locheimer Liederbuch. Eine reiche und eigenthümliche Blüthe
geistigen, dazu echt nationalen und volksthümlichen Lebens tritt uns in all dem
entgegen.

Ob nun irgendeine Melodie in irgendeiner Zeit blitzschnelle Verbreitung fin-
det und haften bleibt, bis endlich nach Heine's hübschem Ausdruck „and're Zeiten
105 and're Vögel, and're Vögel and're Lieder“ bringen, hängt insgemein davon ab, wie
die neue Weise den Boden vorbereitet findet. Die Begeisterung über die siegreichen
Türkenschlachten des Prinzen Eugen von Savoyen, die Freude, den „Erbfeind“
besiegt, die „Türkengefahr“ (welche zudem meist als kleine Nebengabe die Pest-
gefahr mit sich führte) beseitigt zu sehen, bewirkte, daß das herrliche Soldatenlied
110 vom „Prinz Eugenius dem edlen Ritter“ sofort zum unsterblichen Volksliede wurde,
dessen muthmaßliche Entstehung Freiligrath so ansprechend besungen hat.

Etwas Aehnliches haben wir in unseren Tagen mit dem Radetzky-Marsch
erlebt. Die Welt staunte einen achtzigjährigen Greis von Sieg zu Sieg fliegen zu
sehen. Johann Strauß (Vater) hatte eben einen von ihm neu componirten Marsch
115 im Pulte, er nannte ihn „Radetzky-Marsch“ und hätte es kaum glücklicher treffen
können. Das Tonstück wurde sofort beinahe zum österreichisch-musikalischen
Wahrzeichen; mit seinem frischen, lebhaften, wohlgenuthen, energischen und
beinahe lustigen Rhythmus steht es contrastirend, aber keineswegs unwürdig
neben der unvergleichlichen Volkshymne Joseph Haydns, die voll Milde, voll reli-
120 giöser Weihe, voll patriarchalischer Würde ist; in diesen beiden Stücken sprechen
sich die verschiedenen Seiten des österreichischen Volkscharakters in der an-
ziehendsten Weise aus. Das edelstolze, dabei schrofte *Rule Britannia* ist eben so
bezeichnend für England wie das *vive Henri quatre* und das leichtgesinnte *Marlbo-*
rough s'en va t'en guerre für das alte, chevalereske, leichtgesinnte und der Marseiller
125 Marsch für das neue Frankreich.

In bewegteren Zeiten ist der Herr zuweilen mächtig in den Schwachen. Der
bescheidene Musiker Wilhelm, zu der etwas bedenklichen Classe von Männer-
gesangs-Componisten gehörig, hat es sich gewiß nicht im Traume einfallen lassen,
daß er durch ein lange componirtes, lange gedrucktes, lange unbeachtet geblieben-
130 nes Lied, als der rechte Moment kam, eine Art Tyrtäus werden sollte. C. M.
v. Weber war in dieser Beziehung weniger glücklich. Seine Gesänge zu Theodor
Körners „Leyer und Schwert“ sind mitten in der Begeisterung der Kämpfe von
1813, 1814, 1815 entstanden – die ersten und populärsten davon, „Lützows wilde
Jagd“ und das herrliche „Schwertlied“, sind am 13. September 1814 auf dem Schlosse
135 Tonna im Gothaischen componirt, – sie sind das schönste musikalische Denkmal
des Geistes, der damals selbst Knaben in den Befreiungskampf trieb, – aber diese
Melodien haben nie, so sehr sie es verdient hätten, den Muth der Kämpfenden
entflammen geholfen, sie wurden erst publicirt, als die Donner von Waterloo und
Belle-Alliance schon ausgetönt hatten.

Zuweilen wandert eine Melodie von den Klavieren der Honoratioren, der Verwalterstöchter, der musikalischen Stadtschreiber-Gattinnen ins Volk. Die Köchin hört das Fräulein zum öfteren etwas Faßliches singen, die Köchin singt es nach, von der Köchin hört es ihr Liebhaber, der Rauchfangkehrer, Schlossergeselle, Querpfeifer – letzterer, ein musikalisch habiler Mann, flötet die neue Weise in die stille Mondnacht hinein, sie verbreitet sich – nicht lange und alle Welt macht Chorus. Diesen Weg nahm in der sentimentalen Zeit von 1770 u. s. w. das „Guter Mond, du gehst so stille“, das Werther-Lied „Schatten, sei zufrieden, wenn ich weine“ (der Redende oder Singende ist hier Albert), das Siegwart-Lied „Es war einmal ein Gärtner, der sang ein traurig Lied“, das „Blühe, liebes Veilchen“ und, in unsere Tage herüberreichend, das „Alpenhorn“ u. a. m.

Das Theater, besonders das Volkstheater, bildet natürlich auch einen Herd der Verbreitung populärer Melodien. Aus dem weiland Leopoldstädter Theater in Wien, so lange es echte Volksbühne war und einen lustig-phantastischen Spiegel des Wiener Volkslebens in seinen liebenswürdigsten Eigenheiten bildete und lachenden Mundes und ohne Moral vom Dache zu predigen, eine wahre Schule heißen konnte, in den Zeiten, wo wir über Stücke wie „Der Bauer als Millionär“, „Der Verschwender“ u. a. m. zugleich aus vollem Halse lachten und uns die Thränen echter Rührung aus den Augen wischten, wurden die frischen, gesunden Melodien, womit Wenzel Müller, Drechsler u. a. die Lieder des Spieles ausstatteten, sofort Volksgesänge – das schalkhafte „War’s vielleicht um eins, war’s vielleicht um zwei“, das lustig-wehmüthige „Brüderlein fein“, das Aschenlied, das Hobellied, die närrische Schilderung des Jagdvergnügens mit dem Refrain „Und ich hab’s halt immer g’sagt, s’giebt nix dümm’res als die Jagd“ – das alles wurde sofort nachgesungen. Mit dem Aufkommen der Nestroy’schen Posse begann diese Quelle des Volksgesanges zu versiegen. Das Lied „Wir wollen in die Stadt marschieren“, aus dem bekannten, noch halb Raymund’schen „Lumpaci-Vagabundus“, ist eine der letzten Melodien, die vom Leopoldstädter Theater aus ins Volk drangen. Auffallend wenig wirkt aber die eigentliche Oper für Volksgesang, überhaupt die höhere Musik. Von Beethoven, Schubert u. s. w. ist eigentlich keine einzige Melodie volkstümlich geworden – es ist als hege das Volk eine Art von Mißtrauen gegen die höhere Kunstmusik.

Was für eine Urmelodie ist Beethovens „Freude, schöner Götterfunken“ in der neunten Symphonie! Aber sie ist am Volke wirkungslos vorübergegangen – es erschrak vor dem Gedränge von Geistern und Dämonen, aus dem in Beethovens Symphoniewerk diese Liedweise auftaucht. Der rechte, echte Rhapsode, der dem Volke seine Melodien singt, ist und bleibt am Ende der Bänkelsänger oder – wir kommen schon wieder auf ihn zurück – der Drehorgelmann.

Unter den Aphorismen von Goethe findet sich ein merkwürdiger Ausspruch: „Die Musik ist heilig oder profan. Das Heilige ist ihrer Würde ganz gemäß und hier hat sie die größte Wirkung aufs Leben, welche sich durch alle Zeiten und Epochen gleich bleibt. Die profane sollte durchaus heiter sein. Auf diesen beiden Punkten beweist sie jederzeit eine unausbleibliche Wirkung: Andacht oder Tanz.“ Auf Musik überhaupt, auch die höhere, angewendet, ist der Ausspruch schief und ungenügend, ganz wunderbar treffend wird er, wenn man ihn auf das Volkslied

185 beschränken will: Erbauung und Lustigkeit, Andacht und Tanz, das sind wirklich
die beiden Angelpunkte, um welche sich Alles dreht. Ursprüngliche, weltliche
Volkslieder sind zugleich Volkstänze gewesen und umgekehrt. Ersinnt ein Dorf-
tanzgeiger, ein Dudelsackpfeifer einen neuen Hopser, einen neuen Schleifer, so
190 findet sich sehr bald ein gesungener Worttext dazu, in welchem das Volk nicht
selten seiner satyrischen Laune Ausdruck leiht. Es genüge an die „Schnader-
hüpfeln“ zu erinnern oder aus älterer Zeit an den „lieben Augustin“, der, an sich ein
harmloser, philiströser Walzer, zum unvergänglichen Scherz- und Spottliede ge-
worden ist.

Richard Wagner ruft zum Schlusse seines Essay über Wieland den Schmied:
195 „Das hast du gedichtet, herrliches Volk!“ u. s. w. Stellt er sich im Ernst vor, daß
sich das Volk *in corpore* hinsetzt und dichtet und ebenso *in corpore* componirt? In
erster Fassung gehören die Volkspoesien, die Volksmelodien irgendeinem Einzel-
nen an, der aber meist unbekannt bleibt oder vergessen wird, daher manch' solcher
Autor mit den zuweilen vorkommenden Schlußversen „Wer hat wohl dieses Lied
200 erdacht u. s. w.“ klüglich für seine Unsterblichkeit sorgt – dann aber meist doch
den Namen bescheidenlich verschweigt und nur seinen Stand, ja sein Opus wohl
gar als Compagniearbeit angiebt, da es dann „drei Ziethen'sche Husaren“ oder
„drei Bergknappen“ oder „drei Jungfräulein“ sind – die Zahl drei ist in solchen
Fällen sehr beliebt. Aber wie nun Text und Melodie von Mund zu Mund geht,
205 wird daran geändert, zugesetzt, weggelassen und in diesem Sinne prägt wirklich
das Volk der Sache seinen Stempel auf und wird zum Mit- und großen Gesamt-
arbeiter. Daher die Varianten, welche der Sammler von Volksliedern nach einzel-
nen Gegenden und Landstrichen zu verzeichnen findet. Selbst wo das Volk etwas
aus der höheren Volkspoesie für sich requirirt, muß sich das Poem Appretirungen
210 nach dem Volksgeschmacke gefallen lassen. Unter den Liedern „gedruckt in die-
sem Jahre“ eines fahrenden Buchkrämers fand ich einmal Goethe's „Kleine Blume,
kleine Blätter“ – aber mit den naivsten Varianten im Texte und mit Einschiebun-
gen und Zusätzen, wie: „Jetzt thu' mein Gewehr ich laden, thu' für Freuden einen
Schuß, meinem Herzschatz zu gefallen, meinen Feinden zum Verdruß“ u. s. w.

215 Eine Geschichte des Volks-, ja des Bänkelgesanges würde, wie gesagt, ohne
Zweifel ihre culturhistorische Bearbeitung verdienen. Aber der Culturhistoriker
müßte neben seiner allgemeinen auch eine tüchtige musikalische Bildung besitzen,
dazu aufopfernden Sammlerfleiß und strenge Gewissenhaftigkeit. Riehl wäre der
Mann dazu, nur dürfte er nicht, wie in seinen „musikalischen Charakterköpfen“,
220 mit der eigenen Geistreichigkeit flunkern und keine Schönfärberei treiben, son-
dern müßte sich einfach und ehrlich an die Sache halten.

ERLÄUTERUNGEN

4f. aus der „Stummen von Portici“] Oper von Auber. ■ 5 Fischerlied] „Drenten übern Bachel,
da steht das Fischerhaus“, heute bekannt als „Ich bin ein Fischers Junge, Steh' auf in aller
Früh“. ■ 14f. der ... „schönsten Augen“ von Stighelli] Das auf einen Text von Heine kompo-
nierte Lied „Die schönsten Augen“ op. 2 aus der Feder des dt. Tenors und Komponisten Giorgio
Stigelli (1820–1868) ist volkstümlich geworden. ■ 19f. „una canzonaccia che non voglio trascrive-
re“] „Ein Gassenhauer, den ich [hier] nicht wiedergeben will.“ Alessandro Manzoni, *I promessi*

sposi. Storia Milanese del secolo XVII, Bd. 1, Lugano 1827, S. 16. ■ **30f.** das Publicum ermangle ... zu beurtheilen] *Anmerkungen zu „Rameaus Neffe“*, in: Goethe, *MA*, Bd. 7, S. 687. ■ **36** *hè Lambert.*] Lambert – eine um 1865 in Paris berühmt gewordene fiktive Figur, auf die sich der überall zu hörende Ruf „Ohé Lambert! Ou est Lambert? As-tu vu Lambert?“ („He Lambert! Wo ist Lambert? Hast du Lambert nicht gesehen?“) und ein Gedicht bezogen haben. ■ **53** Gelinek] Joseph Gelinek (1758–1825), Komponist, Pianist und Pädagoge. ■ **59** *ci-devant-*] frz. „ehemals“. ■ **69–87** Johannes der Schreiber von Limburg ... und das Gedicht.“] Schreiber der Limburger Chronik war Tilemann Elhen von Wolfhagen (1347–1406). Die Chronik, die den Zeitraum 1335–1398 umfasst, wurde zunächst dem Schreiber Johannes Gensbein zugeschrieben. Ambros zitiert mit orthographischen Abweichungen aus der Ausgabe *Fasti Limpurgenses* [...], hrsg. von Johann Friedrich Faust von Aschaffenburg, [Heidelberg] 1617, S. 17, 31, 75. ■ **90** Hoffhaymer] Paul Hofhaimer (1459–1537), Organist und Komponist. ■ **97** „Nun ruhen alle Wälder“] Kontrafaktur des evangelischen Theologen Paul Gerhardt (1607–1676). ■ **98f.** „O Haupt voll Blut und Wunden“] Kirchenlied von Paul Gerhardt und Johann Crüger (1598–1662). ■ **100** Locheimer Liederbuch] Liederbuch und Orgeltabulatur aus dem 15. Jh. Die Bezeichnung „Locheimer Liederbuch“ geht auf die erste Ausgabe von Heinrich Bellermann zurück (1867); seit Ende des 19. Jhs. hat sich die Variante „Lochamer Liederbuch“ durchgesetzt. ■ **104f.** „and're Zeiten ... and're Lieder“] Heinrich Heine, *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum* (Kaput 27). ■ **109–111** Soldatenlied vom „Prinz ... besungen hat.“] „Prinz Eugenius, der edle Ritter“; die Entstehung des Liedes wird im gleichnamigen Gedicht von Ferdinand Freiligrath (1810–1876) beschrieben. ■ **113** einen achtzigjährigen Greis] Joseph Wenzel Radetzky von Radetz (1766–1858), Feldmarschall. ■ **119** Volkshymne ... Haydns] „Kaiserlied“ Hob. XXVIa:43. ■ **122** *Rule Britania*] „Rule Britannia!“, komponiert von Thomas Arne (1710–1778). ■ **123** *vive Henri quatre*] „Marche de Henri IV“, entstanden um 1600. ■ **123f.** *Marlborough s'en va t'en guerre*] „Marlbrough zieht aus zum Kriege“, entstanden 1709. ■ **124f.** Marseiller Marsch] „La Marseillaise“, komponiert 1792 von Claude-Joseph Rouget de Lisle (1760–1836). ■ **126** Herr ... mächtig in den Schwachen.] *Bibel*, 2 Kor 12,9. ■ **126–130** Der bescheidene Musiker Wilhelm, ... werden sollte.] Der 1854 von Karl Wilhelm (1815–1873) komponierte Männerchor „Die Wacht am Rhein“ gewann in den 1870er Jahren die Bedeutung einer inoffiziellen deutschen Nationalhymne. ■ **130** Tyrtäus] bzw. Tyrtaios – griech. Elegendichter. ■ **152f.** Leopoldstädter Theater ... Volksbühne war] → NR. 14/ERL. zur Z. 136f. ■ **156** „Der Bauer als Millionär“] *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* (1826) – Zaubermärchen mit Gesang von Ferdinand Raimund (1790–1836). ■ **157** „Der Verschwender“] Zaubermärchen (1834) mit Gesang von Ferdinand Raimund. ■ **159** Drechsler] Josef Drechsler (1782–1852), Kapellmeister und Singspielkomponist am Leopoldstädter Theater. ■ **160f.** „War's vielleicht um eins, war's vielleicht um zwei“] Lied aus der Zauberoper *Aline oder Wien in einem anderen Weltteil* (1822) von Wenzel Müller und Adolf Bäuerle (1786–1859). ■ **161** „Brüderlein fein“, das Aschenlied] Lieder aus Raimunds Zaubermärchen *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*. ■ **162** Hobellied] Lied aus Raimunds Zaubermärchen *Der Verschwender*. ■ **162f.** „Und ich hab's ... als die Jagd“] Freizitat aus Raimunds Zaubermärchen *Der Verschwender*. ■ **166** noch halb Raymund'schen „Lumpaci-Vagabundus“] *Der böse Geist Lumpaci-vagabundus oder Das liederliche Kleeblatt* (1835) – Zauberpösse von Johann Nestroy (1801–1862). Zu Ferdinand Raimund → ERL. zur Z. 156. ■ **179–182** „Die Musik ... oder Tanz.“] *Maximen und Reflexionen*, in: Goethe, *MA*, Bd. 17, S. 809f. ■ **190f.** „Schnaderhüpfeln“] meist einstrophige Liebesvolkslieder aus dem bayer.-tirol. Alpengebiet. ■ **194f.** Richard Wagner ... herrliches

Volk!“] „O einziges, herrliches Volk! Das hast Du gedichtet, und Du selbst bist dieser Wieland! Schmiede Deine Flügel, und schwinde Dich auf!“ – Schlusssätze von Wagners *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: Wagner, *GSD*, Bd. 3, S. 210. ■ 209 Appretirungen] veredelnde Bearbeitungen (hier ironisch). ■ 211 Blume] Original: Blumen. ■ 218f. Riehl wäre der Mann dazu] Wilhelm Heinrich Riehl (1823–1897) hat zur Volkskunde u. a. mit *Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik* (4 Bde., Stuttgart u. a. 1851–1869) und *Culturstudien aus drei Jahrhunderten* (Stuttgart 1859) beigetragen. ■ 219 „musikalischen Charakterköpfen“] → NR. 7/ERL. zur Z. 24; *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunsthistorisches Skizzenbuch. Zweite Folge*, Stuttgart/Augsburg 1860.

56.

WA 1872, Nr. 189, 19. August

α-ς (Hofoperntheater.) Der Bariton des Berliner Operntheaters Herr Betz ist uns schon von früher her zu vortheilhaft bekannt, als daß wir das Gastspiel, das er im k. k. Hofoperntheater mit dem Hans Sachs in Wagners „Meistersingern“ begonnen, mit dem „Holländer“ Wagners fortgesetzt hat und morgen mit der Partie des „Hans Heiling“ weiter fortsetzen soll, nicht mit freudigem Antheil begrüßen sollten. Betz ist ein Künstler von echtem Schrot und Korn, als Sänger vorzüglich, als Schauspieler kaum minder ausgezeichnet, dazu (wie der Tenor Niemann) einer der großen Wagner-Sänger unserer Tage. Sein Hans Sachs ist eine mustergültige Leistung von Anfang bis zu Ende, – sollte er auch im „Tannhäuser“ auftreten, würde er sich als ein nicht minder trefflicher Wolfgang von Eschenbach bewähren. Bei halb oder ganz unheimlichen Rollen, wie der Holländer, Heiling (Marschners Lord Ruthven könnte der Dritte im Bunde sein) haben wir seine Leistung eben auch als eine höchlich anzuerkennende befunden, nur scheint dabei die, man möchte sagen, gesunde Natur des Künstlers das Dämonische oder Gespensterhafte dieser Rollen vielleicht zu wenig vortreten zu lassen – und wenn man Senta’s Neigung für den höchst stattlich und edel auftretenden Fremdling, wie ihn Betz auf- faßt, völlig begreift, so wundert man sich im Heiling beinahe, wie Anna den Jäger der eben auch stattlichen und edlen Erscheinung dieses Heiling vorziehen mag. Des Don Juan, wie ihn Herr Betz giebt, erinnern wir uns als einer ganz vortrefflichen Leistung, in welcher die Bedeutung dieses Charakters ganz anders hervortritt, als wenn er, wie bei anderen Darstellern so oft, eben nur als Bonvivant auf der Bühne herumgaukelt. Alles zusammengefaßt müssen wir Herrn Betz unter den deutschen dramatischen Sängern der Gegenwart mit in erste Reihe stellen. Die Senta im „Holländer“ gab Frau Dustmann, sie war von je eine der besten Darstellerinnen dieser Partie. Der Jäger Erik ist eigentlich ein sogenannter „verlorener Posten“. Herr Walter wendete die löblichste Sorgfalt an die wenig dankbare Aufgabe. Im Uebrigen war die Aufführung eine des Kunstinstitutes würdige.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, 14. August 1872, Hofoper ■ Ders., *Der fliegende Holländer*, 17. August 1872, ebd.

ERLÄUTERUNGEN

1 Betz] Franz Betz (1835–1900), dt. Bariton; 1859–1897 an der Berliner Hofoper, 1871–1873 Gastspiele an der Wr. Hofoper. ■ 7 Niemann] Albert Niemann (1831–1917), dt. Tenor, gefeierter Wagner-Interpret; 1866–1888 an der Berliner Hofoper, 1868–1886 Gastspiele an der Wr. Hofoper. ■ 10 Wolfgang von Eschenbach] recte: Wolfram von Eschenbach. ■ 12 Lord Ruthven] Figur in Marschners *Der Vampyr*.

57.

WA 1872, Nr. 203, 4. September

ά–ς (K. k. Hofoperntheater.) Der „Postillon von Lonjumeau“ war die erste
 Oper, mit welcher sich Adolf Adam in Deutschland einbürgerte, und so ziemlich
 auch die einzige, denn weder „Der treue Schäfer“, noch „Der Brauer von Preston“,
 noch „Die neue Psyche“, obschon an musikalischem Verdienste dem „Postillon“
 keineswegs nachstehend, haben sich zu behaupten vermocht (zu geschweigen der
 geringeren Opern), während der „Postillon“ noch jetzt, nach 36 Jahren – die Oper
 war 1836 eine Novität – mit Vergnügen gehört wird. Das ist nicht bloß das Ver-
 dienst der anziehenden und geistreich erfundenen Handlung, in der es, wie im
 „treuen Schäfer“, wenn nicht eben moralisch musterhaft, so doch lustig und leben-
 dig zugeht, sondern es trägt auch der Umstand zu dem dauernden Erfolge bei, daß
 für den Helden und die Heldin der Oper durch eine brillante Rolle oder Doppel-
 rolle gesorgt ist, denn die Partie des Postillons und seiner Braut ist ein wahres
 „Vielliebchen“ mit zwei Kernen, der Postillon Chapelou wird im Verlaufe des Stü-
 ckcs zum königlichen Sänger St. Phar, das Landmädchen Madelaine zur Welt-
 dame Frau v. Latour und es ist eine nicht leichte, aber lohnende Aufgabe, für diese
 Doppelgestalten bei aller Schärfe der Charakteristik den einigenden Grundton zu
 finden. Adams Musik bildet den Uebergang oder Rückgang von der Art Aubers
 mit ihrer pikanten Melodik, gewürzten Harmonik, tänzelnden Rhythmik und
 prikelnden Orchestrirung zu der solideren und dabei echt französisch feinen, man
 könnte sagen urbanen, lebenswürdigen Weise der Meister Mehul, Boieldieu
 u. s. w. Wenn C. [sic] M. Oettinger, Aubers exaltirter Bewunderer, diesen mit
 schäumendem Champagner verglich, so könnte man, das Gleichniß fortsetzend,
 jene anderen älteren Componisten mit dem schwereren, dunkelrothen Burgunder
 vergleichen, und dann ist Adams Musik offenbar jene Mischung, welche manche
 Tischgäste lieben, welche sofort, wenn ihnen bei Tafel ein Glas Champagner ein-
 geschenkt wird, soliden Rothwein hineingießen. Die Partitur des „Postillon“ ent-
 hält ganz reizende Sachen, – über die schalkhafte Art, wie an einer Stelle des ersten
 Finales die feierliche Fugenform angewendet und parodirt wird, müßte selbst
 Sebastian Bach herzlich lachen, das Trio „*pendu, pendu*“ darf als Muster komischer
 Musik gelten. Die Scala-Arie des Marquis ist sogar ein förmliches musikalisches
 Kunststück. Genug, wir heißen den „Postillon“ auf dem Repertoire bestens will-
 kommen, besonders wenn ihn wie diesmal der „Postillon“ *par excellence* Herr
 Wachtel singt. Diese Leistung des Sängers hat den größten Ruf – sein „hohes C“
 ist sprüchwörtlich geworden. Das Publicum will solche Wahrzeichen haben, über

35 die es erstaunen und die es bei jeder Gelegenheit im Munde führen kann. Mehr
werth, als solche Dinge haben können, hat jedenfalls eine ausdrucksvoll vorge-
tragene Melodie, eine geistreich betonte Phrase – aber auch hierin befriedigt Herr
Wachtel die Anforderungen, die man stellen mag. Die Rolle der Madelaine ist für
40 eine eminente Leistung. Da Alle mit Lust und Liebe mitwirkten, so gestaltete sich
die Vorstellung zu einer sehr animirten und fand entsprechenden Anklang im
Publicum, welches alle Plätze des Hauses füllte.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Adam, *Der Postillon von Lonjumeau*, 3. September 1872, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

21f. diesen mit schäumendem Champagner verglich] → NR. 27/ERL. zur Z. 27f. (Der Vergleich
bezieht sich auf Johann Strauß d. Ä.). ■ 33 Wachtel] Theodor Wachtel (1823–1893), dt. Tenor;
1849–1857 an dt. Theatern (Schwerin, Dresden, Würzburg, Kassel), danach Gastspiele u. a. in
Wien und London; als seine Paraderolle galt der Chapelou in Adams *Le Postillon de Lonjumeau*.

58.

WA 1872, Nr. 203, 4. September

á–ç (Wiener Pianistinnen.) Unsere jungen Wiener Pianistinnen halten, wie es
scheint, gleich Titus den Tag für verloren, an dem sie nicht etwas Gutes geleistet
haben, und sammeln auch während der *saison morte* Lorbeern. Fräulein Pauline
Fichtner, welche kürzlich in Wiesbaden mit großem Erfolge in einem glänzenden
5 Concerte mitgewirkt, hat eine ehrenvolle Einladung nach Mailand bekommen;
solche liebenswürdige Sendboten guter Musik kann das moderne Italien schon
brauchen. Frl. Gabriele Joel veranstaltete in Gmunden ein Concert, welches der
ausgezeichneten Künstlerin Beifall in Hülle und Fülle brachte; in Ischl hatte sie
die Ehre, in einer Soirée des hohen Musikfreundes Sr. Majestät des Königs Georg
10 sich hören zu lassen. Gabriele Joel ist vorwiegend Classikerin, Frl. Fichtner mehr
Romantikerin, „Lisztianerin“; möge sie sich in Mailand doch ja auch der classi-
schen deutschen Meister des Pianoforte erinnern.

ERLÄUTERUNGEN

3f. Pauline Fichtner] später verh. Erdmannsdörfer (1847–1916), Pianistin, Komponistin und
Klavierpädagogin. ■ 4f. in Wiesbaden ... mitgewirkt] Es handelte sich um das dritte Adminis-
trationskonzert am 26. Juli 1872, in dem Fichtner u. a. Rubinsteins Klavierkonzert d-Moll op. 70
spielte. ■ 9 Königs Georg] Georg V., König von Hannover (1819–1878).

59.

WZ 1872, Nr. 205, 7. September

ύ-ς (Theater.) Wir haben von der dreiactigen Operette „Die Pilger“, welche heute zum ersten Male im Theater a. d. Wien gegeben wurde, einen vollständigen Erfolg zu berichten. Eine possenartige Handlung, in welcher eine drastische Situation der anderen auf dem Fuße folgt, erhielt das Publicum in unausgesetzter Heiterkeit und die Musik, die sich an Offenbachs Weise vollständig, aber, wie man zugeben muß, mit Geschicklichkeit und entschiedenem Glücke anschließt, trug dem Componisten, Herrn Max Wolf, reichen Beifall, öfteren Hervorruf und einen Kranz ein. Unter den Ausführenden fanden die Herren Friese, Szika und Rott und Frl. König lebhaft und verdiente Anerkennung. Die Novität, auf welche wir näher zurückkommen werden, dürfte ihren Platz im Repertoire dauernd behaupten. 5 10

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Max Wolf, *Die Pilger*, 6. September 1872, Theater an der Wien

ERLÄUTERUNGEN

7 Max Wolf] (1840–1886), Operettenkomponist. ■ 8 Szika] Jani Szika (1844–1916), Schauspieler und Tenor; 1864–1866 Schauspieler am Dt. Theater in Pest, 1866–1880 Operettensänger am Theater an der Wien. ■ 8 Rott] Carl Mathias Rott (1807–1876), Schauspieler und Musiker; 1847–1875 als Charakter- und Gesangskomiker am Theater an der Wien. ■ 9 König] Sophie König (1854–1943), Sopran und Schauspielerin; wirkte am Theater an der Wien, später vor allem am Stadttheater in Frankfurt a. M. ■ 9f. wir ... zurückkommen werden] → Nr. 60.

60.

WA 1872, Nr. 206, 7. September

Feuilleton.

„Die Pilger“, Operette in drei Acten, Musik von Max Wolf.

Wenn ein Singspiel, das mit drei nicht kurzen Acten einen ganzen Theaterabend füllt und eine beträchtliche Anzahl sehr ausführlich behandelter musikalischer Nummern nebst Ballet und ordentlichen Finales aufzuweisen hat, sich selbst nur als „Operette“ ankündigt, so lehnt es dadurch bescheidener Weise im vorhinein die Anforderungen ab, welche wir vom Standpunkte der wirklichen komischen Oper – wie z. B. etwa Mozarts und Rossini's „Figaro“ – an das Werk stellen könnten. Und in der That, die „Pilger“ des ungenannt gebliebenen Textverfassers und des Componisten Max Wolf sind, was die dramatische Handlung betrifft, nicht mehr und nicht weniger als eine Posse von der Art, wie weiland Nestroy zu dergleichen, allerdings mit unvergleichlich mehr Geist und Geschicklichkeit, den Ton angeeignet. Ein Friseurgehülfe Augustin, der von einem reichen Onkel in Tirol eine stattliche Erbschaft erwartet, erhält zu seinem Entsetzen statt dessen nichts als eine Pilgerkutte, in welcher der Oheim einst eine Wallfahrt nach Rom ge- 5 10 15

macht. Als er erfährt, der Onkel habe die Erwerbung jener Erbschaft als grillenhafter Sonderling an eben diese Kutte geknüpft, und er nun vermuthet, es möchten die gehofften 30 000 fl. in dem alten Rockelor eingnäht sein, ist das Kleidungsstück mittlerweile vertrödelt und die zu hundert spaßhaften Abenteuern führenden Bemühungen, es wieder zu erhalten, füllen den zweiten und dritten Act mit einem überaus bunten Inhalt, bei dem man nach der Wahrscheinlichkeit der Situationen und der Entwicklung ja nicht fragen darf und am besten thut, ohne weitere kritische Bedenken zu lachen – und das that das Publicum aus voller Brust – fast könnte man sagen: aus vollem Halse.

Die beständigen Verwicklungen, die sich nur lösen, um zu neuen Verwicklungen zu führen, erinnern an Nestroy, auch der Dialog mahnt wenigstens an die Manier des Wiener Komikers, dessen Witz in dieser Richtung aber noch ganz anders sprudelte. Von der Musik läßt sich kurz sagen: Offenbach der Zweite. Unter den Nachahmern, die zur Fahne des großen Maître Jacques schwören, ist Herr Max Wolf vielleicht als der begabteste zu bezeichnen. Seine Ouverture ließ allerdings nicht viel Erfreuliches erwarten; sie kündigt sich mit einer Leichenbittermiene an, mysteriösen Paukenaccenten u. s. w., und wirft dann plötzlich den Trauermantel weg, um eine Reihe von Galopaden bacchantisch abzutanzen. Aber schon der erste Act hat einige ganz glückliche Nummern, das Kofferterzett, den Gratulantenchor u. s. w., und das drastische Zankduett zwischen dem Baron und Augustin im zweiten Act, das Trio der maskirten Pilgerinnen, dem sich dann Augustin als vierte Stimme gesellt, das Duo zwischen ihm und der Sängerin Corinna – lassen ein nicht zu unterschätzendes musikalisches Talent erkennen, das vielleicht besser thäte, seine Muster anderswo zu suchen als bei Offenbach. Die Welt wird allgemach die Offenbach'sche Manier und Musik im Originale satt und übersatt bekommen, geschweige denn Offenbach'sche Manier und Musik als Copie aus zweiter Hand. Will Herr Wolf im Offenbach, wie er thut, untergehen – so wird er untergehen, das kann man ihm prophezeien.

Am meisten hüte er sich vor dem in der modernen komischen oder komisch sein sollenden Musik herrschenden Irrthum, daß lebhaftes Sätze im Tanzrhythmus schon an und für sich den richtigen musikalischen Lustspielton treffen. Schon in den späteren, altersschwachen Opern Aubers kündigt sich diese Art oder Unart an, – Balfe flickte in ähnlicher Weise seine sogenannt romantischen Opern aus Quadrillen zusammen, nach denen sofort hätte getanzt werden können, noch mehr v. Flotow in seiner einst weit über Gebühr gepriesenen „Martha“, die jetzt auch so ziemlich den Eindruck einer alt gewordenen Lorette macht. Offenbachs Allegri sind vollends ungetanzte Cancans und Max Wolf thut nicht eben gut, ihm so ohne Rücksicht auf alles musikalisches Decorum nachzutanzten. Die sentimentaleren Stellen der Wolf'schen Partitur setzen sich wieder aus sehr bekannten Redensarten zusammen und wirken nur an den Stellen (im ersten Final) erfreulich, wo er die Ueberschwänglichkeiten des modernen hohen Opernstyls mit guter Laune parodirt. Dennoch aber, ich wiederhole es, blickt ein recht glückliches, gewandtes Talent aus dem Ganzen und eine sehr schätzbare Kenntniß, wie die musikalischen Kunstmittel wirksam zu behandeln sind. – Z. B. zeigt die Instrumentirung, der Zuschnitt der Tonstücke u. s. w. eine ungemein sichere Hand.

Einige burlesk-komische Stellen sind im Caricaturstyl sehr wohl gelungen zu nennen, z. B. das Ständchen mit seiner zweimaligen Steigerung, oder die tolle Fratze des Duettes, wo der als Pilgerin verkleidete Baron Krippensport seinen Part im Falsett absingen muß. Herrn Wolf können wir nur rathen sein eigenes Pilgerinnen-Terzett recht oft anzuhören (nur werde es besser gesungen, als wenigstens in der zweiten Hälfte der Fall war, wo die falschen Pilgerinnen – entsprechend sangen) und sich dann selbst zu sagen, ob es sich ihm nicht lohnt, wenn er sich der Offenbach'schen Muse nicht gar so hingebend an den Rock hängt. – Die Aufnahme der Novität war brillant, den Preis trug Herr Friese davon, der nach dem Charakter seiner Rolle einen Marodeur des Lebensgenusses, einen etwas stark abgetakelten Lebemann, einen Don Juan bei Jahren zu spielen hat. Daß er bei Durchführung dieser Aufgabe ziemlich stark carikirte, ist nicht zu schelten. Schon seine Maske erregte, ehe er noch ein Wort gesprochen, grenzenlosen Jubel, der sich wo möglich noch steigerte, als sich sein Graukopf und Graubart, Dank den Haarfärbemitteln des Friseurs Philourin (Herr Rott gab diesen sehr gut), zu tiefer Schwärze metamorphosirt zeigte.

Glücklich der Schauspieler, der ein Publicum vor sich hat, bei dem ihm schon eine gut sitzende Perrücke, ein wohl angebrachter falscher Bart im vorhinein seinen Erfolg sichert! Einige handgreifliche Herausforderungen im Dialog zu demonstrativem Beifall ließ, löblicher Weise, das Publicum stillschweigend fallen. Ich bemerke zum Schlusse, daß das „Trinklied“ aus der Partitur hinaus sollte. Welch ein Einfall, zwei Damen beim Gabelfrühstück (!) ein Trinklied herunter-singen zu lassen – und obendrein ein so triviales! Frl. König nahm aber gerade bei dieser Nummer den Applaus, den das Publicum ihren Trillern und Flittern zollte, für Da-Capo-Ruf und wiederholte. Auch der Jodler Cilli's würde, wie eine Person des Stückes ganz richtig bemerkt, besser in eine Singspielhalle passen als in eine komische Oper, indessen die „Pilger“ machen nicht den Anspruch eine solche zu sein, sondern nur eine lustige Posse mit offenbachisirender Musik, und als solche wollen wir sie willkommen heißen.

A. W. Ambros. 90

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Max Wolf, *Die Pilger*, 6. September 1872, Theater an der Wien

ERLÄUTERUNGEN

- 8 Rossini's „Figaro“] → Nr. 25/ERL. zur Z. 63. ■ 9 Textverfassers] Richard Genée nach einem frz. Sujet. ■ 48 Balfe] Michael William Balfe (1808–1870), irischer Komponist und Sänger. ■ 75 Philourin] recte: Philocrin.

61.

WZ 1872, Nr. 212, 15. September

Feuilleton.

Costümerichtigkeit.

Von A. W. Ambros.

Ich habe mich neulich im k. k. Hofopertheater wieder einmal an Mozarts Musik
 5 zur „Zauberflöte“ erfreut und an der blendend prächtigen Ausstattung des Meister-
 werkes. Jemand meinte, „es wundere ihn, daß man an eine so einfache Musik so
 viel Pomp wende“. Ich mußte lächeln, eine Musik, in welcher Mozart die tiefste
 und feinste Meisterschaft bewiesen, in welcher er an Erfindung und Form eine
 10 Mannigfaltigkeit und einen Reichthum entwickelt, den kein alter oder neuer Ton-
 setzer, heiße er, wie er wolle, überboten, so mit Hillers „Jagd“ oder „Lottchen am
 Hofe“ ohne weiters in Eine Classe gesetzt zu sehen. Aber prächtig ist die Ausstat-
 tung in der That und mehr als nur prächtig, denn sie rollt vor uns ein archäologi-
 sches Bild des uralten Culturlandes am Nil auf, daß wir die großen Bilderwerke
 15 von Rosellini u. s. w. lebendig geworden glauben. Man geht ins Theater und weiß
 allenfalls von Aegypten nicht mehr, als daß dort der ägyptische Joseph gelebt und
 die Pyramiden stehen, und als ein zweiter Lepsius oder Brugsch kommt man he-
 raus. Die Costümerichtigkeit ist bis ins kleinste Detail beobachtet, Tamino als
 „Prinz von Geblüt“ trägt am Kopfschmuck die goldene Uräus-Schlange, Sarastro,
 20 der kein Prinz, wohl aber Oberpriester ist, entbehrt diesen Schmuck, dafür aber
 hat er das priesterliche Leopardenfell umgehängt und kehrt von der Jagd mit je-
 nem wunderlichen Helm zurück, den auf den Denkmalen die siegreichen Pharaonen
 tragen, und da diese großen Helden und Herrscher, sobald sie diesen Haupt-
 schmuck aufsetzen, insgemein ein ganzes Bündel Feinde beim Schopf zu packen
 25 kriegen und mit einem großen Gesammthieb abschlachten, so ist es kein kleiner
 Beweis der im Texte wiederholt belobten Weisheit, Milde, Mäßigung und Men-
 schenfreundlichkeit Sarastro's, wenn er sich begnügt, dem Mohren nur „sieben-
 undsiebzig Sohlenstreich“ verabreichen zu lassen. Wir sehen seinem Einzuge die
 richtige ägyptische Standarte mit dem geschnitzten Isis-Kopf und den herabhän-
 genden Flatterbändern vorantragen, die Statue der Isis mit ihrem Sohne Horus
 30 wird in Procession vorübergetragen, die Harfner (sie sind richtig ganz kahl gescho-
 ren) greifen in ihre großen, prächtig vergoldeten und bemalten Harfen, ganz wie
 in den Malereien der Rhamesiden-Gräber bei Theben, die schwarzen Barabra,
 und Garamanten-Sclaven „aus dem elenden Lande Kusch“ (wie im officiellen Pha-
 raonenstyl ihre Heimat genannt wird) haben richtig die Kopfbedeckung, welche
 35 den Alten als ein halbirtes Straußenei erschien, – es macht einen seltsamen Ein-
 druck, diese vortausendjährigen Figuren, die wir aus den Malereien der großen
 Reichstempel in Theben und der Königsgrüfte in Biban el Moluk kennen, nach
 Papageno's Glockenspiel mit dem Gesange „das klinget so herrlich, das klinget so
 schön“ einen (gut erfundenen) affenhaft-possierlichen Tanz hüpfen zu sehen. So-
 40 gar das Canapé, auf das sich Pamina niederläßt, hat sein gemaltes Original in der
 Grabkammer des Ober-Garderobiers weiland Rhameses Miamuns, den die Grie-

chen Sesostris nannten. Die Architektur, die Landschaft am Nil, die Flora dieser Dompalmen, Papyrusstauden, knospenden und blühenden Lotos – alles versetzt uns bis zur Täuschung in das alte Wunderland. Mozarts Partitur verdient diese kostbare Einrahmung völlig, – anders, wenn es sich nur um des großen Schikaneder Textbuch handeln würde, hier wäre die verwendete Gelehrsamkeit eine verschwendete und man könnte an den weiland englischen Gelehrten denken, der das Buch „*Joe Millers jests*“ (eine Art Eulenspiegel) mit Anmerkungen in griechischer Sprache herausgab. Schikaneder würde selbst verwundert dareinschauen, – er hat wohl, wie das curiose Titelkupfer des Original-Textbüchleins zeigt, an ägyptisirende Ausstattung gedacht, aber was wußte man denn von Aegypten, ehe es die französische Expedition Buonaparte's erschloß? Der gelehrte Wiedner Theaterdirector nennt allerdings auch im Texte einige Male Isis und Osiris, von denen er schwerlich mehr wußte als die bloßen Namen.

Sein Sarastro ist dem Namen nach kein Aegypter, denn offenbar ist dieser Name aus Zoroaster, dem Zoroastro der ehemaligen italienischen Librettodichter, corrumpt. Aber Sarastro ist für ihn doch der Groß-Kophta (der Groß-Kopte, d. i. Groß-Aegypter, der „König Kophetua, der das Bettelmädchen heiratete“ im Shakespeare, – Groß-Kophta, wie man sagt: Groß-Türke oder Groß-Mogul, d. i. Groß-Mongole), denn der „Brüderbund“, dem Schikaneder angehörte und den er in seiner „Zauberflöte“ in sehr handgreiflicher Weise glorificiren wollte, träumte seinen Ursprung in Aegypten und suchte seine tiefsten Geheimnisse in den Pyramiden, in denen keine Geheimnisse, aber desto mehr Fledermäuse zu finden sind. Sonst geht es im Textbuch der „Zauberflöte“ sehr unägyptisch zu, vom Vogelmenschen Papageno anzufangen bis auf die Art, wie bei Berathungen die Priester, statt des berühmten Rhythmus der Hammerschläge, mit Posaunenaccorden abstimmen. Sie sind, wo es sich um Tamino's Aufnahme handelt, allerdings einig, aber ich habe immer meine Gedanken gehabt, wie es wohl bei anderen Gelegenheiten und Fragen geht, wenn z. B. ein Priester in dem *B-dur*-Accord seiner Collegen *pro voto particulari* ein fürchterliches *Cis* oder *Dis* hineintrompetet; auch ist es gegen alle Votirordnung, daß, wo Stimmeneinhelligkeit herrscht, der Präsident Sarastro auf seiner Präsidialposaune mitbläst, er sollte höchstens bei „gleich getheilten Stimmen“ *dirimendo paria* dareintuten. Wenn ich im Text Schikaneders die pausbäckigsten Weisheitssprüche wunderbarlich mit den nativen Lauten einer ungebildeten, trivialen, ja rohen Natur gemengt höre, fällt mir immer ein aus dem 16. Jahrhundert herrührender Scherz in der Ambraser Sammlung ein, ein Arbeitskörbchen in Form eines Polyeders, dessen einzelne Flächen mit Vexirköpfen bemalt sind, d. h. mit Köpfen, deren Zenith man zum Nadir machen kann und umgekehrt, und es erscheint immer ein förmlicher Kopf, es sind also Doppelköpfe.

Verzeihe mir Schikaneder, wenn ich bei einem davon immer an ihn und seine „Zauberflöte“ denke – es ist der ehrwürdige Kopf eines langbärtigen Weisen, stürzt man ihn, so werden aus dem langen, spitzen, grauen Barte lange, spitze, graue Ohren und aus dem Philosophen – der geneigte Leser suche gefälligst das Curiosum in der Ambraser Sammlung selbst auf und sehe zu, was aus dem Philosophen wird. Genug – Mozart versetzt uns mit seiner Zauberflötenmusik in eine märchenhafte Zauberwelt (wie Berthold Auerbach in seinem Roman „Auf der Höhe“

in schöner und geistvoller Weise mit begeisterten Worten bespricht), und unsere Ausstattung versetzt uns in das Zauberland Aegypten und so soll denn Schikander Absolution haben, sogar für Verse wie: „Doch seht, Verzweiflung quält Paminen – wo ist sie denn? – sie ist von Sinnen!“ oder „Holde Flöte, durch dein Spielen selbst wilde Thiere Freude fühlen, nur Pamina bleibt davon“ u. s. w. Wie die „Zauberflöte“ Aegyptisches, so bringt uns das Ballet „Sardanapal“ treu reproducirtes Assyrisches, aus den Zeiten, wo dort Könige mit den klangvollen Namen: Nabo-Pal-Assar, Assar-Haddon, Nabo-Gad-Nassar oder Assar-Adan-Pal herrschten, 90
95
100
welch' letzterer der Sardanapal der Griechen und der Held unseres Ballets ist. Und so führen uns die „Meistersinger“ in das herrliche altdeutsche Nürnberg, so sehen wir im „Tannhäuser“, im „Lohengrin“ die dramatischen Personen in der richtigen Tracht, mit der zeitgemäßen Bewaffnung auftreten, die Decorationen zeigen die kunstgeschichtlich-richtige Architektur u. s. w. Unsere Costümezeichner, Decorationsmaler vertiefen sich in alte Codices, in alte Malereien, sie machen gelehrte Studien!

Es war nicht immer so. Gar nicht zu sprechen von der französischen „Tragédie“ und der Zeit Ludwig XIV., von der vor-gluck'schen welschen Prunkoper, wo die Götter und Helden des Alterthums in Allongeperrücken und einer wunderlichen Umformung römischer Kriegstracht in's Rococo, die Göttinnen und Heroinnen in Puder, Schönpflästerchen und Reifröcken erschienen, Jupiter gestieft die Bühne betrat und die Götterkönigin Juno sich die Schleppe von olympischen Pagen nachtragen ließ: noch zu Anfang dieses Säculums sah es in diesem Punkte wunderlich aus. Ein alter Sänger schilderte mir, in welchem Anzuge der italienische Sopransänger M., der ganz Wien entzückte und dessen Kotzebue in den „beiden Klingsberg“ gedenkt, als „Achill“ auf die Bühne kam: ein goldener Harnisch, unter dem ein rothsamtmener, goldgestickter Waffenrock bis auf die Kniee herabhing, Tricots, zierliche Halbstiefelchen, ein spanisches Mäntelchen um die Schultern, die Finger der „unnahbaren Hände“ voll Brillantringe, wohlfrisirte Haare, halb weiß, halb rosenroth gepudert und einen goldenen Helm mit wallenden, bunten Straußfedern darauf gestülpt. Da der Sohn des Peleus und der Thetis im höchsten Weibersopran trillerte, so paßte seine Heldentracht eigentlich recht gut zu dem Uebrigen. Lange Zeit hatten unsere Theater für das Mittelalter (nach den Begriffen der damaligen Theaterdirectoren begann es zur Zeit Karls des Großen und reichte – bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, es giebt aber auch außer den Theaterdirectoren noch jetzt brave Leute, die ihre Begriffe vom „finsteren Mittelalter“ nach dem 15. Jahrhundert sich zurechtmachen!) – für das Mittelalter, sage ich, hatten die Theater ein für alle Mal gothische Baukunst und ein conventionelles Rittercostüm mit steifen Halskrägen, an Brust und Aermeln geschlitzten Röcken, engen Beinkleidern (weißes Tricot oder aber Leder), Kappenstiefeln und, wenn der Held gerüstet auftrat, vollständige Plattenrüstungen, Visirhelme, Unterdiechlinge, Beinröhren, an Ellbogen und Knieen „Meusel“, Eisenschuhe, – kurz Dinge, die selbst noch im 14. Jahrhundert unbekannt waren. Für alles Antike diente eine Art spätrömischer Tracht u. s. w.; ich habe in einer großen und ein gebildetes Publicum beherbergenden Stadt Grillparzers „Medea“ aufführen sehen, 125
130
wo der Königspalast in Korinth mit mächtigen, kassettirten Gewölben prangte,

und ebendort zeigte in Goethe's „Iphigenia“ das Giebel tympanon des Dianen-Tempels, wie ein Wirthshauschild, einen Halbmond.

Ich erinnere mich noch, „Cabale und Liebe“ in moderner Tracht spielen gesehen zu haben, was bei diesem Stück doch so völlig unmöglich ist wie z. B. in „Minna von Barnhelm“. Man nahm es ehemals bei weitem nicht so streng – und den Dichtern giebt man eben auch große Lizenzen: Shakspeare darf zur Zeit des Julius Cäsar die Thurmuhr des Capitols schlagen, im „König Johann“ mit Karthaunen feuern lassen, zur Zeit Heinrichs IV. werden auf Pistols Namen eine Menge von der Pistole hergenommene Witze gemacht und verlangt Prinz Heinz von Falstaff eine solche Waffe, – das an der Küste Böhmens strandende Schiff im „Wintermärchen“ hat eine große Berühmtheit erlangt; um nichts besser ist es, wenn in den „beiden Veronesern“ zwischen Verona und Mailand ein lebhafter Seeverkehr besteht. Auch Schiller braucht im „Wallenstein“ einmal ganz unbefangen ein vom Gewitterableiter hergenommenes Bild, er benöthigt desselben als Dichter und wendet es also ohne weiters an, obschon er, als Zeitgenosse Franklins, recht gut wußte, wann die Erfindung der Wetterstange gemacht worden. Wie das Theater, so hatten auch die Maler lange Zeit hindurch große Freiheit, ihr Costüm nach Lust und Bedürfniß zu malen. Bei den alten Meistern ist die Sache oft von erheiternder Naivetät, – die altdeutschen Maler und Holzschneider des 16. Jahrhunderts lassen Troja mit Kanonen beschießen und kleiden die belagernden „hauptumlockten Achäer“ als Landsknechte ihrer Zeit.

Die alten Florentiner sind in ihrer Unbefangenheit oft wahrhaft poetisch, – man sehe z. B. Sandro Boticelli's „Geburt der Venus“ oder Pier di Cosimo's „Andromeda“ (beide Bilder in der Ufficien) oder des letztgenannten Malers „Venus und Mars“ (im Berliner Museum) – der mythologische Gegenstand wird zum anmuthigsten romantischen Märchen. Manchmal streift es wohl ins Komische – auf einem (ganz vortrefflichen) Wandbilde in der Capelle Strozzi in S. Maria Novella zu Florenz giebt Filippino Lippi der Statue des Gottes Mars den zerbrochenen Schaft einer Turnierlanze in die Hand und kleidet seine Beine in Hosen von Wolfsfell, im Uebrigen hat der Kriegsgott antike Tracht. Die alten Niederländer sind nicht so poetisch, aber in ihren Lizenzen ungemein treuherzig-naiv – im Stalle zu Bethlehem steht auf dem herrlichen Flügelaltar des älteren Rogier von der Weyden (Pinakothek zu München) ein Crucifix, die van Eyck kleiden auf dem Wunderwerke ihres Genter Altars die Propheten und Sibyllen in die gleichzeitige niederländische Tracht; Pieter Breughel d. ä. läßt die beiden Schächer von Mönchen zur Richtstätte begleiten (Belvedere) – und sehr viel später malt Rembrandt die Personen biblischer Vorgänge als Amsterdamer Juden. Aber ist es viel besser, wenn Horace Vernet Abraham und Isaak und Jakob als Kabylen malt, wie er sie in Algerien kennen gelernt? Das ist sicher eben so falsch! Ja, wir danken dem Künstler nicht einmal für eine Gewissenhaftigkeit, die leicht ins pedantisch Gelehrte übergeht und uns, statt des frei-poetischen Schaffens der Kunst, eine angewandte Costümekunde vor Augen stellt.

Ich habe in Rom das große Relief eines englischen Bildhauers gesehen: Pharaos Untergang. Es war in Tracht, Waffen, Streitwägen, Schmuck der Rosse die treue Reproduction echter altägyptischer Muster, nur ohne deren Härte und Steifigkeit,

alles modernisirt – der Eindruck war kein guter – man merkte Absicht und wurde verstimmt. Wie viel richtiger hat wieder der einzige Raphael empfunden, wenn er in den Loggien den „Pharao“ ganz einfach als den abstracten König einer altgeheiligten Ueberlieferung auffaßt, wenn er seine Gestalten in eine Tracht kleidet, die überall und nirgends Geltung hat! Hebbel hat seiner „Genofeva“ eine höchst beachtenswerthe Zeitbestimmung vorangestellt: „Zeit: die poetische.“ In diesem Sinne ist es kein Fehler, wenn z. B. Führich in seinen vortrefflichen Zeichnungen zu Tiecks „Genofeva“ die Ritter in die Eisentracht des 15. Jahrhunderts steckt, die Bauwerke gothisch (sogar spätgothisch mit Fischblasen u. s. w.) bildet. Erinnert man sich daran, daß die Geschichte zur Zeit der Merovinger spielt, daß darin Karl Martell auftritt u. s. w., so wäre das alles höchst fehlerhaft. Aber für den Zeichner ist eben auch die „Zeit: die poetische“ – er will das Mittelalter im Allgemeinen kennzeichnen, nicht uns als *Professor historiarum* in eine ganz bestimmte Zeit versetzen, und da thut er ganz wohl das uns Bekannte und Geläufige zu bringen, statt uns durch seltsames Beiwerk an Trachten u. s. w. zu verwirren und von der Hauptsache abzuziehen.

Man darf in diesem Sinne sagen, daß man auf manchen Historienbildern von Piloty vor lauter historisirendem Beiwerk und Costüme die Begebenheit nicht sieht. Der Künstler kann aber auch allerdings durch einen Mißgriff nach der entgegengesetzten Richtung hin der Wirkung seiner Composition ungemein schaden. Carstens macht seine Francesca da Rimini dadurch geradezu todt, daß er sie in das Spencerchen und Halskrauschen kleidet, in dem damals die Schauspielerinnen auf dem Theater ihre Mechtilden und Berthas und Gertruden spielten. Das Signal zur Costümerichtigkeit gaben zuerst die Pariser Theater. Talma machte, wie bekannt, zuerst den Versuch mit einem richtiger antiken Costüme für seine Helden. Recht in Zug kam die Sache aber erst durch die *académie royale de musique*. Man fand es an der Ausstattung „Robert des Teufels“ zu loben, daß die erste Decoration einen Blick von Palermo auf den Monte Pellegrino brachte, der Prunksaal Isabella's im zweiten Act nicht gothisch, sondern „vorgothisch“ (man wußte einstweilen kein besseres Wort) mit Rundbögen, plumpen Säulchen u. s. w. war, daß der wüste Kreuzgang den Kreuzgang von Monreale vedutenhaft wiedergab. Die „Hugenotten“ Meyerbeers brachten die genaue Tracht aus der Zeit Karls IX., eine treue Ansicht des Schlosses Chenonceaux in der Touraine – und so weiter. Wie wir sehr viele Dinge, die wir daheim eben so gut hätten haben können, damals aus dem Umwege über Paris erhielten, so bekamen wir von dort auch die theatralische Costümerichtigkeit. Wird sie verständig und dem Kunst- und Hauptzwecke des Ganzen förderlich angewendet, so können wir damit nur zufrieden sein!

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Mozart, *Die Zauberflöte*, 30. August 1872, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

10f. „Jagd“ oder „Lottchen am Hofe“] Opern von Johann Adam Hiller. ■ 14 Rosellini] Ippolito Rosellini (1800–1843), it. Ägyptologe. ■ 16 Lepsius oder Brugsch] Karl Richard

Lepsius (1810–1884), Heinrich Brugsch (1827–1894), dt. Ägyptologen. ■ **32** Barabra] nubische Ethnie. ■ **33** Garamanten] berberisches Volk, ansässig im Fessan (Libyen). ■ **37** Biban el Moluk] Tal der Könige. ■ **47–49** englischen Gelehrten ... herausgab.] John Mottley (Pseud. Elijah Jenkins), *Joe Miller's Jests, or The Wits Vademecum*, London 1739 – Sammlung von Witzen des engl. Schauspielers Joe Miller (1684–1738). Der englische klassische Philologe Richard Porson (1759–1808) beabsichtigte eine kommentierte Ausgabe, in der er nachweisen wollte, dass alle Anekdoten ihren Ursprung im Griechischen haben. ■ **52** Expedition Buonaparte's] Napoleons Ägyptische Expedition fand 1798–1801 statt. ■ **52** Wiedner Theaterdirector] Emanuel Schikaneder leitete das Freihaustheater in der Wr. Vorstadt Wieden. ■ **58f.** König Kophetua ... im Shakespeare] erwähnt u. a. in *Romeo and Juliet* und *Love's Labour's Lost* (*Verlorene Liebesmüh*). ■ **60** „Brüderbund“] Freimaurer. ■ **76** Ambraser Sammlung] von Ferdinand II. von Tirol (1529–1595) im Schloss Ambras bei Innsbruck angelegte Sammlung von Waffen, Rüstungen, Gemälden, Skulpturen, Handschriften und Kuriositäten. ■ **76f.** Arbeitskörbchen in Form eines Polyeders] Vexier-Dodekaeder (um 1570). Auf den mit Papier beklebten Flächen gibt es elf Menschenköpfe und einen Eselskopf als Vexierbilder. ■ **86** Berthold Auerbach] (1812–1882), dt. Schriftsteller. ■ **92** „Sardanapal“] Das Ballett *Sardanapal* von Paul Taglioni (1808–1884) mit der Musik von Peter Ludwig Hertel (1817–1899) wurde seit 1869 regelmäßig an der Wr. Hofoper gegeben. ■ **94** Nabo-Pal-Assar] Nabopolassar, König von Babylon 626–605 v. Chr. ■ **94** Assar-Haddon] Asarhaddon, assyrischer König 680–669 v. Chr. ■ **94** Nabo-Gad-Nassar] Nebukadnezar II., neubabylonischer König 605–562 v. Chr. ■ **94** Assar-Adan-Pal] Sardanapal, letzter assyrischer König 668–626 v. Chr. ■ **110** Sopransänger M.] Luigi Marchesi (1754–1829), it. Soprankastrat. ■ **110f.** Kotzebue ... gedenkt] August von Kotzebue, *Die beiden Klingsberg* II,1. ■ **134** „Cabale und Liebe“] Drama von Friedrich Schiller. ■ **136** „Minna von Barnhelm“] Lustspiel von Gotthold Ephraim Lessing. ■ **154f.** Cosimo's „Andromeda“] Piero di Cosimo (um 1462–um 1521), it. Maler; *Perseus befreit Andromeda*. ■ **159** Filippo Lippi] (1457–1504), it. Maler. ■ **163f.** Flügelaltar ... von der Weyden] Rogier van der Weyden (1400–1464), *Der Columba-Altar (Dreikönigsaltar)*. ■ **164** die van Eyck] Jan van Eyck (um 1390–1441) und Hubert van Eyck (um 1370–1426), niederländ. Maler. ■ **166f.** Pieter Breughel d. ä. ... begleiten] Pieter Bruegel d. Ä., *Die Kreuztragung Christi* (heute Kunsthistorisches Museum Wien). ■ **169** Horace Vernet] (1789–1863), frz. Historienmaler. ■ **169** Kabylen] Angehörige einer Gruppe aus der Ethnie der Berber. ■ **174** Relief eines englischen Bildhauers] Gemeint ist wahrscheinlich Alfred Gatley (1816–1863), der ab 1852 in Rom wirkte. Sein Relief *Pharaos Untergang* war 1862 auf der Londoner Weltausstellung zu sehen. ■ **177f.** man merkte ... verstimmt.] Freizitat aus: Goethe, *Torquato Tasso* II,1. ■ **183** Führich] Josef von Führich (1800–1876), Maler; Vertreter der Nazarener. ■ **194** Piloty] Carl Theodor von Piloty (1826–1886), dt. Historienmaler. ■ **209** Schlosses Chenonceaux] Schloss Chenonceau – Wasserschloss im frz. Ort Chenonceaux.

62.

WZ 1872, Nr. 215, 19. September

ἄ-ς (K. k. Hofoperntheater.) Zu dem Polykrates-Glück, von dem Richard Wagner zur Zeit begünstigt (oder soll man vielleicht sagen: verfolgt?) wird, gehört eben auch, daß er für seine Dichter- und Componistenträume die rechten Leute

findet, welche ihnen Gestalt und Farbe geben, daß er nämlich für seine dramatischen Gestalten Darsteller findet, wie er sich sie nicht besser wünschen könnte. Es ist aber keine leichte Aufgabe, Wagner-Sänger oder Wagner-Sängerin zu sein, und keine ganz unbedenkliche dazu. Die mächtigsten Organe, die von Natur auf sechs Lustra Singezeit angelegt waren, vernutzen sich binnen kurzem an den Riesenaufgaben, welche ihnen der Componist stellt. Herr Albert Niemann, den wir heute als Rieni in der gleichnamigen Oper sahen, scheint indeß aus diesem Kampfe zwischen Natur und Partitur siegreich hervorgehen zu wollen, und zudem ist seine persönliche Erscheinung für die Heldengestalten Wagners wie geschaffen. Ein geist- und talentvoller Maler, der Niemann als Lohengrin auf dem Schwanenschifflein herankommen sah, rief mit Entzücken: „er sehe hier eine Cornelius'sche Gestalt verwirklicht“. Rieni, der Vorläufer Tannhäusers und Lohengrins, kann nun auch schwerlich in Erscheinung, Gesang und Spiel einen besseren Repräsentanten finden. Tichatschek war seinerzeit in dieser Rolle etwas Aehnliches. Die Oper selbst – die erste große Wagners – wurde späterhin von ihm „aus Princip“ desavouirt, jetzt scheint er sie wieder zu Gnaden angenommen zu haben, und er hat wohl daran gethan. Es ist kein Grund, sie zu verwerfen, daß ein geschickt benützter Bulwer'scher Roman das Textbuch, das glücklich benützte Vorbild Spontini's die Partitur hervorgerufen. Es geht ein heroischer, wenn man so sagen darf, ein großsinig historischer Zug durch das Ganze und Manches, z. B. der Gesang der Friedensboten, gehört zu dem Schönsten, was Wagner geschaffen. Das Maß fehlt allerdings; ein Aufgebot aller Mittel, eine beständige Unruhe im Orchester und in den Stimmen und eine Steigerung der Masseneffecte, welche Spontini's berühmten 36 Olympia-Trompeten nicht nachsteht, lassen das Werk als die Erstlingsleistung eines einstweilen auf Sturm und Drang gestellt gewesenen Genie's erkennen; – aber so gut wie Schiller durch die „Räuber“ machte sich Wagner gleich durch den „Rieni“ einen Namen – zum Unterschiede von den zahllosen anderen Wagner (den im „Faust“ mitgezählt) hieß er damals der „Rieni-Wagner“, bis der Tannhäuser-Wagner und der Lohengrin-Wagner diesen in den Hintergrund rückte und seinerzeit schon wieder, wie es scheint, durch den Meistersinger-Wagner, den Rheingold- und Walküren-Wagner außer Curs gesetzt werden will. Man muß dem „Rieni“ überdies aber nachrühmen, daß sich Wagners eminentes Talent, Pomp und Ausstattung so zu verwenden, daß es Sinn und Verstand hat und dem poetischen Zwecke des Ganzen als wesentliches Element mitdiene, hier zum ersten Male in seinem vollen Glanze zeigt. Gesellt sich dazu eine so vorzügliche Leistung der Sänger und des Orchesters, wie wir sie bei uns rühmen dürfen, so wird der Eindruck ein mächtiger und „Rieni“ bildet daher auch mit vollem Recht ein Glanzstück des Repertoire's. Herr Niemann wurde dem heldenhaften wie dem zarteren Empfindungen aussprechenden Theile seiner Rolle in hohem Grade gerecht. Fr. Siegstädt als Irene, Frau Friedrich-Materna als Adriano und die übrigen Beschäftigten lösten ihre Aufgabe in würdig künstlerischer Weise. Die imposanten Chöre (voran jener der Friedensboten) und die meisterhafte Orchesterleistung in dieser schwer aufzuführenden Oper dürfen ohnehin als Glanzpartien des Ganzen bezeichnet werden, die Ausstattung ist blendend und über die Ballette hat sich der in diesem Punkte nicht leicht befriedigte Wagner selbst bei seiner letzten Anwe-

senheit in Wien beifällig geäußert. Kein Wunder also, wenn sich der Abend dem zahlreichen Publicum zu einem gnußreichen gestaltete.

50

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Richard Wagner, *Rienzi, der letzte der Tribunen*, 18. September 1872, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

8 Lustra] Plur. von „Lustrum“ – Zeitraum von fünf Jahren. ■ **12–14** Ein geist- und talentvoller Maler, der Niemann ... sah] nicht ermittelt. ■ **14f.** Cornelius'sche Gestalt] Peter von Cornelius (1783–1867), dt. Maler. ■ **17** Tichatschek] Joseph Tichatschek (1807–1886), Tenor; zunächst in Wien und Graz, 1838–1870 an der Dresdner Hofoper. ■ **18f.** „aus Princip“ desavouirt] Wagner bezeichnete die Oper als „Ungethüm“ und „Schreihals“ – vgl. seine Briefe an Alwine Frommann vom 27. Oktober 1844 und 27. Dezember 1845, in: Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Bd. 2, Leipzig ³1980, S. 400 und 470. ■ **21** Bulwer'scher Roman] nach dem gleichnamigen Roman von Edward George Bulwer-Lytton (1803–1873). ■ **27** 36 Olympia-Trompeten] Für den Triumphmarsch seiner Oper *Olimpie* fordert Spontini 38 Instrumente, darunter 24 Trompeten für die Bühnenmusik. ■ **43** Siegstädt] Hermine Siegstädt (1844–?), Sopran; 1864–1882 an der Wr. Hofoper. ■ **43** Friedrich-Materna] Amalie Friedrich-Materna (1844–1918), Sopran; Debüt in Graz, dann am Carltheater in Wien, 1869–1894 an der Wr. Hofoper. ■ **48f.** bei seiner letzten Anwesenheit in Wien] Zum Wagner-Konzert am 12. Mai 1872 → Nr. 40.

63.

WZ 1872, Nr. 218, 22. September

(Theater) ὄ-ς Der lange angesagte „Schwarze Corsar“ ging heute unter Offenbachs persönlicher Leitung im Theater a. d. Wien in Scene – bei übervollem Haus. Applaus in Hülle und Fülle, drei Nummern wiederholt, jeder gute oder nicht gute Spaß mit schallendem Gelächter begrüßt, Hervorruf des Componisten nach jedem Acte, ein riesiger Blumenstrauß für Frl. Röder – wenn das alles eine Bürgschaft für den Werth der Novität ist, so hat sie in der That einen sehr großen Werth. Trotzdem will es scheinen, als hätten Dichter (?) und Componist sich das Wort gegeben, einmal zu versuchen, was und wie viel man dem Publicum bieten darf. Offenbachs Talent zeigt sich nur in einem reizenden Trinklied, sonst ist viel Leeres, Verbrauchtes, Lückenbüßerhaftes da, Polka-Rhythmen u. s. w. Offenbach fahre so fort, wenn er der Todtengräber seines Künstlerrufes werden will. Wir kommen auf die Novität zurück – nicht als ob sie auch nur ein Wort verdiente, wohl aber, weil sich an die geistlose Posse ein ernsteres Wort knüpfen läßt, zu dem es endlich Zeit wird.

5

10

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Offenbach, *Der schwarze Korsar*, 21. September 1872, Theater an der Wien

ERLÄUTERUNGEN

5 Röder] Mila Röder (1849?–1888), Sopran; Studium in Paris, als Operettensängerin u. a. am Berliner Wallner-Theater sowie am Wr. Carltheater. ■ 7 Dichter] Richard Genée nach Charles Nutter, Étienne Tréfeu und Jacques Offenbach. ■ 11f. Wir kommen auf die Novität zurück] → Nr. 64.

64.

WA 1872, Nr. 219, 23. September

Z. 4–79, 95–107, 109–179 aufgenommen in: „Musikalische Wasserpest.“, *Bunte Blätter* II, S. 35–42

Feuilleton.

„Der schwarze Corsar“ (*le corsaire noir*),
Operette in drei Acten von Jacques Offenbach.

Offenbachs neueste Arbeit, sein „schwarzer Corsar“ (*corsaire noir*), eine Oper oder
5 Operette, die er – welche Ehre für uns! – früher in Wien als in Paris zur Aufführung brachte, kann sich nicht beklagen, es sei etwa zu wenig geschehen, um für sie im voraus unsere Aufmerksamkeit zu wecken und zu spannen. Angekündigt und wegen mannigfacher Hindernisse vorläufig bei Seite gelegt wurde sie schon in der
10 vorigen Saison; wir hatten folglich den ganzen Sommer hindurch Zeit, mit still hoffenden Herzen den Moment zu erharren, welcher die Verheißung zur Wahrheit machen sollte. Schon damals verlautete es, bei der Ausstattung sei in Tricots das Unerhörte geleistet – wir ahnten damals noch gar nicht, daß diese Tricots nebst darin steckenden Figurantinnen obendrein in der Verklärung der berühmten Propheten-
15 sonne, in dem blendenden Glanze des aus den Soffiten wie aus einem besseren Jenseits herunterstrahlenden elektromagnetischen Lichtes vor uns aufziehen werden. Und als endlich der ersehnte Moment herankam, da beeilte sich das Gerücht zu erzählen: es seien Reporter (man sprach von zwölf solchen Sendboten) eigens aus Paris nach Wien zur ersten Aufführung gekommen. Für Paris ist es nach den entsetzlichen Bedrängnissen und unersetzlichen Verlusten, welche es erlitten
20 hat, wie begreiflich, ein großer Trost, möglichst schnell zu erfahren, daß Offenbach abermals einen großen Sieg erfochten, der zwar nicht, wie ehemals, mit vierundzwanzig blasenden Postillonon, wohl aber mit zwölf Reportern verkündigt wird. Dank der Erfindung des Telegraphen und den ausgesendeten „Zwölfboten“ sind die Pariser über die Lebensfrage, ob der „Corsaire“ in Wien gefallen habe, in
25 diesem Augenblicke schon beruhigt. Wir haben uns längst entwöhnt, in den Operettenbüchern Offenbachs zu suchen, was man im gewöhnlichen Leben Sinn und Verstand nennt. Aber wir waren doch gewöhnt, in diesen Tollheiten guten Humor, zuweilen selbst Geist und Witz anzutreffen. Der blanke Spaß, die Posse, die weiter nichts ist als Posse, haben im Leben eben auch zur rechten Zeit und an
30 rechter Stelle ihre Berechtigung und es wäre Unrecht dergleichen, statt vom Herzen zu lachen, mit einem Cato-Gesicht entgegennehmen zu wollen. Der Narr, auch wenn er nicht auf dem Niveau seiner Collegen im Shakspeare steht, der Spaßmacher, der uns durch einen gelungenen Scherz, durch ein burleskes Wortspiel

oder wie sonst zum Lachen bringt, sind uns willkommene Leute. Aber wenn die Posse ihre Schwänke mit unerhörter Langweiligkeit und ohne eine Spur von Geist, von wirklichem Witz auskramt, dann wächst unser Ueberdruß von Minute zu Minute und statt erheitert gehen wir gründlich verstimmt nach Hause. Das ist in zwei Worten der Eindruck, den Offenbachs neueste Burleske zurückläßt.

Die Operette wimmelt von komischen Figuren, aber keine einzige davon ist wirklich komisch; nicht einmal Komiker von so eminentem Talent, wie A. Swoboda, Friese, Rott, können etwas daraus machen. Wir bekommen Neuauflagen längst abgenützter Typen: den wohlbekannten potenzierten Fähnrich Rummelpuff in Offenbach'scher Redaction; den Tauben, der alle Augenblicke mißversteht, hier aber zur Schärfung des komischen Effectes gar auch Musikdilettant ist, nach jener richtigen Definition, ein Musikdilettant sei insgemein einer, der zu seinem, aber selten zu anderer Leute Vergnügen Musik macht. Unser tauber Musikdilettant ist Violinist, der mit seiner Geige sich ergötzt und Andere martert – auch uns, als harmlose, außerhalb der Handlung seßhafte Zuschauer, denn der Spaß kakophonischer Musik wird in der Operette fast todtgehetzt; – außer dem geigenden Harthörigen besitzt nämlich der Teufel des Dilettantismus auch die übrigen Personen des Drama, sie wollen Herolds „Zampa“ aufführen u. s. w. Das Thema „Corsar“ wird in der Handlung ganz eigen variirt, – „Zampa“ ist in der nach ihm betitelten Oper bekanntlich ein solcher, außerdem zittern die Philister des Stückes vor einem mythischen „schwarzen Corsaren“, der die benachbarten Meere und Küsten unsicher machen soll und in dessen Maske der eine Liebhaber des Stückes seine Geliebte dem widerwilligen Oheim ablistet. Ein wirklicher Corsar kommt gar nicht vor. Verkleidungen spielen im Ganzen eine große Rolle. Unsere Urur-Großeltern ergötzten sich weiland in der Hannswurstkomödie an ähnlichen Dingen und schon der Titel verkündigte zum Beispiel: „Triumph römischer Tugend und Tapferkeit, oder Gordianus der Große mit Hannswurst dem lächerlichen Liebesambassadeur, curieusen Befehlshaber, vermeinten Todten, ungeschickten Mörder, gezwungenen Spion und was noch mehr die Komödie selbst erklären wird“. – Der Hannswurst ist durch Gottsched und die Neuber längst begraben, aber den Titel könnten wir fast in ähnlicher Art stylisiren: „Der schwarze Corsar, mit den Liebhabern als persianischen Tabuletkrämern, galanten Modeherren, italienischen Dudelsackpfeifern, vermeinten Corsaren und was noch mehr die Komödie selbst erklären wird“. Und sie erklärt noch viel, viel mehr! Eine sogenannte „Hosenrolle“ galt ehemals schon für eine sehr pikante Würze. Stäte Steigerungen haben uns dahin gebracht, daß wir den Pfeffer gepfeffert, den Zucker gezuckert bekommen. Alle drei Damen im „Corsaren“ erscheinen, nachdem sie sich anfangs als Damen eingeführt, im Laufe des Stückes in idealer, malerisch-romantischer, papageienhaft bunter Männertracht – die Primadonna gar in drei verschiedenen Anzügen dieser Art, einer immer prächtiger als der andere. Ja der ganze Weiberchorus macht in ähnlich fabelhaften Prachtanzügen, welche diesmal die Kriegskleidung der Mannschaft des Lagerschiffes vorstellen sollen, bei dem schon erwähnten elektro-magnetischen Licht Evolutionen – der Pagenchor „der Prinzessin von Trapezunt“, der Studentenchor des „Fantasio“ mußte natürlich durch irgendeine Steigerung überboten werden. Wie die Helme, die Schilde, die Harnische in dem nachgeahmten Sonnen-

lichte funkeln, wie die bunten Federn wehen! Wir sind aber auch dankbar! Als
 80 Fräulein Geister, die im ersten Act ihre Rolle als Köchin Susanna in Weiber-
 tracht mit viel Anmuth und gutem Humor durchgeführt hatte, im folgenden Act
 in knapper, kleidsamer Knabentracht auftrat, ertönte, ehe sie noch ein Wort ge-
 sprochen, eine Applausssalve. Wenn etwa ein Philolog, ein Schulmeister im Publico
 saß, wird er sich wohl einer Stelle aus einer Epistel seines Horaz erinnert haben:

85 *quum stetit in scena concurrat dextera laevae.*
Dixit adhuc aliquid? „Nil sane.“ Quid placet ergo?
„Lana Tarentino violas imitata veneno.“

Kaum tritt der Schauspieler auf, so klatscht das Publicum Beifall, – „hat er denn
 schon was gesagt?“ „Noch nichts!“ „Was klatschen sie also?“ „Siehst Du denn nicht
 90 sein Kleid? wie schön! tarentinischer Purpur!“ So schrieb Horaz vor neunzehn
 Jahrhunderten. Rabbi Akiba hat Recht – es ist Alles schon dagewesen. Wir waren
 an dem Abend überhaupt ungemein ergötztbar. Herr Friese als Rentier Lambrequin
 hat im zweiten Act in seinem Hausgarten mit der Gießkanne Blumen zu
 begießen. Da that er einen Augenblick, als begieße er den Souffleur – homerisches
 95 Gelächter! Das ist wenigstens ein harmloser Spaß. Aber über alles Erlaubte und
 Zulässige geht es, wenn im dritten Act dem Rentier Lambrequin, dem Apotheker
 Toulard und dessen Sohne Antonin, nachdem man ihnen im Final des zweiten
 Actes bei einem Schmause ein Narcoticum beigebracht, beim Erwachen in einem
 als Schiffskajüte ausgestatteten Zimmer weißgemacht wird, sie seien Gefangene auf
 100 dem Schiffe des „schwarzen Corsaren“, wenn man sie nun in Schaukelstühlen so
 lange wiegt, bis sie – wahrhaftig, es ist wahr! – bis sie seekrank werden –!! – wenn
 während eines angeblichen Seegefechtes der vermeinte Corsar sie ermahnt, herum-
 fliegende, explodirgefährliche Hohlgeschosse mit einer Art blechener Topfdeckel
 zu fangen und zu ersticken und nun große Kautschukbälle, wie die Kinder mit
 105 dergleichen spielen, hereingeworfen werden und zum Ergötzen des Publicums auf
 der Bühne elastisch herumhüpfen, während jene mit ihren Topfdeckeln vergebens
 hindredin sind, um sie zu fangen.

Wir können nur wiederholen, was wir unmittelbar nach der Aufführung, un-
 ter dem ersten Eindrucke des Geschauten und Gehörten niederschrieben: „Dichter
 110 und Componist scheinen sich das Wort gegeben zu haben, einmal zu probiren, was
 und wie viel man dem Publicum bieten könne.“ Und in der That, wir sind in der
 Offenbach'schen Schule schon so trefflich gezügelt, daß wir es kaum noch merken,
 wenn die Wahrscheinlichkeit, der gesunde Sinn, ja wenn Sitte und Anstand ins
 Gesicht geschlagen werden. Wir haben selbst da noch gelacht, als Herr Schreiber,
 115 der den Antonin Toulard spielte, die bekannten Symptome der Seekrankheit uns
 mit einer Deutlichkeit zeigte, die nichts mehr zu wünschen übrig ließ. Gewisse
 Possen kehrten alle Augenblicke wieder: sämmtliche auf der Bühne befindlichen
 Personen machen Front und marschiren trippelnd nach irgendeiner Marschmelodie
 von den Fußlampen krebsgängig bis in den Fonds der Bühne und aus dem
 120 Fonds der Bühne geradeaus bis zu den Fußlampen, oder sie tänzeln nach irgend-
 einer im Orchester aufgespielten Polkamelodie – nicht als ob diese in dem bezüg-

lichen dramatischen Moment als Tanzmusik gemeint wäre, sondern kurz und gut, weil es eine Polkamelodie ist, die ihnen gleichsam in die Füße fährt.

Offenbachs Partitur bringt ein Trinklied mit Chor im zweiten Act, in dem sich Offenbachs ganze glänzende und originelle Begabung ausspricht. Das ist aber auch das Erste und Letzte in dieser Composition. Doch ja, auch die Musik der Dilettanten ist mit gutem Humor, ja mit einer Art Genialität behandelt. Man muß ein wenig Einblick in die Technik des Componirens haben, um es ganz zu würdigen, was für eine vortreffliche Arbeit z. B. die erschreckliche Symphonie ist, womit der erste Act geschlossen wird (von Mozart existirt ein ähnlicher Scherz). Nur wiederholt sich der Spaß zu oft – gleich beim Aufziehen des Vorhanges in der Musikprobe, wo ein zopfiges instrumentales Quatuor (oder was es ist), an dem der Taube mit seinen Freunden herumgeigt, in der geschicktesten Weise mit dem Quatuor (hier Trio) aus „Zampa“: „*le voici*“ in Verbindung gesetzt ist, dann zum Actschluß jene Symphonie, dann im zweiten Act die Scene, wo Lambrequin der Köchin Susanne mit Hülfe seines Fagots die Stelle „er ist da, ist da, ist da!“ jenes „Zampa“-Fragmentes beibringen will, dann die Scene der Pifferari, deren Schnarrmusik (beiläufig gesagt hatte Meyerbeer in Rom eine wahre Passion dafür) ergötzlich parodirt, aber auch carikirt wird, und endlich die Opernprobe des „Zampa“. Herold würde sich todtlachen, wenn er zu hören bekäme, wie Offenbach seine Overture zugerichtet hat.

Aber es ist, wie gesagt, zu viel Ohrenmarter für Einen Abend und was ein Mal ergötzt, wird zum Ueberdruße, wenn es zum zweiten, dritten Male u. s. w. kommt. Sonst finden sich in der Partitur einige graciöse Momente, einige ansprechende Pikanterien, aber daneben viel, sehr viel Vernütztes, Nichtssagendes, Lärm, Tanzbodenmusik, Lückenbüßer, denen man die Eile ansieht, welche der Componist hatte, einige Partiturseiten möglichst schnell mit Notenköpfen zu füllen. Wem aber der Himmel ein so neidenswerthes Talent gegeben, wer über eine solche Summe künstlerischer Erfahrungen verfügen kann, wer eine so glückliche, leicht schaffende Hand besitzt, sollte für seinen eigenen Künstlerruhm besorgter sein. Es ist für letztere keine Assecuranz, wenn das Publicum bei einer ersten Aufführung lacht und jubelt.

Offenbach wird wohl die Verkühlung und Verstimmung bemerkt haben, die sich im Laufe des dritten Actes des anfangs mit jeder möglichen Voreingenommenheit zu seinen Gunsten herbeigekommenen Publicums bemächtigte, und wie sich der Applaus mehr und mehr in „höhere Regionen“ zog. Er glaube nicht, es sei, da er einmal Namen und künstlerischen Credit hat, für uns eben Alles gut und zu gut, was er uns hinzuwerfen für gut findet. Was er leisten kann, wenn er will, zeigt das vortreffliche Trinklied – um so bewundernswerther, als gerade das Capitel der Trinklieder in der Opernlitteratur zu den allerverbrauchtesten gehört und wir sonst schon ein bedenkliches Gesicht machen, wenn der Tenor mit gehobenem Glas näher an die Lampen tritt. Wie wir hören, hat Offenbach ein neues Werk für Director Jauner im Plane. Sehe er sich schon bei der Wahl des Buches vor! Auf die gedankenlose Schaulust, triviale Sinnlichkeit, das Lachen über jeden guten oder schlechten Spaß seine Erfolge bauen wollen, ist die bedenklichste Taktik.

Offenbach beherrscht mit Ausnahme der großen Bühnen diesseits des Rheins so ziemlich alle Theater. Hüte er sich, daß sie durch ihn nicht zu Augias- – Tempeln werden, bei denen man sich nach einem reinigenden Hercules umsieht. In Paris hat es weniger zu sagen. Dort sind die „Bouffes“ ein vereinzeltes Theaterchen und wie wir allenfalls in einer Bibliothek, in deren Schränken die Werke aller sieben Weisen stehen, nach irgendeinem auf dem Tische unter anderen Journalen liegenden Witz- und Caricaturblatt greifen, einen Moment lang uns an seinen Possen ergötzen und es wieder hinwerfen, so wollen wir gerne in den Bouffes gelegentlich einen Abend über Orphée oder die *grande-duchesse* lachen. Wo aber diese Quisquilien zum täglichen Brot, ja uns beinahe als ausschließende Nahrung geboten werden, da wird es Zeit darauf nachdrücklich hinzuweisen, daß ein Theater seinem Beruf und Zwecke nach eine Kunstanstalt und keine bloße Singspielhalle, kein dramatisch umgeformtes *café chantant* ist und daß die Musen dagegen protestieren, Demimonde-Damen vorstellen zu sollen.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Offenbach, *Der schwarze Korsar*, 21. September 1872, Theater an der Wien

ERLÄUTERUNGEN

7–9 Angekündigt ... in der vorigen Saison;] Die Uraufführung war ursprünglich für den 4. Mai 1872 geplant. Wegen Erkrankung des Komponisten konnte die Operette jedoch nicht rechtzeitig einstudiert werden. Da in der zweiten Maihälfte etliche Bühnenkräfte bereits im Urlaub waren, wurde entschieden, die Uraufführung auf die Wintersaison zu verschieben. Vgl. „Tages-Nachrichten“, in: *Das Vaterland* (1872), Nr. 127, 10. Mai. ■ **13f.** Prophetensonne] szenischer Effekt des Sonnenaufgangs (ursprünglich im Finale des III. Akts von Meyerbeers *Le Prophète*). ■ **14** aus den Soffiten] → Nr. 48/ERL. zur Z. 21. ■ **42** Fähnrich Rummelpuff] *Fähnrich Rummelpuff oder Das Konzert in Krähwinkel/Die falsche Catalani/Die falsche Prima Donna von Krähwinkel* – Oper von Ignaz Schuster (1779–1835) auf das Libretto von Adolf Bäuerle; aufgeführt 1818 im Theater in der Leopoldstadt. ■ **59–62** „Triumph römischer Tugend ... erklären wird.“] Titel einer Hanswurstkomödie von Joseph Anton Stranitzky (1676–1726). ■ **63** Neuber] Friederike Caroline Neuber (1697–1760), dt. Schauspielerin und Theaterprinzipsalin. ■ **85–87** *quum stetit ... imitata veneno.*] Horaz, *Epistulae* 2,2,205–207. ■ **108f.** was wir ... niederschrieben] → Nr. 63. ■ **114** Schreiber] Alfred Schreiber (1838–1910), Schauspieler, Tenor und Theaterdirektor; 1871 am Wr. Strampfer-Theater; 1872–1875 am Theater an der Wien, ab 1875 Theaterdirektor in Baden bei Wien. ■ **130** von Mozart existirt ein ähnlicher Scherz] *Ein musikalischer Spaß* KV 522. ■ **134** „Zampa“] Oper von Ferdinand Hérold. ■ **134** „le voici“] Quartett „*Le voilà que mon âme*“ („*Da ist er, o wie bebet meine Seele*“). ■ **162** ein neues Werk] Die nächste Offenbach-Premiere (*Schönröschen*) am Carltheater fand erst im November 1874 statt, da die Direktion ihre Aufmerksamkeit zunehmend den Werken von Charles Lecocq widmete. ■ **163** Jauner] Franz Jauner (1831–1900), Schauspieler und Theaterdirektor; 1858–1871 am Hoftheater in Dresden; 1872–1878 Direktor des Wr. Carltheaters, 1875–1880 Direktor der Wr. Hofoper (zunächst nur provisorisch), 1880 bis zur Brandkatastrophe 1881 Direktor des Ringtheaters (vormals Komische Oper). ■ **174f.** Quisquilien] Belanglosigkeiten.

65.

WZ 1872, Nr. 227, 3. Oktober

Feuilleton.**Zur kommenden Musiksaison.**

Von A. W. Ambros.

Ganz unverkennbar steht das Musikleben der Großstädte, und folglich auch das Musikleben Wiens, der musikalischen Großstadt *par excellence*, mit dem Jahreslaufe der Sonne in ganz directem Zusammenhang. „Wie in der Ordnung ist“, würde dazu Creuzer oder ein anderer auf Symbolik gestellter Mythologe bemerken, „ist denn Apollon, der Sonnengott, nicht zugleich auch der Musikgott?“ Und es thut dieser Auffassung in der That nicht wenig Vorschub, daß, je beschäftigter Apoll in seiner Eigenschaft als Gott der Sonne ist, er um so weniger Zeit und Muße für sein Amt als Gott der Musik behält und umgekehrt. Mit der Sonnenhöhe im „Krebs“ und dem tiefsten Stand im „Steinbock“ steht die Musikhöhe ganz unverkennbar im umgekehrten Verhältniß, und das Frühlings-Aequinoctium kündigt das Ende der Musiksaison so gut an wie das Herbst-Aequinoctium ihren Wiederanfang. Wenigstens gewinnen wir, wenn die Sonne in das Zeichen der Waage tritt, schon ganz bestimmte Aussichten, ob die kommende Saison eine gute zu werden verspreche oder nicht.

Für diesmal scheinen sich die Dinge gut und sogar glänzend gestalten zu wollen. Clara Schumann ist uns angekündigt, zusammen mit Frau Joachim; ferner Mary Krebs, die nach zweijährigem Siegeszuge durch Nord-America kürzlich in's „alte Europa“ (wie man jenseits des Oceans zu sagen pflegt) zurückgekehrt ist, dann der tüchtige Geigenkünstler Lauterbach und sein Collega Wilhelmi, dazu das *Quartettum recurrens*, nämlich unsere stets wiederkehrenden und stets gerne gesehenen und gehörten „Florentiner“, die musikalische Quadrupel-Allianz Becker, Masi, Chiostrri, Hilpert – und wer weiß, was alles von „zugereisten“ Kunstgrößen einstweilen noch in der Zeiten Hintergrunde steht! Auch die heimischen Kräfte werden ein reges Leben zeigen; die Philharmoniker, welche dem Hausvater im Evangelium gleichen, der „aus seinen Schätzen Altes und Neues hervorholt“, werden uns unter der siegesgewissen Führung ihres Feldherrn Dessoiff Werke der Classiker und Novitäten bringen und die Gesellschaftsconcerte versprechen uns nichts Geringeres als Händels „Saul“ und sein Dettinger „Te-Deum“, dazu zwei Cantaten von J. S. Bach – und so weiter – alles dieses geleitet von Johannes Brahms, dem Musiker, dessen große Bedeutung einst Robert Schumann freudig erkannte, da ihm Brahms als schüchterner Jünger entgegentrat, und den – wir wagen es zu prophezeien – als Componist die Nachwelt tiefer und reiner würdigen wird, als die Gegenwart thut, deren musikalische Parteizänkereien, welche heutzutage Himmel und Erde erschüttern, dann vermuthlich nur noch in einer künftig zu schreibenden „Geschichte menschlicher Thorheiten“ (gleichsam einer negativen Culturgeschichte) ein Capitel füllen werden.

Clara Schumann hat Ursache, Wien immer wieder als die Wiege ihres Ruhmes dankbar aufzusuchen. Hier feierte die achtzehnjährige Clara Wieck aus Leipzig

ihre ersten „auswärtigen“ Triumphe und wenn das Andenken Christianens Neumann durch Goethe's herrliche Elegie „Euphrosyne“ verklärt wird, so hat in den Kranz, den sich Clara damals errang, Grillparzer mit seinem, ihren Vortrag der Beethoven'schen *F-moll*-Sonate feiernden Gedichte eine unverwelkliche Blume geflochten. Sie wird heutzutage als „musikalische Classikerin“ bezeichnet, damals hieß sie die musikalische Romantikerin. So verschieden sieht eine und dieselbe Persönlichkeit aus, je nachdem man sie in verschiedene Beleuchtung rückt! Clara Wieck kam damals recht als das musikalische Mädchen aus der Fremde; – sie machte durch ihr ganz unbefangenes, mädchenhaft naives, von polemischen Tendenzen völlig freies Auftreten, durch ihre bloße künstlerische Erscheinung der Klimperwirthschaft *à la* Henri Herz, die mit ihren brillanten Variationen, brillanten Rondos u. s. w. alle Concertsäle beherrschte, ein Ende, sie spielte Chopin, Schumann, Mendelssohn, Henselt – damals in unserem Himmelsstrich „fremde Namen“ – sie spielte sogar J. S. Bach! Das galt damals, trotzdem daß unter all den jungen Gesichtern auch das eherne Cantorgesicht Bachs erschien, für ein erzromantisches Programm. Clara Schumanns Programme entsprechen durchaus den Programmen Clara Wiecks und heißen „classisch“, nachdem die Göttin Romantik aus dem Palais Mendelssohn in das Palais Liszt übersiedelt ist. Clara's Freundin und Kunstgenossin, für diesmal ihre Begleiterin, Frau Joachim wird vor allem wegen ihres Vortrages Bach'scher Arien gepriesen. „Sie betet, wenn sie singt“, sagte mir kürzlich ein musikalischer Freund aus Nord-Deutschland. Der alte Thomaner-Cantor, den wir in der vorigen Saison einigermaßen aus den Augen verloren haben, dürfte uns also diesmal ziemlich oft begegnen.

Welche Veränderung der Dinge auch hier! Als vor Jahren Professor Joseph Fischhof, damals der Wiener „Bachant“, einmal das große *D-moll*-Concert spielte, ein Werk, neben dessen erstem Satze vielleicht, was übermächtige Großartigkeit betrifft, nur noch ein anderes Stück derselben Tonart, nämlich der erste Satz der neunten Symphonie Beethovens genannt werden darf – da sprach die (damalige) Kritik halb ironisch von dem „gothischen Klaviergeflecht des großen Sebastian“ – und als einmal Fischhof die *A-dur*-Sonate (mit begleitender oder vielmehr polyphon eingreifender Violine) zu Gehör gebracht und an demselben Musikabend auch ein Streichquartett von Haydn ausgeführt worden war, schrieb ein Kritikus (wahrlich, ich möchte so geistreich sein, als sich der Mann beim Niederschreiben seines Dictatums vermuthlich dünkte): „Haydn's Quartett habe die Wärme einer Kinderstube (!), Bachs Sonate die Kälte einer protestantischen (!) Kirche.“ So etwas ist heutzutage, dem Himmel sei Dank, doch nicht mehr möglich, obwohl mitunter noch recht viel möglich ist und wir dazu lächeln gelernt haben, wenn man uns z. B. gelegentlich Mozart verblümter und Gluck unverblümter Weise als veraltet und nicht mehr hörenswerth schildert und wenn manche kritische Tintenfässer zu Petroleumbüchsen werden, mit denen die Prachtbauten jener hohen Meister in Brand gesteckt werden wollen, und das alles nur, damit Raum werde, daß einziehe der König der Ehren und keine Götter auf Erden seien neben ihm. Wir aber dürfen kühn sagen: kommt einmal der Moment, wo man Mozart nicht mehr als das erkennt, was er ist, werden wir auf musikalischem Gebiete bei der richtigen musikalischen Barbarei angekommen sein. Man kann indessen einst-

weilen ruhig bleiben. Der Meister des „Don Giovanni“, der *G-moll*-Symphonie, des Requiem steht als Stern erster Größe für alle Zeiten am musikalischen Himmel, und wenn sich gewisse Leute ein Vergnügen daraus machen, mit beiden Händen jedes reine oder nicht reine Projectil, das ihnen gerade in den Griff kommt, nach ihm zu werfen, so können wir ihnen nur die Versicherung geben: sie erreichen ihn nicht und die Projectile fallen zurück – auf den Kopf der gewissen Leute. Man würde auch mit Beethoven reine Tafel machen, wäre der rechte Moment dazu da. Einstweilen hat aber Beethoven noch zu viel Credit. Bei einem Beethoven *revue et corrigé* sind wir aber doch schon glücklich angekommen – siehe die Harmonie- und Instrumentations-Verbesserungen in der „Eroica“, der *C-moll*-Symphonie, der achten Symphonie. 90 95

Ein Gast, den wir neben Clara Schumann und Frau Joachim erwarten, Mary Krebs war vor mehreren Jahren in Wien, als Wunderkind, oder richtiger als Wunderbackfisch, denn sie stand damals im Uebergangsmoment vom Kinde zur Jungfrau. Aus dem vielversprechenden Kinde ist mittlerweile die fertige Künstlerin geworden, ihre Richtung und Art mag in Vielem an Clara Wieck erinnern, doch nicht ohne fühlbaren Einfluß moderner Elemente. Ob America das schöne Bild, das wir von der jungen Künstlerin in der Erinnerung tragen, nicht mannigfach getrübt und verwischt haben wird? Die solide Bildung, welche Mary über den Ocean mitnahm, war freilich ein gutes Präservativ gegen americanische Barnumismen. In dem musikalischen, kritischen und zuweilen krittlichen Prag hatte Mary Krebs vor drei Jahren einen über alle Maßen glänzenden Erfolg. Ihr Vortrag eines Concertes, das gar nicht für Mädchenhände gemacht scheint, des Beethoven'schen *Es-dur*-Concerts, riß Alles hin. Ich gab damals dem jugendlich heiteren Mädchen das Räthsel zum Errathen auf: „wodurch sie sich von anderen Krebsen unterscheidet?“ Sie rieth hin und her, die Auflösung aber war: „sie sei, zum Wiederspiel der anderen Krebse, am besten in den Monaten mit *r*, weil in diese die Concertsaison fällt“. Lauterbach gehört, gleich Mary Krebs, Dresden an, als solider, tüchtiger und feingebildeter Violinist mit Recht hochgeschätzt. Wilhelmi's Name gehört zu den besten. Das wären also alles gar erfreuliche Aussichten! 100 105 110 115

Als ich jüngst zufällig in den großen Saal des Gebäudes der Gesellschaft der Musikfreunde kam, sah ich mit nicht geringem Vergnügen, daß man vollauf beschäftigt sei, die neue Orgel von Ladegast (dessen herrliches Rieseninstrument im Merseburger Dom mich einst zu dem Jean-Paulismus hinriß, „es wohne darin der Donner und die Nachtigall beisammen“) aufzustellen. Ich hoffe also, daß wir künftighin Händel nicht mehr in vermoselter Gestalt, sondern so zu hören bekommen werden, wie der gewaltige Meister seine Oratorien haben wollte, wenn er an bestimmten Stellen das heroische Commandowort hinschrieb: „Orgel laut!“ Ich erinnere mich, den „Salomo“ auf diese Weise gehört zu haben, die Wirkung war eine gewaltige. Alle Bearbeitungen Händels mit orchestermäßigen Blasinstrumenten an Stelle der Orgel sind am Ende, selbst wenn ein Mozart sich der Mühe der Bearbeitung unterzogen, Nothbehelfe, – das kann man auch ohne musikalische Buchstabengläubigkeit behaupten, daß diese Nothbehelfe sehr oft absolut unvermeidlich sind, daß sie in hohem Grade gelungen sein und dann ein sehr großes Verdienst haben können, ist sicher, – kann man aber das Original haben, so ist's jedenfalls besser. 120 125 130

Zu den vielen erfreulichen und förderlichen Dingen des Wiener Concertwesens gehört ohne Frage auch, daß es von den sogenannten Wohlthätigkeitsconcerten so gut wie ganz verschont bleibt. Im „musikalischen“ Prag haben sie, wie gewisse
 135 Parasypnenpflanzen den Stamm, an den sie sich klammern, aussaugen und tödten, das echte, kunstwürdige Concertwesen beinahe todt gemacht, da während der Saison dort ein Concert zum Besten „wohlthätiger Zwecke“ und zum Schlimmsten der Musik dem andern auf die Fersen tritt und Polyhymnia unaufhörlich mit der Armenbüchse und dem Klingelbeutel umherlaufen muß. Nach jedem großen
 140 Elementarzufall kann man mit Sicherheit auf ein Concert rechnen, ebenso für Krankenbetten, Speisung armer Studenten u. s. w.: alles recht schöne, recht edle Zwecke, führe nur nicht die Musik so übel dabei! Daß man nach so vielen Productionen „zum Besten“ dieses oder jenes guten Zweckes gelegentlich auch Concerte zum Besten einer verschämten Armen geben sollte, die um so mehr Anspruch auf Mitleid hat, als sie von Hause aus eine Göttin ist, nämlich zum Besten
 145 der Muse der Tonkunst, fällt kaum jemandem ein. Wie die zusammengewürfelten Gefälligkeitsprogramme solcher Concerte aussehen, kann man sich denken, und selbst der Wohlhabendere zieht am Ende eine krause Stirne, wenn er in seinem Hausbuche summirt, wie viel ihn Concertbilletts, denen oder vielmehr
 150 deren Ueberbringern in Galafrack und weißer Weste kein Refus gegeben werden durfte, gekostet haben. Für Exhibitionen, wo es sich wirklich um echte Musikpflege handelt, bleibt dann selten etwas übrig. Wie gesagt: Wien hat von diesem Uebel zur Zeit nicht zu leiden und mögen es auch künftig die Götter davor bewahren!

155 Hat aber das Wiener Publicum Ursache, mit seinen Concerten zufrieden zu sein, so haben umgekehrt auch die Concerte alle Ursache zur Zufriedenheit mit dem Wiener Publicum. Der Jargon der Schauspieler *minorum gentium* hat den Plural „Publikümer“ in seine Handwerksterminologie aufgenommen. Man könnte ohne weiteres diesen Plural herübernehmen; denn Wien besitzt für die einzelnen
 160 Theater, die verschiedenen Concerte in der That mehr als nur Ein Publicum und wer Gelegenheit hat zu vergleichen, mag über die großen, hier waltenden Verschiedenheiten erstaunen. So viel darf man sagen, daß z. B. ein Publicum, wie es den Musikvereinsaal bei den Concerten der Philharmoniker füllt, wie es bei der Schubert-Feier in eben diesem Saale dichtgedrängt saß, eine musikalische Intelligenz
 165 repräsentirt, welcher sein Allerbestes zu bieten für jeden Künstler eine Freude sein muß. Es ist nicht das tobende Händeklatschen, das Hochschreien, Tücherschwenken, die geworfenen Kränze und Blumen (die schon so zu einer Ovation für jedes und jeden geworden, daß es vielleicht nächstens Sitte werden wird, sehr ausgezeichneten Leuten, damit doch ein Unterschied da sei, anbrüchige Aepfel und
 170 Citronen an den Kopf zu werfen), was der Künstler hier findet und was ihn, ist er ein rechter Künstler, beglücken wird – es ist vielmehr das sich immer und überall kundgebende feine Verständniß für jedes gebotene Schöne, das rasch vorüber-tönende Murmeln, ein schneller, wie einstimmiger Bravoruf bei einer gelungenen Stelle und endlich ein Applaus, in dem etwas Edleres, fast möchte ich sagen Herzlicheres, wie ein Aliquotton mittönt, jener gleichsam magnetische Rapport zwischen
 175 Künstler und Publicum, den hervorzurufen allerdings nur dem Künstler

gelingt, der es im Geiste und in der Wahrheit ist. Vor ein solches Publicum hinzutreten ist für den Künstler Ermunterung und Lohn.

ERLÄUTERUNGEN

7 Kreuzer] Friedrich Kreuzer (1771–1858), dt. Mythenforscher. ■ **13f.** Frühlings-Aequinoctium] Tagundnachtgleiche. ■ **19** Frau Joachim] Amalie Joachim (1839–1899), Mezzosopran/Alt; 1854–1862 an der Wr. Hofoper, 1863 Heirat mit dem Violinvirtuosen Joseph Joachim, danach vor allem als Oratorien- und Konzertsängerin tätig. Zu den Konzerten von Clara Schumann und Amalie Joachim → NRN. 82, 85, 87. ■ **20** Mary Krebs] Die angekündigten Konzerte in der Saison 1872/1873 blieben aus, da Mary Krebs an Typhus erkrankte. ■ **22** Lauterbach] Johann Christoph Lauterbach (1832–1918), dt. Konzertmeister, Violinvirtuose und -pädagoge; wirkte in Dresden. ■ **22** Wilhelmj] August Wilhelmj (1845–1908), dt. Violinist und Komponist. ■ **23** *Quartettum recurrens*] eigtl. „quadrimum recurrens“ (lat. „das wiederkehrende Quartett“). ■ **25** Masi] Enrico Masi (1846–1894), it. Violinist; Mitglied des Florentiner Quartetts. ■ **25** Chiostril] Luigi Chiostril (1846–1894), it. Violist; Mitglied des Florentiner Quartetts. ■ **25** Hilpert] Friedrich Hilpert (1841–1896), dt. Violoncellist; 1866–1875 Mitglied des Florentiner Quartetts. ■ **26** in der Zeiten Hintergrunde steht!] → NR. 26/ERL. zur Z. 16f. ■ **28** „aus seinen Schätzen ... hervorholt“] → NR. 12/ERL. zur Z. 9f. ■ **31** Händels „Saul“] zur Aufführung → NR. 101. ■ **31** Dettinger „Te-Deum“] zur Aufführung → NR. 77. ■ **31f.** zwei Cantaten von J. S. Bach] zur Aufführung der Kantaten *Christ lag in Todesbanden* BWV 4 und *Liebster Gott, wenn werd' ich sterben?* BWV 8 → NRN. 107, 110. ■ **33f.** große Bedeutung ... erkanntel] „Neue Bahnen“, in: Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 301f. ■ **41f.** Hier feierte ... Triumphel] Clara Wieck gab zwischen Dezember 1837 und Februar 1838 insgesamt sechs Konzerte in Wien. ■ **42f.** Neumann] Christiane Becker-Neumann (1778–1797), dt. Schauspielerin. ■ **44f.** Grillparzer mit seinem ... Gedichte] Das auf den 7. Jänner 1838 datierte Gedicht „Clara Wieck und Beethoven (F-moll-Sonate)“ von Franz Grillparzer wurde in demselben Monat abgedruckt in: *NZfM* 5 (1838), Bd. 8, Nr. 8, 26. Jänner, S. 30. ■ **45** F-moll-Sonate] Klaviersonate f-Moll op. 57 (*Appassionata*). ■ **65f.** Joseph Fischhof] (1804–1857), Pianist, Komponist, Klavierpädagoge und Musikschriftsteller; 1833–1855 Prof. am Konservatorium der GdM, in den 1850er Jahren Leiter des Wr. Bach-Vereins, mit dem er im Hause des Arztes Ludwig Mauthner historische Musikaufführungen veranstaltete. ■ **66–70** das große D-moll-Concert spielte, ... des großen Sebastian“] Fischhof spielte Bachs Konzert d-Moll BWV 1052 am 2. März 1843 im Rahmen des Concert spirituel in Wien. Die von Ambros zitierte Kritik stammt von Jakob Hausner (1811–1878), in: *Der Humorist* 7 (1843), Nr. 45, 4. März. ■ **71–76** die A-dur-Sonate ... zu Gehör gebracht ... protestantischen (!) Kirche.“] Die Sonate für Violine und Klavier A-Dur BWV 1015 wurde (nebst Haydns Streichquartett D-Dur [Hob.?!]) am 6. November 1853 im Konzert des Hellmesberger-Quartetts aufgeführt. Die von Ambros zitierte Kritik nicht ermittelt. ■ **83** König der Ehren] Anspielung auf Richard Wagner; zu Ambros' Kritik an der Glorifizierung von Wagners Person → NR. 17/ERL. zu den Z. 99–101. ■ **94f.** Beethoven *revue et corrigé*] → NR. 40/ERL. zu den Z. 76–81. ■ **99** vor mehreren Jahren in Wien] Mary Krebs trat in Wien bereits 1866 auf. ■ **106f.** americanische Barnumismen.] zu Phineas Taylor Barnum → NR. 34/ERL. zur Z. 75. ■ **107f.** In ... Prag ... glänzenden Erfolg.] Zu Krebs' Konzertauftritten in Prag vgl. Ambros' Aufsätze „Prager musikalische Memoiren“, in: *Bohemia* 42 (1869), Nr. 64, 16. März; „Sophie Menter und Mary Krebs“, in: *Bohemia* 43 (1870), Nr. 101, 28. April. ■ **119** die neue Orgel von Ladegast] Friedrich Ladegast (1818–1905), dt. Orgelbauer; zur Beschreibung der

Orgel im Wr. Musikverein → Nr. 76. ■ **121–124** Ich hoffe also, ... „Orgel laut!“] → Nr. 130/
 Z. 184–186. ■ **124f.** Ich erinnere mich, ... gehört zu haben] Zu der Prager Aufführung vgl.
 Ambros' Aufsatz „Musikalische Meditationen eines Eremiten aus Prag“, in: *Prager Zeitung*
 (1864), Nr. 304, 23. Dezember. ■ **127** Mozart sich ... der Bearbeitung unterzogen] Mozarts
 Bearbeitungen von Händels *Acis und Galatea* (KV 566), *Der Messias* (KV 572), *Das Alexanderfest*
 (KV 591) und der *Cäcilien-Ode* (KV 592) waren für die Konzerte der von Gottfried van Swieten
 gegründeten „Gesellschaft der Associirten Cavaliere“ bestimmt. Die bei Van Swieten nicht
 vorhandene Orgel wurde durch Bläserstimmen ersetzt. ■ **157** *minorum gentium*] → Nr. 17/
 ERL. zur Z. 74f. ■ **163f.** Schubert-Feier] → Nr. 42. ■ **177** im Geiste und in der Wahrheit] →
 Nr. 11/ERL. zur Z. 96.

66.

WZ 1872, Nr. 228, 4. Oktober

α-ς. (Hofoperntheater) Die zu Ende gehende Saison der Gastspiele brachte uns
 zum guten Schlusse im Hofoperntheater Fr. Marie Schröder, königl. württember-
 gische Hofopernsängerin, welche in Meyerbeers „Hugenotten“ als Margarethe von
 Valois auftrat. Die Rolle ist eine der kürzesten, die es gibt – eigentlich nur eine
 5 Arie und Scene zur Eröffnung des zweiten Actes und ein Duo mit Raoul, denn was
 die Königin weiterhin in demselben Act bei dem Schwurensemble zu singen hat,
 ist noch bravourös, fällt aber an Wirkung gegen jene erste Sortita doch schon be-
 trächtlich ab. Beim Finale verschwindet Margarethe im Ensemble und ein bloßes,
 für den Gang der Handlung nöthiges Füllstück ist das Recitativ, mit dem sie zu
 10 Ende des dritten Actes auf dem *Pré aux clerics* die Streitenden trennt; während des
 Balles im fünften Act spielt Margarethe, obwohl es sich um ihr eigenes Hochzeits-
 fest handelt, gar nur die stumme Figurantin und der „Schrei“, den sie eine halbe
 Minute vor dem letzten Fallen des Vorhanges beim Anblick der sterbenden Valen-
 tine auszustoßen hat, wird ihr nur vom Textbuche vorgeschrieben; Meyerbeer hat
 15 es nicht einmal der Mühe werth gehalten ihn mit einer Note zu bezeichnen, wie
 z. B. Wagner bei Elsa's letztem Aufschrei gethan, oder Weber bei jenem
 Euryanths, ehe sie scheidet niedersinkt. Da die Ballscene überall wegbleibt
 und das letzte Erscheinen der Königin (wie recht und billig) den Darstellerinnen
 überall geschenkt wird, indem das Publicum nach dem vierten Acte ohnehin mas-
 20 senweise auszuwandern pflegt und der fünfte vor leeren Sitzreihen spielt: so ist die
 Aufgabe der Margarethe von Valois eigentlich mit dem zweiten Act zu Ende. Ist
 aber diese Partie, wie gesagt, eine der kürzesten, so ist sie trotzdem eine der aller-
 schwersten und Meyerbeer stellt für sie Anforderungen, denen nur eine Coloratur-
 sängerin allerersten Ranges völlig zu genügen im Stande ist. Wenn Mozart in sei-
 25 ner Donna Anna, seiner Königin der Nacht u. s. w. die Sängerin ebenso mit
 dramatisch vorzutragenden wie mit coloraturmäßig glänzenden Stellen bedenkt,
 ja diese beiden Elemente zuweilen in ein und derselben Scene vereinigt, so gleicht
 Meyerbeer gewissermaßen einem König Lear, der sein Reich unter zwei gleich ge-
 liebte Töchter theilt: die dramatische Heldin, die zum Schlusse insgemein um-
 30 kommt, und die Coloraturprinzessin, welche am Leben bleibt und heiratet. (Er ist

damit dann auch Vorbild für Halevy geworden, z. B. für dessen „Jüdin“.) Dafür, daß Meister Giacomo jeder der beiden Sängerinnen ihren Pflichttheil, ihre musikalische Mitgift bei Heller und Pfennig und zwar als generöser Vater auszahlt, verlangt er aber auch etwas von ihnen und sogar sehr viel. Seine Coloratur ist nicht die langathmig figurirende Händels, nicht die perlende oder fein zugespitzte Mozarts, nicht die elegante Broderie Rossini's – sie ist eben ganz eigen „meyerbeerisch“. Sie erinnert wohl etwas an Rossini, aber sie hat nicht den gleichen, schön geschwungenen, ornamentalen Zug, sie zeigt vielmehr allerlei Ecken und Vorsprünge – und wenn Rossini gleichsam feines Spitzengewebe und rollende Perlen schreibt, so schreibt Meyerbeer scharfkantig geschliffene, farbenblitzende Brillanten. Für seine Margarethe von Valois hat er fast noch mehr gethan als für die Prinzessin Isabella in „Robert“ – er fühlte, daß man eine historisch so berühmte Schönheit wie die junge Königin von Navarra auch gehörig aufputzen müsse. Ein überaus brillantes Vorspiel der Instrumente mit Flötensolo u. s. w. kündigt sie an und für ihre Gesänge war Meyerbeer bedacht, die graciösesten, lieblichsten Melodien mit glänzendsten Bravourstellen abwechseln zu lassen. Läßt man letzteren Champagnerschaum verbröseln und sieht zu, was übrig bleibt, so darf man ohne weiters sagen, der solide Rest sei sehr schöne Musik. Die so überaus häufig angewendete Spielerei des Echo (die schon in der allerersten Oper, der „Dafne“ Rinuccini-Peri's vorkommt und so weiter bis auf Glucks „Orfeo“ und „Armida“, Webers „Preziosa“ u. s. w.) ist kaum je anmuthiger und glänzender wirksam angewendet worden, als Meyerbeer bei der Stelle thut: „*les echos d'alentour*“ u. s. w. Im Allegro des Duettes mit Raoul sucht uns Meyerbeer die verführerische Coquetterie Margarethe's so liebenswürdig darzustellen als möglich, nachdem er ihr vorher im Andante eine edel empfindungsvolle Melodie zugetheilt – kurz man könnte fast glauben, er habe sich, wie es Dichtern mit ihren Frauengestalten wohl zuweilen gegangen (z. B. Goethe nach eigenem Geständniß mit der Adelheid im „Götz“), in seine Margarethe verliebt. Und da nun so ein Verliebter nach Mephisto's Worten dem Liebchen zu Gefallen Sonne, Mond und alle Sterne verpufft, so hat sich die poetisch-musikalische Gestalt seiner Margarethe von Valois durchaus nicht zu beklagen, es sei für sie etwa zu wenig geschehen – und den Darstellerinnen kommt es natürlich eben auch zugute – vorausgesetzt, daß sie die Aufgabe zu lösen im Stande sind.

Wir freuen uns, sagen zu dürfen, daß Frl. Schröder mit allen Ehren bestand. Eine anmuthige persönliche Erscheinung und Repräsentation verbindet sie mit einer virtuos zu nennenden Gesangsbildung. Ihre Stimme hat nicht eben viel Körper, sie hat etwas so zu sagen Kindliches oder (damit man das Wort nicht etwa unrichtig deute) zart Mädchenhaftes, dabei aber einen eigenen Wohlklang und die leichteste Beweglichkeit, welche einer trefflich ausgebildeten Coloratur sehr zustattenkömmt. Die Töne gleichen hier wirklich rollenden Perlen und der Triller ist von seltener Schönheit (kein Wunder also, daß das Fräulein mit dieser Gesangeszierde vielleicht etwas zu freigebig ist). Die Brillantstelle im Schwurchor ist bei uns dem streichenden Rothstift zum Opfer gefallen – was wir um der Sängerin willen bedauern. Durch den strepitosen Schlußchor des zweiten Actes klang das hohe C (noch immer ein äußerst wohlklingender Ton ohne alle Schärfe) einige Male mit

wahrhaft prachtvoller Wirkung durch. Gelingt es der Künstlerin, in den einzigen Moment, wo der Part Margaretha's dramatischen Zug bekommt, in das Duo mit Raoul, mehr leidenschaftliche Wärme und mehr Verve zu bringen, so wird ihre Leistung in dieser Partie kaum noch etwas zu wünschen übrig lassen. Frl. Schröder wurde vom Publicum mit reichlichem, wohlverdientem Beifall ausgezeichnet.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Meyerbeer, *Die Hugonotten*, 3. Oktober 1872, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

2 Marie Schröder] später verh. Hanfstaengl (1848–1917), Sopran und Gesangspädagogin; Studium in Paris bei Pauline Viardot-Garcia, 1867–1870 am Théâtre Lyrique in Paris, danach in Breslau sowie ab 1871 an der Stuttgarter Hofoper; 1872–1873 und 1881 Gastspiele an der Wr. Hofoper. ■ 10 *Pré aux clercs*] Platz am Ufer der Seine in Paris. ■ 16 bei Elsa's letztem Aufschrei] in *Lohengrin*. ■ 25 Donna Anna] → NR. 47/ERL. zur Z. 17. ■ 25 Königin der Nacht] Figur in Mozarts *Die Zauberflöte*. ■ 52 „*les echos d'alentour*“] „Écoutez, écoutez, les échos d'alentour“ – Beginn des II. Aktes. ■ 57 Goethe nach eigenem Geständniß] *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, in: Goethe, *MA*, Bd. 16, S. 605. ■ 58f. nach Mephisto's Worten ... Sterne verpufft] Goethe, *Faust I*, 2862f.

67.

WA 1872, Nr. 233, 9. Oktober

5 ά-ς (K. k. Hofoperntheater.) Der günstige Eindruck, den die Margarethe von Valois des Frl. Schröder gemacht, steigerte sich noch in der ungleich umfassenden Rolle der Gilda (im „Rigoletto“), welche gestern der Sängerin abermals Gelegenheit bot, die glänzenden Vorzüge ihrer Coloratur in reichem Maße zu entfalten. Frl. Schröder nimmt in dieser Beziehung unter den Sängerinnen der Jetztzeit eine bedeutende Stellung ein, wozu der Umstand, daß die Dame einen Theil ihrer Ausbildung der Weltstadt Paris dankt, sicher auch das seinige beigetragen hat. Der dramatische Ausdruck tritt dagegen etwas zurück; Frl. Schröder ist vorwiegend Virtuosin. Wir behalten uns vor, nach ihrem bevorstehenden Auftreten
10 (in „Mignon“) die künstlerische Individualität der ausgezeichneten Coloratursängerin zu zeichnen, wenn wir ihr auch schon jetzt unseren entschiedenen Beifall geben dürfen.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Verdi, *Rigoletto*, 8. Oktober 1872, Hofoper

ERLÄUTERUNG

9–11 Wir behalten uns vor, ... zu zeichnen] → NR. 68.

68.

WZ 1872, Nr. 235, 12. Oktober

Feuilleton.
Hofoperntheater.

á-ς Mit der Rolle der „Philine“ in Ambroise Thomas' „Mignon“ hat Frl. Marie Schröder die verhängnißvolle Dreizahl ihres Gastdebuts glänzend und glücklich abgeschlossen. Wir dürfen glauben, uns über den künstlerischen Charakter der jungen Sängerin nunmehr nach wiederholtem Hören ein einigermaßen verlässliches Urtheil zutrauen zu können. Ueber ihre Gesangsleistung haben wir zu dem, was wir von ihrer Königin Margarethe (in den „Hugenotten“) sagten, kaum noch etwas beizufügen. Frl. Schröders Stimme bewährte sich in jeder Partie als eine entschieden sympathisch-ansprechende – ihre Gesangsbildung als vorzüglich. Die Sängerin hat dabei ganz Recht, wenn sie dieses nicht große, aber wahrhaft wohl-lautende Organ nicht für größer geben will, als die Natur es hat werden lassen – daß sie nirgends forciert; denn der allenfalls momentan zu erzielende äußere Effect würde auf Kosten der Schönheit des Organs erkaufte, ja vielleicht das Organ in seiner Existenz bedrohen.

Frl. Schröder ist wesentlich Coloratursängerin – dabei bleibe sie auch! Der Werth dieses Ziergesanges, der (musikalisch, nicht speciell dramatisch genommen) genau so viel Berechtigung hat wie der declamatorisch-ausdrucksvolle, wird um desto mehr steigen, je seltener er durch die moderne Richtung des Opernstyls allgemach werden dürfte. Glück hätte seinerzeit den Ziergesang so gut todt gemacht, wie der hochdramatische Musikstyl Wagners es ihm heute droht, aber nach Glück kam Mozart. Möge, wenn nach Wagner vielleicht ein Zukunfts-Mozart kommen wird, die Kunst des colorirten Gesanges dann nicht eine verschollene sein, welche man, wie in unseren Tagen die gleichfalls verschollen gewesene Kunst der Glasmalerei, erst wieder neu wird entdecken müssen!

Sollte nun Frl. Schröder etwa ausersehen sein, uns den Abgang des Frl. Rabatinsky zu ersetzen, so darf ich sagen: wir können uns die Laterne des seligen Diogenes ausborgen und lange suchen, ehe wir etwas Besseres, ja nur etwas Gleiches, wie Frl. Schröder ist, finden werden. Ueber gewisse Einzelheiten in der Vocalisation, über die Art der Mundstellung u. s. w. wäre vielleicht Manches zu bemerken – das sind Kleinigkeiten, Nebendinge, gleichsam Idiotismen, wie jede, auch die größte Sängerin dergleichen hat, und kommen gegen die entschiedene Vortrefflichkeit des Ganzen nicht in Betracht.

Etwas hat Frl. Schröder vor beinahe allen ihren Coloraturcolleginnen voraus, was ihr hoch anzurechnen ist: während die Damen uns insgemein ihre Coloraturpassagen herausfordernd an den Kopf zu werfen pflegen, daß uns zuweilen die Ohren gellen könnten, singt die Schröder die extravagantesten Bravourstücken mit einer Art liebenswürdig-naiver Unbefangenheit – sie gemahnt an ein Singvögelchen, das in seinem Busche tirillirt, ohne darum zu fragen, ob denn auch die Vorübergehenden stehen bleiben und gehörig entzückt sind. Sie ist ganz bei der Sache, das Erste und Wichtigste scheint ihr zu sein, die musikalische Aufgabe so rein und

schön wie möglich zu lösen – der zu hoffende Applaus steht in zweiter Reihe, obwohl ich durchaus nicht behauptet haben will, als verschmähe Frl. Schröder etwa (mit Goethe zu sprechen) „das willkommene Geräusch zusammenschlagender Hände“.

45

Einen unverkennbar und entschieden bildenden Einfluß auf sie hat ihr Aufenthalt in Paris gehabt, wo sie 1867 im Théâtre lyrique die Agathe im „Freischütz“ u. a. m. mit Glück und Erfolg sang. Die Pariser Post pflegte ehemals Briefe, die durch Paris gelaufen waren, mit *PPP* zu bezeichnen, was bedeuten sollte: „*passée par Paris*“. Dieses *PPP* (nicht zu verwechseln mit den sieben *P*, welche der schwertbewaffnete Engel am Fuße des Fegfeuerberges Dante auf die Stirne zeichnet) glaube ich auf Frl. Schröders Stirn deutlich genug zu lesen. In der Rolle der Philine lernten wir Frl. Schröder auch als dramatische Darstellerin schätzen; ihre Philine war eine Gestalt voll Anmuth, Laune und Schalkhaftigkeit – allerdings nicht die Philine Goethe's, dieses unaussprechlich leichtsinnige, aber auch unwiderstehlich liebenswürdige Geschöpf, dem wir nicht gram sein können, ob ihm gleich alle sieben Dante'sche *P* auf der Stirne stehen, – die Philine der französischen Oper ist nun eben auch etwas völlig Anderes als die Philine unseres großen Dichters, sie ist, ungeachtet ihr fahrendes Komödiantenthum im Texte wiederholt betont wird, eine feine WeltDame, der sich kein Salon verschließen dürfte und deren graziös-coquetter Zug ihr dabei nicht im mindesten zum Nachtheile dient und mit dem bedenklichen Original-Leichtsinn der Original-Philine wenig oder nichts gemein hat.

60

Ueberhaupt muß man bei Text und Musik der französischen „Mignon“ und bei Goethe's „Wilhelm Meister“ an den guten Rath Goethe's denken: „Ihr müßt, so lehr' ich allsogleich, eins ums and're vergessen, das ist die Kunst, das ist die Welt, daß eins ums andere gefällt.“ Wenn wir auf dem Theaterzettel die bekannten Namen des Romans lesen, im Laufe der Handlung einzelne Motive des Romans, aber wunderlich umgedeutet, wiederfinden, ja stellenweise Goethe's eigene Worte hören, aber Alles so gar seltsam verschoben und verändert und umgefärbt, so kann uns zu Muth werden, wie zuweilen wenn uns der Traumgott neckt und uns durchaus bekannte Orte seltsam anagrammatisch umgestaltet vorgaukelt: wir treten z. B. in die Peters-Kirche zu Rom, aber an der Wand gegenüber erscheint Raphaels „Schule von Athen“, unter der rechts und links der „Apoll von Belvedere“ und Michel Angelo's „Moses“ in Eintracht aufgestellt sind, aus dem Seitenschiffe wird auf der *sella gestatoria* der Portier des Hauses, das wir bewohnen, hereingetragen u. s. w. „*Qu'en dit Mr. Goeth?*“ fragte Napoleon bei der berühmten Weimarer Audienz wiederholt unseren Dichter. „*Qu'en dit Mr. Goeth?*“ tönt uns unwillkürlich im Geiste, wenn wir Thomas' „Mignon“ oder Gounods „Faust“ sehen. Wenn Goethe in seinen Lebenserinnerungen von seinem Aufenthalte in Straßburg erzählt: „hier auf französischem Boden sei er alles Französische gründlich losgewesen“, so kann man sagen, daß, gleichsam zur Wiedervergeltung, die französischen Librettisten auf Goethe'schem Boden alles Goethe'sche gründlich los sind. Was Thomas' Partitur betrifft, so kann ich gar nicht sagen, wie nobel und distinguirt mir, der ich eine Zeitlang auf Offenbach'sche Kost gesetzt gewesen, diese Musik diesmal vorkam.

80

85

Um der Pflicht des „Historikers“ zu genügen, sei auch noch erwähnt, daß Fräulein Ehnn, zu deren allererminentesten Leistungen die Mignon ohnehin gehört, diesmal sich selbst zu übertreffen schien – schöner Wetteifer mit unserem liebenswürdigen Gast, bei welchem beide nur gewannen! Mit Freuden begrüßten wir den wieder- 90
 genesenen Herbeck am Dirigentenpulte – die Oper ging, daß es eine Freude war!

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Ambroise Thomas, *Mignon*, 10. Oktober 1872, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

4f. Dreizahl ihres Gastdebuts ... abgeschlossen.] → NRN. 66, 67. Marie Schröder gastierte da-
 nach noch in zwei Rollen – am 14. Oktober als Lucia in Donizettis *Lucia von Lammermoor* und
 am 19. Oktober als Isabella in Meyerbeers *Robert der Teufel*. ■ 8 was wir ... sagten] →
 NR. 66. ■ 44f. „das willkommene Geräusch ... Hände.“] Freizitat aus: *Wilhelm Meisters Lehr-
 jahre*, in: Goethe, *MA*, Bd. 5, S. 345. ■ 51 Dante auf die Stirne zeichnet] in *La Divina Comme-
 dia* (Purgatorio). ■ 65–67 „Ihr müßt, ... andere gefällt.“] Freizitat aus: Goethe, Gedicht
 „Modernes“. ■ 76 *sella gestatoria*] lat. „Tragsessel“. ■ 78 „Qu'en dit Mr. Goeth?“] frz. „Was sagt
 Herr Goethe dazu?“ („Unterredung mit Napoleon“, in: Goethe, *MA*, Bd. 14, S. 580). ■ 81f.
 „hier auf französischem Boden ... losgewesen“) Freizitat aus: *Aus meinem Leben. Dichtung und
 Wahrheit*, in: Goethe, *MA*, Bd. 16, S. 524.

69.

AZ 1872, Nr. 288, 14. Oktober

Z. 3–4, 24–68, 76–173 aufgenommen in: „J. R. Zumsteeg, der Balladencomponist.“,

Bunte Blätter II, S. 65–72

J. R. Zumsteeg, der Balladencomponist.

Von A. W. Ambros.

εἰ δὲ μὴ Φρῶνις, Τιμόθεος οὐκ ἂν ἐγένετο.
 (Aristot. *Metaphys.*)

Vor einiger Zeit brachte die Beilage der „Allg. Ztg.“ (Nr. 224 und 225) einen Arti- 5
 kel mit der Ueberschrift „Der Balladen-Löwe,“ womit Karl Löwe gemeint war, der
 Componist, dessen treffliche Balladen allerdings (und leider) mehr gepriesen als
 gesungen werden. In der That könnte aber ein Sänger der tüchtige musikalische
 Bildung mit geistvollem und dramatischem (wohl gemerkt: nicht theatralischem
 oder opernhaftem) Vortrag verbände, und gewissermaßen einen modernen Rhap- 10
 soden vorzustellen vermöchte, mit Glück und Erfolg Stücke wie „Edward,“ „Der
 Wirthin Töchterlein,“ „Der Mönch von Pisa,“ „Prinz Eugenius“ und andere ähnli-
 che in den Concertsaal einführen. Es wird vielen in Erinnerung sein welche Wir-
 kung vor zwanzig und mehr Jahren Pischek mit Essers Composition zu „Des Sän-
 gers Fluch“ und mit Speiers „Drei Liebchen“ machte, die man doch wahrlich 15
 neben Löwe's Balladen kaum nennen darf. Es ist sogar die Frage ob bei gut detail-
 lirendem Vortrage nicht selbst die längern und langen Balladen Löwe's, wie „Jung-

20 frau Lorenz,“ „Der Graf von Habsburg,“ „Offerus“ u. a. m., sich als wirksam be-
währen würden. Wie die Sachen zur Zeit stehen, sind Löwe's Compositionen so
ziemlich ein ungehobener Schatz. Daß sich darunter endlich auch flüchtigeres
schwächeres Mittelgut und allerlei findet wo der unverkennbare Zug Löwe's zum
Seltsamen und gelegentlich auch wohl bis zum Bizarren unangenehm hervortritt,
soll nicht geläugnet werden.

25 Die Gattung der durchcomponirten Ballade, bei welcher die Musik den ein-
zelnen im Texte geschilderten Situationen illustrirend folgt, und es eine Aufgabe
für den Componisten bleibt in das wechselnde Detail die architektonisch ihre
Massen disponirende Anlage zu bringen, deren die Musik als solche einmal nicht
entbehren kann – eine Aufgabe einen in sich geschlossenen und gerundeten Orga-
nismus hinzustellen und nicht ein buntes Quodlibet hinzuwerfen – diese Gattung
30 großer musikalischer Balladen datirt von den Dichtungen G. A. Bürgers, welche
zuerst den Tonsetzern dazu die Anregung gaben. Der Dichter selbst hatte bei sei-
ner Lenore (1773) noch keinen andern Wunsch als daß er sich seine Verse, wie bis
dahin gebräuchlich gewesen, nach irgendeiner volksliedmäßigen Weise strophisch
gesungen dachte, und er freute sich schon seine Ballade als Spinnstubenlied ins
35 Volk dringen zu sehen.

Johann André, der noch 1780 den „Bruder Graurock“ und „Die Weiber von
Weinsberg“ nach alter einfacher Art als Strophenlieder componirt hatte, brachte
drei Jahre später dieselben Weiber von Weinsberg als durchcomponirte Ballade –
er kann als der Vater dieser Kunstgattung angesehen werden. Wem der Geschmack
40 an der modernen gewürzten und nur zu oft verwürzten Musik und insbesondere
an den modernen Clavierbegleitungen, welche oft schon ein völliges brillantes
Concertstück mit zufällig und nebenher eingreifender Singstimme vorstellen kön-
nen, nicht den Sinn für das einfach Gute und Angemessene, anspruchslos Tüchti-
ge abgestumpft und verdorben hat, der wird nicht umhin können André's Com-
position bei aller Einfachheit und Einfalt trefflich zu nennen. Denn einfach ist sie
45 in hohem Grade – die Zeile für die rechte Hand des begleitenden Spielers enthält
auch die Singstimme, die Baßzeile beschränkt sich mehrentheils, nach Art eines
Generalbasses, auf die einfachen Fundamentaltöne der jeweiligen Harmonie. Und
sogar noch vor den „Weibern von Weinsberg“ brachte André die „Lenore“ (1782
50 hier schon als „zweite verbesserte Auflage“ – die erste ist nicht mehr nachweisbar)
durchcomponirt und in ihrer Einfachheit die Sache an der Wurzel packend. Die
Welt hat das treffliche Werk, trotz der fünf Auflagen die es erlebte, vergessen, wie
sie mit gleichem Unrecht Zumsteegs einst so gepriesene „Lenore“ vergessen hat,
und heute höchstens nur noch weiß daß sie einmal da war – wie sie die „Lenore“
55 von W. J. Tomaschek vergaß, musikalisch die reichste und glänzendste aller dieser
„Lenoren“ und ein Meisterstück dazu. Tomaschek hat, beiläufig gesagt, das Un-
glück gehabt in Prag, dieser Oublette der Componisten, zu leben und zu sterben,
stolz abgewendet von dem Treiben des dortigen gemeinen Musikantenthums von
„Anno dazumal“ – und dem Publicum die Nichtachtung und Nichtbeachtung mit
60 der es ihn behandelte reichlichst durch schroffe Verachtung vergeltend. Hätte die-
ser ausgezeichnete Tonsetzer, dem nur seine Vereinsamung in dem damaligen Prag
einen gewissen Philisterzug gab, welcher ganz wunderlich wie ein Schleier über

seine glänzende Begabung und seine vollendet meisterhafte Durchbildung hinzieht, in Leipzig, in Berlin oder Wien gelebt, sein Name müßte in Ehren stehen, und seine Clavierstücke (Eklogen, Dithyramben u. s. w.) würden mit Recht zu den Schätzen classischer Claviermusik zählen! Aber Prag scheint ein- für allemal das Grab der Componisten zu sein – trotz des stets wiederholten schmeichelhaften Ausspruches den Mozart bei Gelegenheit seines Don Giovanni hören ließ – Witasek, Pietsch, Veit, Kittl sind vergessen, als ob sie nie dagewesen wären, von Franz Brixl (1732–1771), welchem Gott das glänzendste Talent gab und der im Spital starb, wissen die musikalischen Lexika nichts als daß sie das unwahre Wort eines seiner Collegen wiederholen: „seine Musik klinge wie aus der Schenke,“* und Franz Tuma (1704–1774), dessen Messen in *DMoll* und *EMoll* Meisterstücke der Bach'schen Richtung sind, ist z. B. selbst im benachbarten Sachsen so wenig bekannt, daß die Herausgeber der Briefe Moriz Hauptmanns an Hauser (2. Band S. 171) den Namen „Jama“ gelesen haben. Tomaschek hat sich übrigens in dem weitläufigen Balladen-Genre noch ein zweitesmal versucht – dieses zweite Balladenstück betitelt sich „die Gründung des Klosters Hohenfurth,“ und entspricht der Länge dieses Titels – das Gedicht ist von der Wiener Dichterin Karoline Pichler, gebornen Edeln v. Greiner, die gleich ihren poetischen Colleginnen Johanna Franul v. Weißenthurn, gebornen v. Grünberg, Josephine Perinet [sic], gebornen v. Kemeter, Helmina v. Chezy, gebornen v. Klencke im Diesseits aus der Hippokrene und im Jenseits aus dem Lethe getrunken. Wenn Tomascheks Auftreten schon nach der Zeit Zumsteegs geschieht, so hatte Zumsteeg seiner Zeit mancherlei Mitstrebende und Genossen – Andreas Rombergs ganz achtbare Composition zu Schillers „Kindsmörderin“ gehört hieher, ebenso Heckels „Clémence Isaure“ (mit französischem Texte: *à Toulouse était une belle, Clémence Isaure était son nom, Lautrec brûla pour elle* u. s. w. – es ist die Entstehungsgeschichte der berühmten *jeux floreaux*), und gewissermaßen selbst Bernhard Anselm Webers „Gang nach dem Eisenhammer“ – wo indessen der Gesang durch bloße Declamation ersetzt wird, und das Ganze sich melodramatisch gestaltet. Mit Goethe's „Erlkönig“ als Stoff für musikalische Composition gieng es vollends wie weiland zur alten Niederländerzeit mit dem *omme armé*, oder in der Zeit der italischen Hof- und Prunk-Oper mit dem Textbuche der Olympiade. Nach Zumsteeg und vor Löwe ist auf diesem Gebiete nur Franz Schubert zu nennen. „Erlkönig,“ „Ritter Toggenburg,“ „der Zwerg“ – wer kennt nicht diese Compositionen? Weniger bekannt ist der „Taucher“ – eine richtige Bandwurm-Ballade, die ein ganzes dickes Musikheft füllt und die also kein Mensch singen mag, die indessen Beethovens Erstaunen errege und ihm den Ausruf entlockte: „In dem Stücke da sind ja drei, vier andere

* Fétis bemerkt dazu: *Il est d'autant plus singulier que Brixl ait adopté une manière si peu conforme à la nature de ces œuvres* (nämlich Messen), *qu'il était, dit on, de la plus grande force dans le style fugué sur l'orgue.* Hätte Fétis die Messen Brixl's gesehen oder gehört, so würde er in diesen vortrefflichen Werken wahre Muster echten Kirchenstyls und die *grande force dans le style fugué* gefunden haben. Ein Consortium in Prag hat sie herausgeben wollen – ich glaube es ist unterblieben. Prag ist für dergleichen kein Boden. Aufgeführt werden aber diese Messen in Prag als besondere Fest- und Schmuckstücke. D. E.

100 – aber wahrlich in diesem Schubert lebt ein göttlicher Funken!“ Löwe’s Beispiel hat von den Zeitgenossen fast nur auf Schumann anregend eingewirkt. Die „Löwenbraut“ nach Chamisso’s Gedicht gehört ganz der Richtung und Weise Löwe’s an, auch „Belsazar“ (nach Heine) ist hier zu nennen – ebenso die treffliche zur Zeit des (dermal gottlob überwundenen) Napoleon-Cultus in Deutschland
 105 viel gesungene Ballade: „Nach Frankreich zogen zwei Grenadier.“ Ja, Schumann versuchte sogar ein neues, aber von Haus aus verunglücktes Genre einzuführen – ein unerfreuliches Mittelding von Ballade und Oper. („Das Glück von Edenhall“ u. a. m.) Für die Zeit von 1800 bis etwa 1810 und noch länger war Zumsteeg der Balladen-Componist *par excellence* – heutzutage hält es schon schwer seine Com-
 110 positionen, die man denn doch, sollte man meinen, in möglichster Vollständigkeit kennen muß, wenn man über den Künstler urtheilen will, selbst in antiquarischem Weg aufzutreiben. Wer sie aber besitzt, bewahre sie wohl, zwischen nicht wenigem Trödel wird er auch nicht wenige Perlen finden. Als Zumsteeg starb, hatte die gewöhnliche Verlegerspeculation nichts eiliger als zusammenzuraffen und zu drucken was zu finden war. Daher wohl ist Mittelgut, ja ganz Werthloses mit Trefflichem und Trefflichem kaum bei einem anderen Tonsetzer in gleicher Weise gemischt. Wir singen ein Stück und bedauern die fünf Minuten blanken Zeitverlustes die es uns gekostet – wir wenden das Blatt im Notenheft, und etwas Köstliches blickt uns aus den Noten entgegen. Kennen wir aber Zumsteeg, so werden
 120 wir uns sehr besinnen ihn als einen abgethanen Vorgänger Löwe’s kurz und gut mit einem Fußstoße zu beseitigen. Er hat seinen ehrenvollen Platz in der Kunstgeschichte und verdient ihn.

„Bürgers „Lenore“ – meint der Autor eines Aufsatzes über den Balladenlöwe – wird dauernd fortleben, wenn Zumsteegs Musik dazu längst der Vergessenheit
 125 verfallen ist, während umgekehrt Vogels unbedeutende Dichtung „Heinrich der Vogler“ nur durch die Löwe’sche Composition der Nachwelt erhalten bleibt. Zwar hat es auch schon vor ihm an Versuchen nicht gefehlt Dichtungen in Balladenform musikalisch zu bearbeiten. Zumsteeg, Zelter, Reichardt (sonst niemand?) haben in dieser bemerkenswerthes geschaffen, insonderheit wußten unsere Eltern von
 130 Zumsteegs Compositionen die Bürger’schen Balladen „Lenore“ und „Pfarrerstochter von Taubenhain“ nicht genug zu rühmen – und wer möchte sie jetzt noch singen hören?“

Ohne mich mit Lessing auch nur entfernt in Parallele setzen zu wollen, möchte ich, wie er weiland auf die Frage: „Wer die Verdienste des Hrn. Gottsched um
 135 die deutsche Literatur läugnen wolle?“ auf die wegen Zumsteeg gestellte Frage laut und deutlich antworten: „Ich!“ Vielleicht haben „unsere Eltern“ mit ihrer Anerkennung so gar Unrecht nicht gehabt, und wir thäten vielleicht nicht übel das vierte Gebot auch auf musikalischem Gebiet ein wenig zu respectiren. Der Autor jener (ganz gewiß anziehenden und gehaltvollen) Beurtheilung Löwe’s statuirt
 140 sogar von Zumsteeg zu Zelter und Reichardt einen Fortschritt: „selbst die schon einer späteren Zeit angehörigen, unter Goethe’s eigenen Augen und Ohren entstandenen Balladencompositionen von Zelter und Reichardt erscheinen, so wenig ihr musikalischer Werth an sich (?) bestritten werden mag, im Vergleich zu Löwe’s Schöpfungen bis auf einige Ausnahmen unbedeutend und veraltet.“ Die Aus-

nahmen wo Zelters Compositionen nicht veraltet sind, und eigentlich von Haus aus ganz und gar unbedeutend heißen müssen, diese Ausnahmen aufzufinden dürfte seine Schwierigkeiten haben. Mit allem möglichen Respect vor „Goethe's eigenen Augen und Ohren“ sei es gesagt, aber sie waren gar keine Garantie dafür daß unter ihrer Controle gute Musik entstehe. Goethe schrieb allerdings gleich in seinem ersten Brief an Zelter über dessen ihm zugekommene Compositionen: „daß er der Musik so herzliche Töne nicht zugetraut haben würde“ – er schrieb es zu einer Zeit wo er, wie wir aus seinen Tag- und Jahreshften wissen, Mozart längst kannte, wo er dessen Entführung aus dem Serail, Don Juan und Zauberflöte längst auf das Theater gebracht. Woraus also folgt daß, wenn man Goethe's Autorität auch auf diesem Gebiete für maßgebend gelten lassen will, Zelter über Mozart steht, und daß z. B. Pamina's *G-moll*-Arie keine so „herzlichen Töne“ anschlägt als Zelter ihrer mächtig war. Aber wahrlich: wenn, wie Zelter selbst in einem seiner Briefe an Goethe meint, die landschaftliche Umgebung den Musiker anregt, und wenn z. B. im Styl Palestrina's und seiner Genossen etwas von der einfachen Größe der römischen Campagna und dem edlen Linienzug der Albaner- und Sabinerberge zu finden sein möchte, und in Alessandro Scarlatti, Leo, Pergolesi etc. etwas von dem sonnigen Himmel und dem blühenden Lande Neapels, und die Musik der Venetianer uns einen der architektonischen Marmorpracht und der eigenthümlichen Romantik der Lagunenstadt analogen Eindruck machen mag – so ist Zelters Musik die richtige Hasenhaide bei Berlin, oder die Gegend von Jüterbogk mit ihrer dürren Sandöde und ihren trockenen Kieferwäldchen, wo nimmer eine Nachtigall schlagen mag und keine erfrischende Quelle sprudelt. Meint doch Otto Jahn: Goethe habe sicherlich die Compositionen Zelters allen übrigen hauptsächlich deßwegen vorgezogen weil sie zu seinen Gedichten so wenig Musik als möglich hinzu brachten. Reichardt ist weitaus der bessere und bedeutendere, trotz der bitteren Xenie mit welcher er sehr ungerechter Weise bedacht worden: „frostig und herzlos ist der Gesang u. s. w.“ Seine so überaus einfache Composition des „Erlkönigs“ bleibt immer eine der besten des Gedichts.

(Fortsetzung folgt.)

ERLÄUTERUNGEN

3 εἰ δὲ μὴ Φρῦνις, Τιμόθεος οὐκ ἂν ἐγένετο.] griech. „Wenn aber Phrynis nicht gewesen wäre, wäre Timotheos nicht gewesen.“ Aristoteles, *Metaphysik* II,1,993b,11–16. Der griech. Kitharode Phrynis aus Mytilene (floruit um 450–420 v. Chr.) wurde später in einem dithyrambischen Wettbewerb durch Timotheos von Milet (um 450–um 360 v. Chr.), einen Vertreter der „neuen Musik“, besiegt. ■ **5f.** einen Artikel mit der Ueberschrift „Der Balladen-Löwe,“ veröffentlicht unter der Sigel „M-y“ in: *AZ-Beilage* (1872), Nr. 224, 11. August, und in: *AZ* (1872), Nr. 225, 12. August. Ambros selbst hat bereits 1860 einen Essay über Loewe publiziert: „Karl Löwe, der Romantiker“, in: *Culturhistorische Bilder*, S. 97–104. ■ **11f.** „Edward,“ „Der Wirthin Töchterlein,“] Nrn. 1 und 2 aus 3 Balladen op. 1. ■ **12** „Der Mönch von Pisa,“] „*Der Mönch zu Pisa*“ op. 114. ■ **12** „Prinz Eugenius“] „*Prinz Eugen, der edle Ritter*“ op. 92. ■ **14** Pischek] Jan Křitel Pišek (1814–1873), Bariton; 1835 Debüt am Ständetheater in Prag, 1844–1863 an der Hofoper in Stuttgart. ■ **14f.** Essers Composition zu „Des Sängers Fluch“] Heinrich Esser, „*Des Sängers Fluch*“ op. 8. ■ **15** Speiers „Drei Liebchen“] Wilhelm Speier (1790–1878), „*Die drei Liebchen*“

op. 33. ■ **17f.** „Jungfrau Lorenz,“] aus *Legenden* op. 33. ■ **18** „Offerus“] „*Der grosse Christoph*“ op. 34. ■ **36** Johann André] (1741–1799), dt. Komponist und Musikverleger. ■ **36** „Bruder Graurock“] „*Der Bruder Graurock und die Pilgerin*“. ■ **50** die erste ist nicht mehr nachweisbar] 1. Aufl. 1775. ■ **54f.** „Lenore“ von W. J. Tomaschek] „*Lenore*“ op. 12 (1805). ■ **67** schmeichelhaften Ausspruches] „Meine Prager verstehen mich.“ ■ **69** Pietsch] Karl Franz Pitsch (1786–1858), Organist und Komponist. ■ **75** Briefe Moriz Hauptmanns an Hauser] → NR. 46/ERL. zu den Z. 148–150. ■ **78** „die Gründung des Klosters Hohenfurth,“] „*Die Entstehung der Cisterzienser Abtey Hohenfurth in Böhmen*“ op. 62. ■ **79f.** Karoline Pichler, gebornen Edeln v. Greiner] (1769–1843), Schriftstellerin und Salonière. ■ **80f.** Johanna Franul v. Weißenthurn] (1773–1847), Schriftstellerin und Schauspielerin. ■ **81** Josephine Perinet, gebornen v. Kemeter] vermutlich gemeint die Schriftstellerin Josephine Perin von Gradenstein, geb. von Vogelsang (1779–1856); in *Bunte Blätter* II wurde der Name ausgelassen. ■ **82** Helmina v. Chezy, gebornen v. Klencke] Helmina von Chézy (1783–1856), dt. Journalistin, Dichterin und Librettistin. ■ **82f.** aus der Hippokrene ... getrunken] In der griech. Mythologie: aus einer zum Dichten begeistern- den Quelle (Hippokrene) und aus dem Strom des Vergessens (Lethe) trinken. ■ **85** Rombergs ... Composition] Andreas Romberg (1767–1821), Violinist und Komponist; *Die Kindesmörderin* op. 27. ■ **86** Heckels „Clémence Isaure“] Johann Jakob Heckel (um 1763–1811), Kapellmeister und Komponist; *Clemence Isaure, ou L'Institution des jeux floraux à Toulouse. Romance historique de Mr. de Florian* op. 10. ■ **87f.** à Toulouse ... pour elle] A Toulouse il fut une belle; Clémence Isaure était son nom: Le beau Lautrec brûla pour elle. ■ **89** *jeux floreaux*] „Blumenspiele“ (Dichterwettstreite). ■ **89** Webers] Bernhard Anselm Weber (1764–1821), dt. Dirigent und Komponist. ■ **93** *omme armé*] „L'homme armé“ – Textunterlegung einer Melodie, die im 15. und 16. Jh. oft als Cantus firmus verwendet wurde. ■ **99f.** „In dem Stücke ... Funken!“] Freizitat aus: Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*³, Bd. 2, S. 136. ■ **102** „Löwenbraut“] aus 3 Gesänge op. 31. ■ **103** „Belsazar“] „*Belsazar*“ op. 57. ■ **105** „Nach Frankreich zogen zwei Grenadier.“] Nr. 1 „*Die beiden Grenadiere*“ aus Romanzen und Balladen op. 49. ■ **123–132** „Bürgers ... singen hören?“] → ERL. zur Z. 5f. (11. August). ■ **125** Vogels] Johann Nepomuk Vogl (1802–1866), Schriftsteller. ■ **126** die Löwe'sche Composition] Nr. 1 „*Heinrich der Vogler*“ aus 3 Balladen op. 56. ■ **128** Reichardt] Johann Friedrich Reichardt (1752–1814), dt. Komponist, Kapellmeister und Musikschriftsteller. ■ **134f.** „Wer die Verdienste ... läugnen wolle?“] Gotthold Ephraim Lessing kritisiert Gottsched in: *Briefe, die neueste Litteratur betreffend*, I. Teil, 1759 (17. Brief vom 16. Februar 1759, S. 97–107). ■ **140–144** „selbst die schon ... und veraltet.“] → ERL. zur Z. 5f. (11. August). ■ **149–151** Goethe schrieb ... an Zelter ... zugetraut haben würde“] Ambros irrt im Zitatnachweis; das betreffende Zitat ist Goethes Brief an Friederike Unger vom 13. Juni 1796 entnommen, in dem sich Goethe bei Unger für die Zusendung von Zelters Liedern bedankt. Goethe, *FA*, Bd. 4 (31), S. 192. ■ **156** Pamina's *G-moll-Arie*] aus *Die Zauberflöte*. ■ **157f.** wie Zelter ... meint] Gemeint ist vermutlich Zelters Beschreibung seines Naturerlebnisses im Brief an Goethe vom 18. August bis 16. September 1820, in: Goethe, *MA*, Bd. 20.1, S. 634. ■ **167–170** Meint doch Otto Jahn ... hinzu brachten.] Zitat aus: Otto Jahn, „Tannhäuser, Oper von Richard Wagner“, in: ders., *Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig 1866, S. 64–86, hier S. 71. ■ **170–172** trotz der bitteren Xenie ... „frostig und herzlos ist der Gesang u. s. w.“] „Frostig und herzlos ist der Gesang, doch Sänger und Spieler / Werden oben am Rand höflich zu fühlen ersucht.“ Goethe/Schiller, *Xenien*. Außer dieser als „Ueberschriften dazu“ betitelten Xenie wird Reichardt noch in zwei anderen indirekt angegriffen. ■ **Fußnote II** *est d'autant ... sur l'orgue*] „Es ist umso eigenartiger, als sich Brixii einen Stil angeeignet hat, der

so wenig zu dieser Gattungsart (nämlich Messen) passte, deren größte Stärke sozusagen im fugierten Orgelstil liegt.“ (Fétis, *Biographie universelle*, Bd. 2, S. 75).

70.

AZ-Beilage 1872, Nr. 289, 15. Oktober

Z. 4–129 aufgenommen in: „J. R. Zumsteeg, der Balladencomponist.“, *Bunte Blätter* II, S. 72–78

J. R. Zumsteeg, der Balladencomponist.

Von A. W. Ambros.

(Fortsetzung.)

Jedenfalls bedeutender als Zelter und Reichardt, und zwar sehr viel bedeutender, ist Zumsteeg. Er erscheint, was von jenen zwei andern in keiner Weise gesagt werden kann, als der unmittelbare Vorläufer Löwe's, und das Wort des Aristoteles, wenn er sagt: „hätt' es keinen Phrynis gegeben, so gäbe es auch keinen Timotheos,“ kann hier eine analoge Anwendung finden. Zumsteeg gleicht der künstlerischen Individualität Löwe's bis selbst in Nebendinge und einzelne Züge hinein, so daß man sagen könnte: Löwe sei der moderne Zumsteeg, oder umgekehrt Zumsteeg der Löwe einer früheren Kunstzeit, auf welche etwa von unseren Höhen stolz herabzusehen wir kaum Ursache haben. Sieht man von den älteren Bach und Händel und von den etwas neueren C. M. v. Weber und Franz Schubert ab, so haben sich kaum in einer anderen Epoche so viele glänzende Namen deutscher Tonkunst zusammengedrängt! Und in der That ist etwas von der reinen Schönheit, die uns mit klaren Augen anblickt, von der krystallhellen Durchsichtigkeit, reinen Zeichnung und harmonischen Färbung, von der ganzen edlen Einfachheit der Tonwerke jener musikalisch-classischen Zeit auch auf Zumsteeg übergegangen: die Geschicklichkeit mit scheinbar ganz anspruchlosen Kunstmitteln für das Einzelne den richtigsten Ton zu treffen, mit scheinbar geringem Aufwande von Kräften auch äußerlich eine sehr bedeutende Wirkung zu erzielen. Uebrigens ist es nur mit Beziehung auf den Luxus und die Aufbietung aller ersinnlichen Effectmittel der neueren und neuesten Musik gesprochen, wenn hier die edle Einfachheit jener classischen Tonkunst hervorgehoben worden. Man findet bei Mozart, bei Haydn u. s. w. nicht bloß eine vollendet feine, sondern auch eine überaus reiche Kunstbildung, und oft genug geniale und sogar sehr große Kühnheiten, über welche die gleichzeitige Kritik Zeter schrie und von Ueberladung zu reden fand wo unserm an ganz anderes gewöhnten Ohr alles schlicht und simpel erscheint. Auch die Musik ist den Weg gegangen den die Künste so oft nehmen, nach dem archaisch-strengen, erhabenen, hoheitvollen, zuweilen herben und schroffen Styl kam der ideale, rein schöne Styl, nach diesem der reiche Styl, zu dessen Vertretern man oft mit den Worten jenes griechischen Malers sagen könnte: „Weil du deine Helena nicht schön machen konntest, so hast du sie reich gemacht.“ Der reiche Styl aber pflegt der unmittelbare Vorläufer der Entartung und des Kunstverfalls zu sein. Für Zumsteeg sorgte sein guter Genius daß er ihn in der Periode des

schönen Styls geboren werden ließ, wie Löwe der Periode des reichen Styls angehört.

Ich werde mich hier, wie natürlich, wohl hüten über Zumsteeg etwa Notizen zu bringen die man in jedem musikalischen Lexikon findet – über seine intime
 40 Jugendfreundschaft mit Schiller in der Karlsakademie und so weiter bis zu seinem Tode, der ihn am 27. Jan. 1802 im 42. Lebensjahr zu Stuttgart ereilte. Der Nachruf den ihm damals die Leipziger musikalische Zeitung widmete, rühmt von ihm daß Mozart und Jomelli der Gegenstand seiner begeisterten Verehrung und seine
 45 Muster gewesen. In der That merkt man seiner Musik das Concordat welches er zwischen dem deutschen und dem italienischen Vorbild in seinem Innern schloß recht sehr an. Die etwas schwächliche Anmuth, die sogenannte „Singbarkeit,“ und die etwas wasserhelle Klarheit, wo man sie bei ihm findet und wodurch er sich den Zeitgenossen ganz besonders angenehm machte, kommt so ziemlich auf Jomelli's Rechnung, für den man damals in Stuttgart schwärmte – was Zumsteeg für uns
 50 noch werthvoll und genießbar macht, sind die Mozart'schen Elemente seiner Musik, die zum Glück als die vorwaltenden erscheinen. Man verabscheute damals in Stuttgart – nach Goethe's Bericht – deutsche Musik, und folglich auch Mozart: „aus den brillanten Zeiten des Herzogs Karl, wo Jomelli die Oper dirigierte, ist der Eindruck und die Liebe zur italienischen Musik bei älteren Personen hier noch
 55 lebhaft verblieben alle sprachen mit Entzücken von jenen brillanten Zeiten in denen sich ihr Geschick zuerst gebildet, und verabscheuen deutsche Musik und Gesang.“ Den schärfsten Ausdruck fand die Stuttgarter Jomelli-Anbetung und Mozart-Verabscheuung in den berufenen „Briefen über den Geschmack in der Musik“ von dem königlich württembergischen Hofmusicus J. B. Schaul, für
 60 welchen Jomelli ein „Gott der Harmonie“ ist, dagegen „Mozarts Harmonie hart, gesucht“ u. s. w. So schrieb Goethe 1797, und Schaul gar noch 1809 – es ist natürlich daß sich Zumsteeg dem Jomelli-Cultus nicht entziehen konnte, aber es ist kein kleines Verdienst daß er sich den klaren Blick für die Bedeutung des verlästerten und verketzerten Mozart nicht trüben ließ – schon dieser eine Umstand
 65 kennzeichnet ihn als echten Künstler!

Wenn bei Zumsteeg das Hauptgewicht auf die Ballade fällt, so dürfen wir bei ihm nicht vergessen daß er, so wie Löwe, nicht bloß Balladencomponist war. Löwe hat neben seinen Balladen und Liedern, wie bekannt, auch Oratorien componirt, in welche aber der Balladenzug merkwürdig genug hinüberspielt, ferner Clavier-
 70 sonaten, eine „Frühlingssonate,“ deren einleitendes Adagio doch wieder nur die verheimlichte Gesangscomposition eines Uhland'schen Gedichts ist, dessen Verse ausdrücklich beigeschrieben worden – und eine andere Sonate, die ein kleines an sich unbedeutendes Thema durch alle Sätze festhält, ein Kunststück in welchem in
 75 alter Zeit Josquin de Près, in mittlerer Zeit J. S. Bach, in neuer Zeit Beethoven das Staunenswertheste geleistet hat, das zu bewältigen aber Löwe der Mann nicht war. Zumsteeg seinerseits hat neben seinen Balladen und Liedern einige Opern componirt, welche auch, soweit sie uns bekannt geworden, eine den Balladen völlig verwandte Schreib- und Ausdrucksweise zeigen – so eine verschollene Jugend-Oper „Armida,“ welche sein Talent zuerst in entschiedener Weise gezeigt haben soll,
 80 Gotters „Geister-Insel“ (nach Shakespeare's „Sturm“ frei gedichtet), „das Pfauen-

fest“ mit einem dem Märchen der Benedicte Naubert vom „kurzen Mantel“ nachgebildeten Text (durch einen langen Zaubermantel, der die bedenkliche Eigenschaft hat, auf den Schultern jeder untreuen Liebenden zur Mantillenbreite einzuschumpfen, wird ein verleumdetes Hof-Fräulein am Hofe des Königs Artus glänzend gerechtfertigt, nachdem mehrere andere Damen, ja die Königin Ginevra selbst, bei der Probe sehr schlecht bestanden), und endlich sein Schwanengesang „Elbodonkani“ [sic] Text von Haug. Die Leipziger Musikzeitung berichtete 1802 auch mit großer Anerkennung von einer Trauer-Cantate mit Orchester; Klopstocks „Frühlingsfeier“ in ähnlicher Behandlung war sogar eines seiner gepriesensten Werke – alles das ist, gleich den Solostücken für Violoncell, die Zumsteeg herausgab, gründlich vergessen. Diese Werke würden alle zusammen Zumsteegs Namen nicht auf die Nachwelt gebracht haben, die Balladen haben es gethan. Man könnte sie in drei Classen theilen: Großballaden, Mittelballaden, Kleinballaden. Zu den Großballaden gehören: „Lenore,“ „die Entführung,“ „des Pfarrers Tochter von Taubenhain,“ „das Lied von der Treue“ (Dichtungen, wie bekannt, sämmtlich von Bürger), die „Büßende“ von Stolberg, „Elwine“ von Frhrn. v. Ulmenstein. Mittelballaden sind: Schillers „Ritter von Toggenburg,“ „Robert und Käthe,“ „Richard und Mathilde“ (nach Ticket [sic] von Haug) u. a. m. Zu den Kleinballaden, die strophenmäßig zu singen sind, gehört: „Una,“ Goethe's „Zauberlehrling,“ der „Nebelgeist“ (von Woltmann), das „Marienbild,“ die „Hexenballade“ u. a. Diesen Gesängen reihen sich andere an, welche, ohne Balladen zu sein, eine ähnliche Disposition haben; neben den Großballaden steht z. B. Schillers „Erwartung,“ neben den Mittelballaden Kosegartens „Melancholikon,“ Ossians „Colma“ nach Goethe's Uebersetzung, der 1797 das Werk bei Zumsteeg hörte, und einen Augenblick daran dachte es aufs Theater zu bringen. Ferner Lieder und eine Menge Stücke bei denen man mit Erstaunen sieht was alles Zumsteeg zum Componiren geeignet fand, eine kleine komische Erzählung, wie „die beiden Bonzen,“ eine Fabel, wie die vom „Kukuk und Kauz und zwo Eulen,“ ja sogar – ein Epigramm, es fehlt nur noch daß er auch eine Charade in Musik gesetzt hätte. Aber er geht überall mit Ehrlichkeit und aufrichtiger Hingebung an die gewählte Aufgabe! Den Schlußvers jener Fabel: „Wir selber, wir müssen uns loben, es lobt uns ja niemand als wir,“ endigt er, um das Unangemessene des Selbstlobes anzudeuten, mit einem unaufgelöst bleibenden Septimen-Accord – der Einfall könnte von Löwe sein. In dem componirten Epigramm:

„Sorgt für die Zukunft, sorgt bei Zeiten!
Seufzt augenverdrehend Herr Philint,
Und läßt sich seinen Sarg bereiten.
Weil jetzt – die Bretter wohlfeil sind.“

folgt er dem Text Wort für Wort, fängt so luguber und begräbnißmäßig an wie möglich, und illustriert die unvermuthete Schlußwendung des Textes durch eine ebenso unvermuthete musikalische. Zumsteeg gleicht Franz Schubert, Schumann und Löwe, vor deren Componisteneifer kaum irgendein Gedicht sicher war. Es finden sich bei Zumsteeg Lieder von acht, ja von sechs Tacten, wenn der Text nicht

für mehr Raum gab (im 7. Heft das Lied „Ach die entzückenden Töne der Saiten“,
 125 Matthisons „Abendstern“ u. s. w.) Er componirt Goethe, aber auch August Lafon-
 taine ist ihm mit dem Liede der Mohrin Iglou (aus dem weiland beliebten satirisch-
 humoristischen Roman Quinctius Heimeran von Flammig) nicht zu schlecht,
 und auch er darf sich wie Löwe rühmen allerlei Poetaster und ihre Verseleien mit
 130 seiner Musik auf dem Zeitenstrom oben erhalten zu haben. Seine letzte Composi-
 tion war der Abschiedsmonolog Johanna's aus Schillers Jungfrau von Orleans.
 (Schluß folgt.)

ERLÄUTERUNGEN

7f. „hät' es keinen Phrynis ... keinen Timotheos,“] → Nr. 69/ERL. ZUF Z. 3. ■ **32f.** „Weil du
 deine Helena ... reich gemacht.“] Ausspruch des antiken Malers Apelles. ■ **41** Der Nachruf] in:
AMZ 4 (1801/1802), Nr. 20, 10. Februar, Sp. 324–328. ■ **53–57** „aus den brillanten ... Musik
 und Gesang] Freizitat aus: *Aus einer Reise in die Schweiz [...] im Jahre 1797*, in: Goethe, *MA*,
 Bd. 4.2, S. 671 und 685. ■ **58f.** „Briefen über den Geschmack in der Musik“] Johann Baptist
 Schaul, *Briefe über den Geschmack in der Musik*, Karlsruhe 1809. ■ **70** „Frühlingssonate,“]
Le Printemps. Eine Tondichtung in Sonatenform op. 47. ■ **72** eine andere Sonate] Grande Sonate
 brillante op. 41. ■ **79** „Armida,“] *Armide* (1785). ■ **80** Gotters „Geister-Insel“] Friedrich
 Wilhelm Gotter (1746–1797), *Die Geisterinsel* (1798). ■ **80f.** „das Pfauenfest“] (1801), auf das
 Libretto von Friedrich August Clemens Werthes (1748–1817). ■ **81** Benedicte Naubert] (1752–
 1819), dt. Schriftstellerin. ■ **87** Elbondonkani] recte: *Elbondocani* (1801/1802, 1803). ■ **87** Haug]
 Friedrich Haug (1761–1829), dt. Dichter. ■ **87** Die Leipziger Musikzeitung berichtete 1802]
 → ERL. ZUF Z. 40. ■ **90** Solostücken für Violoncell] Duo C-Dur für zwei Violoncelli, Sonate
 Es-Dur für Violoncello und Kontrabass. ■ **93** Kleinballaden] erschienen als *Kleine Balladen
 und Lieder*, 7 Hefte, Leipzig 1800–1805. ■ **96** Stolberg] Friedrich Leopold Stolberg (1750–1819),
 dt. Dichter. ■ **96** Frhrn. v. Ulmenstein] [Christian Ulrich von?] Ulmenstein. ■ **98** Ticket]
 recte: Tickell; Richard Tickell (1751–1793), engl. Schriftsteller. ■ **100** Woltmann] Karl Ludwig
 von Woltmann (1770–1817), dt. Schriftsteller und Geschichtsforscher. ■ **103** Kosegartens]
 Ludwig Gotthard Kosegarten (1758–1818), dt. Dichter und Universitätslehrer. ■ **103** Ossians]
 Autor der *Gesänge Ossians*, die für ein altgälisches Epos gehalten wurden, war der schottische
 Schriftsteller James Macpherson (1736–1796). ■ **115–118** „Sorgt für die Zukunft ... wohlfeil
 sind.“] Nr. 15 „Vorbereitung zum Tode“ aus Kleine Balladen und Lieder, Heft 7. ■ **125** „Abend-
 stern“] Nr. 9 „An den Abendstern“ aus Kleine Balladen und Lieder, Heft 7. ■ **126** Liede der
 Mohrin Iglou] Nr. 2 „Der Mohrin Gesang“ aus Kleine Balladen und Lieder, Heft 2. ■ **127**
 Quinctius Heimeran von Flammig] *Quinctius Heymeran von Flaming* – Roman von August
 Lafontaine (1758–1831). ■ **130** Abschiedsmonolog Johanna's] „Johannen's Lebewohl“.

71.

AZ-Beilage 1872, Nr. 290, 16. Oktober

Z. 4–18, 20–33, 45–132, 146–194, 196–276 aufgenommen in: „J. R. Zumsteeg, der Balladencomponist.“, *Bunte Blätter* II, S. 78–92

J. R. Zumsteeg, der Balladencomponist.

Von A. W. Ambros.

(Schluß.)

Zumsteegs Ruf und Ruhm scheint „Lenore“ begründet zu haben, wie sie noch heute das genannteste seiner Werke ist. Sie erschien 1799 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig und wurde sofort bei Zuhler in Mainz und bei Tranquillo Mollo in Wien nachgedruckt. Wenn André's „Lenore“ noch sehr nahe an der älteren ganz schlichten Behandlungsweise in der Art Grauns, Rolle's u. a. steht, und Tomascheks Lenore schon deutlich den Stempel der Beethoven-Zeit (bis etwa *Op.* 30 gerechnet) trägt, so hat Zumsteegs Lenore noch deutlich genug die Physiognomie der Mozart'schen Epoche. In allen drei Compositionen wird die erwähnte Styleigenheit vorzüglich in der Weise fühlbar, wie das begleitende Clavier behandelt ist. Sieht man daß die Lenore Zumsteegs in der Breitkopf'schen Ausgabe 46 Seiten, in der von T. Mollo 33 Seiten Querfolio lang ist, so würde man über diese Ausdehnung aufs höchste erstaunen müssen, wäre die Lenore Tomascheks nicht noch länger. Die Lenore des Prager Musikers ist eine jener eigenthümlichen Opernmetastasen wie sie bei deutschen Componisten, die kein passendes Textbuch oder die Thore des Operntheaters verschlossen finden, zuweilen vorkommt (bei Schumann sind mehr solcher versetzten Opern zu finden; auch Mendelssohns „erste Walpurgisnacht“ gehört in diese Classe). Tomaschek leitet seine Ballade mit einer ganz ordentlichen selbständigen Ouvertüre ein, in der sich die in der Ballade selbst vorkommenden Motive ankündigen – die Tröstungen und Ermahnungen der Mutter werden zu förmlichen Arien mit den in der damaligen Oper für wesentlich gehaltenen Textwiederholungen; andere Partien gleichen Sätzen aus einem dramatisch bewegten Opernfinale mit durchgehendem, verbindendem Begleitungs-
 5
 10
 15
 20
 25
 30
 35
 5
 10
 15
 20
 25
 30
 35

40 cke, dem Bergler, wie damals alle Welt (junge Abtrünnige wie Carstens, Wächter,
 Schik u. s. w. ausgenommen) huldigte. Höchst sonderbar sieht insbesondere aus,
 wie der Vers: „Zum nackten Schädel ward sein Kopf“ handgreiflich versinnlicht
 ist. Die ziemlich große Originalzeichnung hieng eingerahmt in Tomascheks
 45 Prunkstube, in verkleinertem Maßstabe wurde sie als Titelpuffer der gedruckten
 Ausgabe der musikalischen Composition beigegeben. Tomaschek selbst war spä-
 terhin mit seiner Behandlung der Singstimme nicht zufrieden – er behielt die
 Clavierbegleitung bei, änderte aber den Singpart völlig – auf den gestochenen
 Notenplatten wurde dann der ursprüngliche weggeschliffen und der neue dafür
 50 eingravirt. Tomaschek klagte hernach oft, welche erschreckliche Mühe ihm diese
 Umarbeitung verursacht, bei der er durch seine beibehaltene Clavierbegleitung
 aufs unbequemste gebunden gewesen sei („am Ende hängen wir doch ab von
 Creaturen die wir machten,“ würde ihm Mephisto tröstend gesagt haben).
 Zumsteegs Lenore erreicht an musikalischer Kraft und Tiefe die Composition
 Tomascheks nicht, aber sie hat nicht nur im Ganzen den Vorzug keine Oper *in*
 55 *partibus infidelium* zu sein, vielmehr den Balladenton richtig zu treffen, sondern sie
 überglänzt das Werk Tomascheks sogar auch in einzelnen Partien, wie in dem
 gespenstig-schauerlichen „laßt uns den Leib begraben,“ welches Tomaschek ziem-
 lich gleichgültig abfertigt (wofür er das „nach Mitternacht begrabt den Leib“ als
 meisterlich fugirt begleiteter Choral, sehr ähnlich dem Gesang der geharnischten
 60 Männer in der Zauberflöte, vortragen läßt). Den Ton des Gespenstigen, Nächtli-
 chen, Schauerlichen traf Zumsteeg in einer Weise wie kaum ein zweiter Tonsetzer.
 Seine kleine kurze Strophenballade „Una“ ist in diesem Sinn ein kleines Meister-
 stück zu nennen. Auch die Schilderung des Spuks im Pfarrgarten zu Taubenhain
 ist von einer so unheimlichen Färbung, daß man sich unwillkürlich von Schauer
 65 erfaßt fühlt, Zumsteeg muß bei diesen seinen eigenen Tönen ein tiefes Grauen
 empfunden haben – man wird im ganzen Löwe, der doch auch zwar nicht „mit
 dem Teufel,“ aber doch mit allen möglichen Gespenstern „Du und Du ist,“ nichts
 in gleichem Maße packendes nachweisen können. Darnach wirkt es nun freilich
 wie ein kaltes Sturzbad wenn bei den Worten „des Pfarrers Tochter von Tauben-
 70 hain war schuldlos wie ein Täubchen“ der Ton spießbürgerlich-philiströser Behag-
 lichkeit angeschlagen wird, und durch eine beträchtliche Anzahl von Strophen
 (die Menge Text musikalisch unter Dach zu bringen war für Zumsteeg augen-
 scheinlich eine Verlegenheit) nicht mehr verstummen will. Solche kalte Sturz-
 bäder, ein solches plötzliches Verschwinden des begeistert schildernden, wahrhaf-
 75 ten Tondichters, um dem römisch-deutschen heiligen Reichscomponisten mit
 Haarbeutel und Jabot Platz zu machen, dergleichen künstlerische Lapsus kommen
 bei Zumsteeg leider gar nicht selten vor. Sein vertrauter Umgang mit der Gespens-
 terschaft hat ihn nicht davor zu bewahren vermocht daß er in der Lenore das
 „lustige Gesindel“ am Hochgericht nach einer Tanzweise tanzen läßt die an die
 80 Klimperstückchen der weiland Rococo-Spieluhren mit ihren altfränkischen
 Menuetten und Anglaises erinnert. Wogegen das folgende befehlende „Sasa!
 Gesindel, hier! Komm hier“ und das Nachprasseln „Wie Wirbelwind am Hasel-
 busche rasselt,“ so vortrefflich ist wie möglich. Natürlich stecken die Balladen, und
 vorab die Lenore, voll Tonmalereien: das Herantraben des Pferdes, der wilde

Galopp, die donnernden Brücken, das klirrend auffliegende Gitterthor, des „Reiters Koller, das Stück für Stück wie mürber Zunder abfällt,“ das Versinken des Rappen. In der „Elwine“ wird die dumpfe ahnungsvolle Stille vor dem Gewitter, der losbrechende wilde Seesturm, das „Donnern der Woge am ehernen Strand“ ausführlich und glücklich geschildert – in der Pfarrerstochter sogar mit geradezu peinlicher Deutlichkeit die „wilden unsäglichen Schmerzen“ womit die arme Rosette dem Knaben in der Laube das Leben gibt! Zumsteeg hörte auch sehr fein wo schon der Dichter mit Worten gemalt, er fühlt daß Verse wie „Rapp! Rapp! mich dünkt der Hahn schon ruft, bald wird der Sand verrinnen, Rapp, Rapp, ich wittre Morgenluft“ oder „mich hacken die Raben vom Rade,“ auch ohne Musik schauerlich und entsetzlich klingen, und er hütet sich wohl die Malerei des Dichters mit seiner Musik zu übermalen, und zu übertönen. Er charakterisirt überhaupt sehr gut und glücklich – während z. B. der gespenstige Reiter vor Lenorens Thüre sich bei Tomaschek gleich wie der Comthur im Don Juan ankündigt, und Lenore mit einem sehr harten Kopf hätte erwacht sein müssen, um nicht sofort etwas Unheimliches zu merken, läßt Zumsteeg seinen „Wilhelm“ wie einen kecken im Krieg etwas verwilderten Reiter sprechen (wie er ja auch im Texte thut); erst nach und nach tritt das Unheimliche mehr und mehr hervor. Der pathetische Anfang der Lenore ist würdig und bedeutend, trefflich contrastirt der frohe Jubelmarsch des heimziehenden Heeres. Aber für stärkste Gemüthseregungen reicht Zumsteegs Kraft nicht aus, er malt Lenorens Verzweiflung, so sichtlich er sich anstrengt mit matten Farben, und die ganzen langen Wechselreden zwischen Mutter und Tochter werden entschieden langweilig (diese Partien sind bei Tomaschek dagegen ganz vortrefflich, voll Leben und Feuer). Auch der Fluch den die arme Rosette dem Junker v. Falkenstein ins Gesicht schleudert, klingt bedenklich zahm – nur die Stelle „sieh her, mit Jammer und Hohn“ leuchtet kräftig heraus; sie erinnert merkwürdigerweise an Glucks musikalische Diction.

Etwas besser geht in ihrem Zorn „Elwine“ ins Zeug. Diese Ballade (sie erschien 1801) ist als Ganzes genommen der Lenore nicht gleichzustellen, im Einzelnen aber hat sie unter allen vielleicht die wenigsten Flecken und schwachen Stellen. Die Dichtung des Frhrn. v. Ulmenstein ist spaßhaft genug. Ein Pärchen, Friedrich und Elwine, lebt nicht fern vom Ufer der östlichen See in einer überaus fruchtbaren Gegend voll Viehzucht, Bienenzucht u. s. w. – vermuthlich also in Holstein. Sein „Hüttchen und Gärtchen ist der Wohnsitz der Zufriedenheit,“ bei Arbeit und Fleiß schmeckt ihm so herrlich sein Nöpfchen mit Reis. Da führt der böse Feind zwei Nabob-Kaufleute aus Indien mit Seidenstoffen, Edelsteinen u. s. w. her (was die nur im „Hüttchen und Gärtchen“ zu suchen haben? Bei dem mit Reisbrei zufriedenen Pärchen können sie doch nicht auf Absatz ihrer indischen Luxuswaaren rechnen!) Das reizt des Mannes hochfahrenden Sinn – er will auch reich werden. Heutzutage würde Friedrich sich vermuthlich aufs Börsenspiel legen, der Mitgründer einer Bank werden, damals war die Sache weitläufiger; er macht sich bei Nacht und Nebel heimlich davon, nach Ostindien. Elwine läßt jetzt alles was in der Oper je „*Didone abbandonata*“ oder „*Arianna*“ geheißt hat, hinter sich zurück. Sie flucht dem Flüchtling buchstäblich alle Wetter auf den Hals, und ersucht die See den treulosen Mann auf ewig zu verschlingen, und als ihr nun die

130 See diese Gefälligkeit erwiesen (so glaubt sie wenigstens), so verzweifelt sie, will
ihrem Mann folgen „wo niemand mehr trennen sie kann,“ und springt ins Meer.
Sehr voreiliger Weise – denn Friedrich ist nicht ertrunken, kehrt vielmehr mit
Seidenstoffen, Edelsteinen u. s. w. heim, erschrickt als er die „Mär hört,“ versenkt
135 seine Schätze, baut ein Thürmchen am Seestrand, das er als büßender Einsiedler
bewohnt bis er stirbt. Und dann warnt er, wenn er aus dem Thürmchen als umge-
gehendes Gespenst heraustritt, die Schiffer vor schlechtem Wetter, „schon manchen
hat er vor Schiffbruch bewahrt.“ Vielleicht gab er Anlaß zur Erfindung der Spiele-
rei jenes Wettermännchens an alten Barometern, eines Capuciners, der je nachdem
gutes oder schlechtes Wetter werden soll, aus seiner Hütte herauskommt oder sich
140 in sie zurückzieht. Zumsteeg hat an die einfältige Geschichte viel gute Musik ver-
schwendet.

Geringer ist „die Büßende“ (die „lange, steile, finstre Treppe“ malt Zumsteeg
mit großem Behagen aus), das „Lied von der Treue“ u. s. w. Alle diese Balladen sind
so lang, daß man sie mit unterlegten Sängern vortragen sollte, wie man bei weiten
145 Reisen mit unterlegten Pferden fährt. Unsere Eltern nahmen an diesen schier end-
losen Gesängen keinen Anstoß. Wie weiland die Ur-ur-Großeltern an den ähnlich
endlosen Romanen ihrer Zeit, der „Syrerin Aramena,“ der „asiatischen Banise“
u. s. w., nicht nur keinen Anstoß nahmen, sondern diese breiten mit polyhistori-
schem Inhalt vollgestopften Dichtungen ihnen eine ganze Bibliothek ersetzen
150 halfen (noch „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen“ deutet nach dem alten
Roman hinüber, der neben zahllosen Abenteuern ganze Abhandlungen und Essays
im Leibe hatte), so halfen diese weitläufigen Balladen dem schlichten Bürgerhause
die Oper ersetzen, deren Luxus sich zu vergönnen nicht eben jeder Gelegenheit
oder Geldmittel hatte. Heutzutage singt und hört sie (in der That) niemand mehr
155 – weniger weil sie veraltet oder werthlos sind, als weil unsere Zeit in allen Dingen
ungeduldig geworden; noch unsere Großeltern fuhren, ohne ein Wort darüber zu
verlieren, mit der gelben Kutsche von Dresden nach Leipzig ihre zwei bis drei
Tage, wo wir schon die Geduld verlieren wenn sich der Bahnzug nach drei Stun-
den um eine Viertelstunde verspätet. Mit dieser Ungeduld der modernen Welt
steht allerdings auf musikalischem Gebiete die Ergebung und Ausdauer in seltsa-
mem Widerspruch womit die Leute eine fünfthalbständige Oper von Meyerbeer
160 oder Richard Wagner anhören. Das Schicksal nicht gesungen zu werden, theilen
übrigens Zumsteegs Balladen auch mit moderneren, mit Schuberts „Taucher,“ „Er-
wartung,“ mit Löwe's „Jungfrau Lorenz,“ „Offerus“ u. s. w., und aus denselben
165 Gründen.

Unter den kleinen Balladen Zumsteegs ist „Ritter Toggenburg“ eine der bes-
ten, der Schubert'schen Compositionen desselben Gedichtes so ziemlich ebenbür-
tig; der einfach rührende Ton spricht zum Herzen. In diesen Gesängen hilft sich
Zumsteeg öfter als in den großen Balladen durch Strophengesang, dem sich an
170 bedeutenderen Stellen selbständige Episoden einschieben (z. B. in „Robert und
Käthe“ ein Gewitter, im Toggenburg der Marsch der Kreuzfahrer u. dgl. In
„Lenore“ fehlt dieses Auskunfts- und Erleichterungsmittel, durch gleichartige Be-
handlung der im Bürger'schen Text wiederkehrenden gleichen Stellen bringt hier
der Musiker eine gewisse schön wirkende architektonisch-symmetrische Disposi-

tion in seine Musik). In diesen kleinen Balladen ist alles mehr skizzenhaft, andeutend behandelt, auch klingt zuweilen etwas hinein wie ein gesunder Klang aus dem Volksliede (man sehe die Hauptmelodie von „Robert und Käthe“). Den Uebergang zu den größeren Balladen vermittelt „Richard und Mathilde.“ Bei den Gedichten von Goethe ist es für Zumsteeg ein Unglück daß Andere, Spätere die Sachen nochmals und viel besser und packender in Musik gesetzt haben. Den „Zauberlehrling“ darf man neben Löwe’s Composition, Mignons „heiß’ mich nicht reden,“ neben Schuberts kaum nennen, obwohl Zumsteeg den richtigen Grundton sehr wohl getroffen hat. Ein wahres Meisterstück aber ist die „Erwartung“ (Schillers Gedicht) im zweiten Hefte der „Sammlung kleiner Balladen und Lieder,“ die Disposition völlig der Behandlung desselben Gedichtes bei Schubert (*Op.* 116) ähnlich; und mag Zumsteegs Arbeit neben jener von Schubert (einer der zauberhaftesten und genialsten seiner Compositionen) sich auch ausnehmen wie ein feines blasses Aquarellbild neben einem Gemälde venetianisch glänzenden Colorits, man darf sie immer mit allen Ehren nennen. Kaum minder trefflich ist das „Melancholikon“ im ersten Hefte (beide Hefte erschienen 1800), die bange Todesahnung, die sich wie ein düsterer Schleier über die erste Hälfte der Composition bereitet, das Entsetzen beim Nahen des „Würgers aller Creatur,“ die siegreiche Erhebung über die Schrecken des Todes am Schluß – das alles stempelt diese Composition zu einer der bedeutendsten ihres Schöpfers. Hier steht er ganz ebenbürtig neben Löwe.

Zumsteeg und Löwe haben es beide gemeinsam daß man sie alle zwei als hochbegabte, hochpoetische Talente taxiren darf, aber ihnen den Titel der Genialität zuzugestehen sich durchaus besinnen muß, obwohl sie, wie Lessing bescheiden von sich selber sagte, oft etwas hervorbringen das den Anschein des Genialen hat, ohne es wirklich zu sein, was übrigens von Löwe in weit höherem Grade gilt als von Zumsteeg. Aber die gottgegebene Flamme der Genialität leuchtet und wärmt noch ganz anders! Wer es nicht glauben mag, halte Löwe’s „Erlkönig,“ den man im Eifer der Anerkennung dem Schubert’schen sogar hat vorziehen wollen, neben diesen. Löwe’s Composition wird dem Gedichte besser gerecht – der Vater reitet bei Schubert mit sehr viel unmuthigem Lärm und Spectakel, und sein Erlkönig singt wie ein Liebhaber der einer Geliebten ein Ständchen bringt, während Löwe’s Nebelgespenst so unheimlich flüstert wie es flüstern soll. Aber ganz abgesehen davon daß Löwe einige sehr bedeutende Züge aus Schuberts Composition sich sehr gut hinters Ohr geschrieben, so hört man seinen Erlkönig am Ende doch mit verstandeskühler Billigung des Angemessenen, mit Anerkennung des Wohlgetroffenen, während Schuberts Erlkönig alle wohlbegründeten Einwendungen siegreich zu Boden schlägt und unwiderstehlich hinreißt. Das Gretchenlied „Meine Ruh’ ist hin“ mit Löwe’s Composition ist nach jener Schuberts vollends nicht wohl anzuhören – was für ein Gretchen-Ideal muß ihm dabei vorgeschwebt haben? Ist seine Musik hier herb, aber doch geistreich – wie es manche häßliche Mädchengesichter gibt welche man dennoch nicht umhin kann interessant zu finden, so ist Zelters Musik hinwiederum gegen jene Löwe’s nicht anhörbar – man muß dieses geistlose, platte, geradehin lächerliche Stück sehen, um so etwas auch nur für möglich zu halten! Besonders ist die bis zum dreigestrichenen *C* hinaufgeführte

220 Schlußpassage zu den Worten, „an seinen Küssen vergehen sollt,“ ein *Non plus*
ultra von Geschmacklosigkeit. Und ein solcher, der bis auf den Namen vergessen
 wäre, hätte er nicht das Glück gehabt Goethe's Freund und der sogenannte „Leh-
 225 rer“ Mendelssohns zu sein, wagte es Werke wie Spohrs Faust, Webers Freischütz zu
 verhöhnen, ihre Schöpfer seinem großen Freund als verächtliche Pfuscher zu schil-
 dern. (!) Löwe's „Lotosblume“ nach Heine hält den Vergleich mit den beiden herr-
 lichen Compositionen dieses Gedichts von Schumann und Robert Franz nicht
 entfernt aus. Aber man wird ebenso anerkennen müssen daß sich in den zahllosen
 Lieder- und Balladenheften Löwe's Compositionen finden welche selbst Schubert
 230 Ehre machen würden – wie „Der Mönch von Pisa,“ eine tiefrührende Tondich-
 tung, zu deren ganz eigenem Ton nicht eben viele Seitenstücke zu finden sein
 möchten. Löwe hat, gleich Schubert, vor dem älteren Zumsteeg schon den Vor-
 theil voraus daß er die geistigen Errungenschaften der Beethoven-Zeit verwerthen
 durfte. Gleich Schubert darf er dem begleitenden Pianisten noch ganz andere
 235 Dinge zumuthen als Zumsteeg je wagen kann, obwohl z. B. die Begleitung der
 Elwine stellenweise auch nicht eben leicht zu nennen ist. Zumsteegs Claviertechni-
 k ist ungefähr die Mozart-Haydn'sche, die Technik Schuberts wurzelt in Beet-
 hoven, bei Löwe spielen noch neuere Elemente aus der „Neu-Romantik“ hinein.
 Aber die Singstimme singbar zu behandeln hätte Löwe von dem nach dem Italiener
 Jomelli gebildeten Zumsteeg immerhin lernen mögen. Löwe behandelt die
 240 Singstimme zuweilen mit ausgesuchter Grausamkeit, man sehe „Edward,“ das
 „Hochzeitslied“ (gebenedeit der Sänger der die raschen Figurationen herausbringt,
 die ihm hier zugemuthet sind!), oder Matthisons Elfenlied mit dem aufsteigenden
 diatonischen Lauf auf der ersten Sylbe des Wortes „Elfen“ u. s. w. Ferner rechnet
 245 Löwe zuweilen auf einen Sänger der in seiner Kehle den Tamino und den Sarastro
 vereinigt. Er selbst trug das alles freilich sehr geistreich, sehr ergreifend, wie ein
 wahrer Rhapsode vor – aber wenn ein französischer Kritiker nach Anhörung einer
 Berlioz'schen Symphonie meinte: das sei zwar sehr schön, wenngleich keine Musik,
 so hätte man hier sagen können: das sei zwar sehr schön, aber kein Gesang. Diese
 unhandlich behandelten Singparte haben Löwe nicht wenig im Wege gestanden
 250 – die Sänger legen die Hefte verdrießlich beiseite mit den Worten: „unsingbar,
 undankbar!“ Aber sie sollten sich's die Mühe doch nicht verdrießen lassen, sie
 würden gar manches Lohnende finden!

Es wird und kann uns nicht einfallen Zumsteegs Balladen etwa wieder ins
 moderne Musikleben einführen zu wollen, so wenig als es uns einfallen wird un-
 255 serem modernen Publicum etwa Benda's Ariadne oder andere ähnliche, von einer
 Zeit deren Geist nicht mehr der unsrige ist mit Recht hochgeschätzte, Werke zu-
 zumuthen. Für den tieferblickenden Musikfreund sind aber all dergleichen Dinge
 nicht verlorene, sondern nur beiseite gelegte Schätze. Wer nicht viel Zeit daran zu
 wenden hat, mag sich's z. B. ins Himmels Namen an J. S. Bach genügen lassen;
 260 aber wer den Giganten völlig verstehen will, darf die Mühe der Bekanntschaft mit
 seinen Vorgängern nicht scheuen. Da ist z. B. François Couperin – er nimmt sich
 neben Bach aus wie ein leichter bunter Papillon, der eine Blume umflattert, neben
 einem zur Sonne fliegenden Adler. Aber Couperins zierliche Cabinetstückchen
 werfen (wie schon Zelter in einem Brief an Goethe richtig bemerkt hat) ein neues

Licht auf Bach – ja, was das erstaunlichste ist, Bach wird durch Couperin größer, aber der leichtfingerige, leichtfertige Franzose wächst umgekehrt auch durch Bach! In ähnlichem Sinne darf wer Löwe ganz verstehen und würdigen will Zumsteeg ja nicht beiseite lassen, wobei übrigens kaum nöthig sein wird zu bemerken, daß diese beiden einander an geistigem Range sehr viel näher stehen als etwa im eben gegebenen Beispiel Couperin und Bach. Wer die Musik in ihren Tiefen ergründet, hat sicher einen ganz andern Genuß und geistigen Gewinn als der Enthusiast, der kurz und gut über seinen göttlichen Palestrina, Händel, Mozart, Beethoven, und so weiter bis auf Richard Wagner, entzückt aus Kirche, Theater oder Concertsaal läuft. Denn der Ausspruch des großen Denkers im Mittelalter, Thomas von Aquino bleibt für ewig in Kraft, wenn er so wahr als schön sagt: „*Essentia beatitudinis in actu intellectus consistit.*“

ERLÄUTERUNGEN

8 Grauns] Carl Heinrich Graun (1703–1759), dt. Sänger und Komponist. ■ **8** Rolle's] Johann Heinrich Rolle (1716–1785), dt. Organist und Komponist. ■ **32** Grafen Bouquoy] Georg Buquoy (1781–1851). ■ **33** Joseph Bergler] d. J. (1753–1829), Maler und Radierer. ■ **35** *à deux crayons*] *aux deux crayons* – Zeichentechnik, bei der zwei Farben (in der Regel schwarz und weiß) verwendet werden. ■ **39** Mengs] Anton Raphael Mengs (1728–1779), dt. Maler. ■ **39** Battoni] Pompeo Batoni (1708–1787), it. Maler. ■ **39** Camuccini'schen] Vincenzo Camuccini (1771–1844), it. Maler. ■ **40** Wächter] Eberhard von Wächter (1762–1852), dt. Maler. ■ **41** Schik] Gottlieb Schick (1776–1812), dt. Maler. ■ **51f.** „am Ende ... die wir machten,“] Goethe, *Faust 2*, II,7003f. ■ **54f.** *in partibus infidelium*] → NR. II/ERL. zur Z. 41. ■ **112f.** sie erschien 1801] Erstdruck Leipzig: Breitkopf & Härtel [1798]. ■ **147** „Syreerin Aramena,“] → NR. 49/ERL. zur Z. 28f. ■ **147** der „asiatischen Banise“] *Die asiatische Banise, oder Das blutig- doch muthige Pegu [...]* – Roman von Heinrich Anselm von Ziegler und Kliphausen (1663–1696). ■ **150** „Sopiens Reise von Memel nach Sachsen“] Briefroman von Johann Timotheus Hermes (1738–1821). ■ **164** „Offerus“] → NR. 69/ERL. zur Z. 18. ■ **181** neben Löwe's Composition] Nr. 2 „*Der Zauberlehr-ling*“ aus 3 Balladen op. 20. ■ **181f.** Mignons „heiß' mich nicht reden,“] „*An Mignon*“. ■ **182** neben Schuberts] Schubert, Nr. 2 „*Lied der Mignon*“ aus *Gesänge aus Wilhelm Meister* D 877. ■ **198f.** wie Lessing bescheiden von sich selber sagte] Vgl. hierzu Lessings Aussage „Wer mich ein Genie nennt, dem geb' ich ein Paar Ohrfeigen, daß er denken soll, es sind vier!“ *Lessing im Gespräch. Berichte und Urtheile von Freunden und Zeitgenossen*, hrsg. von Richard Daunicht, München 1971, S 386. ■ **213** mit Löwe's Composition] Nr. 2 „*Meine Ruhe ist hin*“ aus Gesammelte Lieder op. 9, Heft 3. ■ **213** nach jener Schuberts] „*Gretchen am Spinnrade*“ D 118. ■ **217** Zelters Musik] Carl Friedrich Zelter, Nr. 12 „*Margarethe*“ Z 124, Heft 1. ■ **225** Löwe's „*Lotosblume*“] Nr. 1 „*Die Lotosblume*“ aus Gesammelte Lieder op. 9, Heft 1. ■ **226** dieses Gedichts von Schumann und Robert Franz] Schumann, Nr. 7 „*Die Lotosblume*“ aus *Myrthen* op. 25; Robert Franz, Nr. 3 „*Die Lotosblume*“ aus 12 Gesänge op. 1. ■ **241** „Hochzeitslied“] Nr. 1 aus 3 Balladen op. 20. ■ **242** Elfenlied] Nr. 6 „*Die Elfenkönigin*“ aus Gesammelte Lieder op. 9, Heft 1. ■ **244** Tamino und den Sarastro] Figuren in Mozarts *Die Zauberflöte*. ■ **246f.** französischer Kritiker ... keine Musik] Gemeint ist die Kritik von François-Joseph Fétis → NR. 18/ERL. zu den Z. 6–8. ■ **264** wie schon Zelter ... bemerkt hat] Zelters Brief an Goethe vom 5.–14. April 1827, in: Goethe, *MA*, Bd. 20.1, S. 992. ■ **275f.** „*Essentia ... consistit.*“] „Das Wesen der Glückseligkeit besteht in der Vernunftbetätigung.“ (Thomas von Aquin, *Summa theologiae* I–II q. 3 a. 4).

WZ 1872, Nr. 241, 19. Oktober

Z. 24–54, 58–81, 203–228 aufgenommen in: „Musikalische Wasserpest“, *Bunte Blätter* II, S. 5–10

Feuilleton.
Hofoperntheater.
Mozarts „Cosi fan tutte“.

Von A. W. Ambros.

5 Es sollte mir leid thun, wenn der Leser vor der Ueberschrift erschücke und glauben wollte, daß ich ihm etwa aus Anlaß der Wiederaufführung der lange zurückgelegt
gewesenen Mozart'schen Composition im k. k. Hofoperntheater zumuthe, eine Abhandlung
über ein Werk zu lesen, von dem sozusagen jede Note bereits kritisch beleuchtet
worden ist. Mit dem, was Otto Jahn im vierten Bande seiner
10 Mozart-Biographie (erste Ausgabe) über „Cosi fan tutte“ geschrieben, sind wohl die
Acten ein für alle Mal geschlossen, weder der Apologet, noch der Ankläger haben
hier weiter etwas zu thun. Aber auch Oulibicheff, in dessen Mozart-Buche sich
neben glänzenden Partien, anziehenden Auseinandersetzungen und neben Kunst-
urtheilen, welche den Kern der Sache treffen, leider auch des Halbwahren, Schiefen,
15 Verfehlten, Unrichtigen und Ungerechten nicht wenig findet, hat „Cosi fan
tutte“ zum Gegenstande einer ganzen Abhandlung im brilliantesten Feuilletonstyl
gemacht und selten sind über Mozart und irgendeines seiner Werke feinere, geistvollere,
treffendere Bemerkungen gemacht worden, als es Oulibicheff hier gelungen.
Hier erscheint uns der enthusiastische Mozart-Bewunderer und Mozart-Biograph
20 wahrhaft liebenswürdig.

Kunstwerke von geistiger Tiefe und reiner Schönheit haben indessen das Eigene,
daß man mit ihnen gewissermaßen gar nie fertig wird – sie bieten immer neue
geistige Ausblicke. Mozarts Opern gehören eben auch dazu – zeigen sie doch
mit einer einzigen Ausnahme, nämlich mit Ausnahme des „Titus“, alle vorwärts;
25 eine jede davon ist der Ausgangspunkt folgender, von einander divergirender
Entwicklungen geworden. Sie haben zunächst, wie Goethe sagen würde, „stoffartig“
gewirkt, aber nicht bloß stoffartig, sondern sie haben den folgenden Generationen
analoger Werke gleichsam Regel und Gesetz gegeben, sie haben für jedes davon
den richtigen Grundton angeschlagen, die Contouren angedeutet, die Farben
30 gemischt. „Don Giovanni“, von seinem Textdichter Da Ponte zur nicht geringen
Verwunderung für uns Spätere, aber nach dem damaligen conventionellen ästhetischen
Schachtel- und Fachwerk der Librettisten ganz erklärlicher Weise als *dramma giocoso*
bezeichnet, von Mozart aber nichts weniger denn „jokos“, vielmehr als
Mysterium behandelt, das (gleich „Faust“) Ausblicke in Himmel und
35 Hölle öffnet und dazu in wenigen dramatischen Charakteren das ganze bunte
Treiben der Welt malt – „Don Giovanni“ ist der Anfangspunkt der später sogenannten
„romantischen“ Oper – es ist in diesem Sinne äußerst lehrreich, neben das
Werk von 1787 ein anderes vom Jahre 1832, nämlich Herolds „Zampa“ vergleichend
zu halten – ich nenne „Zampa“, weil dessen Buch eigene und merkwürdige
40 Analogien zum „Don Giovanni“ bietet und fast einen modern umgefärbten

Pendant dazu vorstellt. Die „Zauberflöte“ wurde der Anfangspunkt der späteren Zauber- und Märchenoper und hinwiederum aller Priester-Opern, wo der baßsingende Ober-Pontifex den Mund nur öffnet, um erhabene Sprüche von sich zu geben, angesungen vom Jaherrn-Chorus seiner Unter-Pontificen; dahin gehört 45
 „Das unterbrochene Opferfest“ Winters, Spohrs „Jessonda“ und selbst noch Spontini's „Vestalin“ und „Olympia“. Soll uns die Phantasie des Tonsetzers zu fremden Völkern, insbesondere in den Orient tragen, so ist die Abfahrtstation bei der „Entführung aus dem Serail“. Ich nenne statt alles Anderen nur Webers „Oberon“ – dem indessen die eingemischten märchenhaften Elemente eine andere und besondere Färbung geben, – Webers „Abu Hassan“, diese reizende 50
 Blüthe, sogar, wenn man will, Aubers „Maurer“ (wo der vornehme Türke mit seinen Leuten und seinem Reisehaushalte in die Handlung eingreift), das (in China spielende) „Pferd von Erz“ und Beethovens Türken in den „Ruinen von Athen“ gehören unverkennbar ebenso hieher, wie sogar noch in Robert Volkmanns prächtigem „Soliman“ (einer Nummer seines musikalischen Bildercyklus „Vyšegrad“) und in dem kraft- und effectvollen, kürzlich erschienenen „Türkenmarsch“ 55
 von Evers der von Mozart ein für alle Male angeschlagene Ton nachklingt.

„*Le nozze di Figaro*“ und „*Così fan tutte*“ gaben hinwiederum den Ton für die komische oder richtiger für die lustspielartige Conversationsoper – mehr für Italien (ich erinnere an Rossini und selbst noch an Donizetti) als für Deutschland, wo, 60
 wie im recitirenden Schauspiel, auch in der Oper das Lustspiel nicht recht hat prosperiren wollen und manche sogenannte „komische“ Oper bedenklich an die bekannte Xenie von dem „Pedanten“ erinnert, den es „juckt, locker und lose zu sein“. Und wenn „Idomeneo“, Mozarts erster der Unsterblichkeit werther Erstling (denn seine Knabenoper: „Mitridate“ u. s. w. zählen nicht!) noch viel und zu viel 65
 von der damals hoffähigen Pracht- und Heldenoper an sich hat, so deutet er doch noch ungleich mehr und gewaltiger vorwärts als zurück; – Spontini's Helden haben ihren von Gluck entlehnten Kothurn bei dem Hofschuster des Königs Idomeneus zu eigenem Gebrauch umarbeiten und insbesondere, damit er ihnen den Fuß nicht klemme, erweitern lassen. Nur „Titus“, die in Eile zusammengeschrriebene Fest- und Krönungsoper mit ihren langen Arien mit und ohne obligat 70
 eingreifende Soloinstrumente, ihren Glanzduetten und dem ganzen etiquettemäßigen, gleichsam auf glatten Parketten vorsichtig und zierlich schreitenden Gange weiset nicht vorwärts, sondern zurück nach dem, was die damalige große und vornehme Welt aus den Zeiten her, wo eine Oper noch so viel bedeutete als 75
 ein musikalisch gefaßtes und aufgeschmücktes Hoffest, für groß und vornehm hielt, – nur in dem unvergleichlichen Finale mit dem Capitolbrande fand sich Mozart mit seinem Genius so ab, daß der Genius völlig zufrieden sein konnte. Daher ist „Titus“, trotz jenes herrlichen Finals, Mozarts schwächste Oper, soferne man bei Mozart von Schwäche reden kann, und wird eigentlich nur durch jenes 80
 Finale auf dem Zeitenstrom flott gehalten.

Dagegen ist „*Così fan tutte*“ nicht nur nicht (wie man uns zu unserer pflichtschuldigsten Darnachachtung kürzlich hat *anticipando* belehren wollen) eine „schwache Oper“, sondern sie zählt zum Besten in Mozarts reichem Leben und Schaffen. Die wenigen Klagen und Anklagen, daß da Ponte's Text ein gar so ver- 85

unglücktes Machwerk, daß er voll der größten Unwahrscheinlichkeiten sei u. s. w., sollten bei der Fülle von Geist, Charakteristik, hinreißendem Wohl laut, edler Melodie, und was uns sonst die Partitur entgegenbringt, endlich einmal verstummen und um so mehr verstummen, als Mozart die Drahtpuppen seines Poeten durch
 90 irgendein Wunder nicht allein zu lebenden Wesen, sondern sogar zu Charaktertypen gemacht, für welche wir in der sonstigen Opernliteratur die Gegenbilder vergebens suchen. Oder man zeige uns irgendwo eine zweite Despina, einen zweiten Alfonso! Für letzteren wird man das Urbild eher lebend und wahrhaft in Italien als
 95 in irgendeiner andern Operncomposition musikalisch gezeichnet finden. Es ist erstaunlich, wie sich Mozart seine Leute besah, um sie dann ganz unvermuthet irgendwo musikalisch auftauchen zu lassen. Er war als Knabe in Italien, seine Briefe an Schwesterl Nannerl verrathen kaum, daß er für Land und Leute und Lebenssitte und Kunstdenkmale Augen gehabt, er schrieb an Nannerl im einsamen Salzburg, was der Bildungshöhe des schwesterlichen Backfisches angemessen war und wovon Wolferl meinte, es könne interessiren; aber „Don Juan“,
 100 „Figaro“, „*Così fan tutte*“ – diese Partituren erzählen auf jeder Blattseite von allem dem, wovon in den Briefen die Rede nicht ist.

Sage man dann, Mozart sei sein Lebelang ein Kind geblieben! In dem Mandolinenständchen Don Juans, in der Serenata, welche die Officiere von beleuchteter Barke aus mit Sinfonia, eigenem Gesang und einfallendem Chor ihren Schönen
 105 bringen (sie von einer Gartengesellschaft *a terra* absingen zu lassen, wie Herr Louis Schneider in seiner Verbalhornung thut, die sich jetzt leider bei uns eingebürgert hat, ist blanker Unsinn!), lebt der ganze Zauber südlicher Mondnächte; in Bartolo's Arie glaubt man bei dem emphatisch-wichtigthuenden „*l'affare è serio*“
 110 und bei dem zungenfertigen „*s'ogni codice dovessi leggere*“ mit einem echt römischen Advocaten zu conferiren, und wenn in den „Figaro“ bei dem reizenden Hochzeitsmarsch und in der anscheinend so leichthin und in Wirklichkeit so unvergleichlich meisterhaft behandelten Originalmelodie des Fandango etwas Spanisches hereinklingt, so ist „*Così fan tutte*“ ein Stück Italien, „wie es wirklich
 115 ist“ – aber letzteres nicht im Gustav Nicolai'schen Sinne – es ist der Himmel, die Erde und das Meer des glücklichen Campaniens, das leichtlebige, genußtrunkene Neapel, wo es (wie ich aus eigener leidiger Erfahrung weiß) gar nichts hilft, wenn man mit den besten und ernstlichsten Vorsätzen hinkommt, dort etwa in den Bibliotheken u. s. w. ungemein zu arbeiten, weil jede Minute dort lebenswerth ist
 120 und man sich nicht, wie anderwärts, mit Erinnerungen schleppt oder mit Erwartungen ängstigt, sondern den Augenblick rein und ganz genießt – Neapel, das uns Dorabella's und Fiordiligi's leichte Beweglichkeit, die abenteuerliche Verkleidung ihrer Liebhaber, kurz den ganzen Unsinn des Da Ponte'schen Textbuches plausibel
 125 darf, daß die pikante, wohl lautende Sprache, gewisse artige Idiotismen italienischer Conversation u. a. m. über Manches und Vieles hinüberhelfen. Der behagliche alte Junggeselle, Kaffeehausinsasse und sogenannte Philosoph Alfonso wird unmöglich, sobald er eine andere Sprache zu sprechen anfängt als sein natives Italienisch.

Gieseke, der erste Uebersetzer ins Deutsche (in den neunziger Jahren), glaubte bei dem damaligen Aufflug „deutscher Gesinnung“, zu dem Klopstock das Signal gegeben und die dann durch die französischen Kriege zurückgedrängt wurde, um 1813 bis 1815 neu, aber in veränderter Gestalt, nicht mehr mit dem blauen Werther-Frack, sondern im dunkeln Waffenrocke der „wilden Jagd Lützows“ aufzutauchen – Gieseke glaubte dem Texte Da Ponte’s dadurch für Deutschland aufhelfen zu können, daß er Alles deutsch umfärbte und localisirte; aus Fiordiligi und Dorabella wurden „deutsche Mädchen“ Julchen und Lottchen, aus Despina ein Nantchen, aus Guglielmo ein Wilhelm u. s. w. Die wirklichen deutschen Mädchen hatten schwerlich Ursache dem Uebersetzer sonderlich dankbar zu sein! Dazu kamen im Texte Gemeinheiten und rohe Geschmacklosigkeiten, wie wenn „Wilhelm“ die Arie Guglielmo’s „*donne mie, la fate a tanti*“ u. s. w. im deutschen Texte mit den Worten beginnt: „Mädchen, Füchse (!) seid ihr alle[,] alle, alle“ u. s. w. Daß jene jämmerliche Bearbeitung für uns unmöglich geworden, steht außer Zweifel. Aber es ist eine Frage, ob die, welche uns dermal unter Louis Schneiders Firma geboten wird, besser ist.

Vor Allem ist es ein kaum glücklicherer Einfall als Gieseke’s deutschthümelndes Buch zu „Die Mädchen sind von Flandern“ (so nämlich wurde der Titel *Cosi fan tutte* gedollmetscht, damit die Albernheit und Geschmacklosigkeit gleich beim Titel beginne!), wenn Schneider die Geschichte nach Spanien versetzt. Mit dem ernstesten, man darf fast sagen herben, stolzen, edeln und feurigen Charakter des Spaniers, mit seiner angeborenen Grandezza, die bis in den sonoren Klang seiner Muttersprache hinein fühlbar ist, steht die ganze leichtgefügte und leichtgeschürzte und leichtherzige und leichtfertige *Cosi fan tutte*-Geschichte in schreiendem Widerspruch. Schon die prächtig-feierlichen Namen, welche uns der Theaterzettel zu lesen giebt (Donna Isabella del Carmen, Don Fernando D’Aquilar, Don Alfonso, Marquez del Rio u. s. w.), Namen, die wie „Orgelton und Glockenklang“ anzuhören sind, passen in keiner Weise zu dem, was ihre Träger in der Oper thun und lassen. Despina wird gar zur Dolores umgetauft! Der Name paßt wie die Faust aufs Auge. Ueberdies durchdringt Mozarts Musik so sehr den ganzen Text oder wird, wenn man will, so sehr vom Texte (oft bis auf die Betonung des einzelnen Wortes) durchdrungen, daß jede vermeintlich bessernde Aenderung so ziemlich ein operirender Schnitt in gesunde Gliedmaßen, das heißt mit anderen Worten eine Verwundung und Verstümmelung ist. Nimmt man z. B. ändernd an, daß die Mädchen ihre verkleideten Liebhaber erkennen und sie mit scheinbarer Untreue nur necken, so versichert uns dagegen Mozarts Musik in jedem Tone, daß sie empfinden, wahr, warm, innig, von ganzem Herzen empfinden, daß es ihnen bei der Sache voller Ernst ist – Text und Musik treten mit einander in einen nicht zu vereinigenden Widerspruch!

Treitschke’s Einfall, aus Alfonso einen Zauberer, eine Art Prospero, aus Despina einen verkappten dienenden Geist, einen Ariel zu machen, war freilich wo möglich noch horribler. Das einzig Mögliche hat in wirklich sehr geistvoller Weise Oulibicheff getroffen: die Mädchen (schlägt er vor) sollen in jener unzarten Liebesprobe über ihr Herz erst klar geworden sein und der thatsächlich erfolgte Wechseltausch soll schließlich ratificirt werden. Abbate da Ponte hatte die für einen so

175 weltklugen und nichts weniger als geistlosen Mann wunderliche Naivetät, seiner
 Oper auch den zweiten Titel zu geben: *la scuola degli amanti*. Mit der von
 Oulibicheff vorgeschlagenen Modification hätte dieser Titel einigen Sinn. Die
 ganze Sache wäre mit einigen Takten Recitativ abgethan, die man am besten dem
 180 Alfonso, welcher bei der Geschichte ohnehin den *diabolus rotæ* spielt, in den Mund
 legen könnte. Möge sich also recht bald ein geschickter, geschmackvoller Ueber-
 setzer des Originals finden, einstweilen aber wollen wir uns, wenn es nicht anders
 geht, mit den bisherigen Be-, Ver- und Zerarbeitungen behelfen, denn, meint der
 Rathsherr im „Othello“, man kämpft am Ende doch lieber mit zerbrochenen als
 ganz ohne Waffen.

185 Ueber Mozarts Musik, welche vom einleitenden Motiv der Overture, wo das
 „*Così fan tutte*“ als zu beweisende Thesis dasteht, bis da, wo es wie ein *quod erat*
demonstrandum von Alfonso feierlich intonirt und von den beiden Freunden nach-
 gesungen wird, echter, unverfälschter Mozart aus des Meisters bester Zeit, aus der
 Zeit des „Don Juan“ und „Figaro“ ist, möge der Leser nochmals, falls er sich tref-
 190 fende, freisinnige Urtheile über das Einzelne entgegengebracht wünscht, an Otto
 Jahn und Oulibicheff gewiesen sein. Nur Eines möchte ich noch hinzufügen.
 Wenn ich sagte, Mozarts Musik weise vorwärts, so ist es nicht minder lehrreich,
 ihr stromauf und bis zu den Quellen zu folgen. Wir nehmen insgemein, aber nichts
 weniger als richtig, an, als sei hinter Gluck, wie man zu sagen pflegt, die „Welt mit
 195 Brettern vernagelt“ – als habe der Reformator mit allem Früheren reine Tafel ge-
 macht. Dem ist keineswegs so! Die Musik vor Gluck hat auch nach seiner Zeit
 ihre Früchte getragen und Mozarts „Figaro“ und „*Così fan tutte*“ sind aus Gluck in
 keiner Weise, aus seinen Vorgängern, gegen welche Gluck polemisch und reformir-
 end auftrat, aber allerdings zu erklären.

200 Es ist ein großer Irrthum ferner, zu wännen, daß die vor-gluck'sche Oper,
 wenn sie nicht „*buffa*“ war, immer nur mit Göttern, Helden und Prinzessinnen zu
 thun gehabt – eine Menge Opern von Alessandro Scarlatti, Feo u. s. w. sind nach
 Text und Musik das feine Lustspiel, das edlere Conversationsstück, aber ritter-
 lich-romantisch tingirt – etwas der spanischen Komödie „*di cappa y espada*“ Aehn-
 205 liches. Es fehlen dabei keineswegs komische Charaktere, der prahlerische Capitano
 u. s. w., aber sie sind von der eigentlichen Buffonerie weit entfernt, sie müssen sich
 in der anständigen Gesellschaft eben auch anständig benehmen. Der eigentliche
 tolle Spaß, die Buffonerie, die Faschingstollheit, die lustige Carricatur bekam als
 Domäne jene köstlichen Intermezzi zu zwei, drei Personen, wovon Pergolese's
 210 „*Serva padrona*“ ein unvergleichliches Beispiel bleibt, Spiele, wo es, wie Goethe
 richtig charakterisirt, meist auf Prellung irgendeines alten, verliebten Thoren durch
 ein junges, schlaues Mädchen hinausläuft.

Dieser Grundzug ging dann in die *Opera buffa* über, die sich durch Herbei-
 ziehen mehrerer dramatischen Figuren, reichere Gestaltung der Situationen, Er-
 215 weiterung des Ganzen u. s. w. aus dem ursprünglichen einfachen Scherzspiel ent-
 wickelte. Noch in Rossini's „*Barbiere*“, in seiner „*Italiana in Algeri*“, sogar in
 Donizetti's „*Elisir d'amore*“ und „*Don Pasquale*“ ist jener ursprüngliche Zug nicht
 ganz verwischt. Und wenn nun jene Intermezzi als zum letzten und höchsten
 Ziele, zu Rossini's „Figaro“ leiteten, so führten jene anderen Mantel- und Degen-

Opern, wie man sie nennen könnte, jene romantisch angehauchten, feineren Lustspiele in Musik als zum höchsten Ziele, zu Mozarts „Figaro“. Ist es nicht eigen und seltsam, daß Figaro die dramatische Person ist, wo die zwei aus ganz verschiedenen Quellen fließenden Ströme zusammentrafen? *Figaro là, Figaro quà* – Figaro als Enkel der *Serva padrona*, Figaro als Enkel der edlen Herrschaften, die z. B. in Alessandro Scarlatti's „*Trionfo d'onesta*“ auftreten. 220

Mozarts „Figaro“ ist und bleibt die Krone des edleren, feineren musikalischen Lustspieles, wie Rossini's „Barbier“ die Krone aller Buffonerien für alle Zeiten. Was aber die Musik betrifft, so ist Mozarts „*Cosi fan tutte*“ seinem „Figaro“ völlig ebenbürtig, aber „Figaro“ hat Dank Beaumarchais einen vortrefflichen Lustspieltext und „*Cosi fan tutte*“ hat Dank dem Abbate Da Ponte eine unsinnige Albernheit zur Grundlage. Das ist ein Unterschied und ein gewaltiger! Man weiß, daß Mozart „*Cosi fan tutte*“ „auf erhaltenen Befehl“ componirte. Er hat daraus gemacht, was einem Genius wie er, und nur einem Genius wie er, möglich war. Hätte er aber freie Hand gehabt, wer weiß, ob er nicht vielleicht das Libretto ebenso bei Seite geworfen hätte, wie er, nachdem er schon einige vortreffliche Stücke dazu componirt hatte, die „*occa di Cairo*“ bei Seite warf, deren Text freilich noch alberner ist. Denn, nochmals sei es gesagt, Mozart war nicht so sehr Kind, als man insgemein glaubt, und hatte sein sehr gesundes Urtheil. 225

Die Aufführung geschah diesmal mit den Originalrecitativen – sehr zum Heile der Sache. Der erste Act ging gut und erhielt das Publicum in Laune. Der zweite Act gerieth bis zu Herrn Walters schön gesungener, mit lebhaftem Beifall aufgenommener Arie; von da an ermattete die Vorstellung mehr und mehr, die Schwankungen nahmen zu und das Finale ging in einer Weise aus Rand und Band, für die wir auf unserer Hofopernbühne kein früheres Beispiel anzugeben wüßten. Der zweite Act ist unter Herrn Schneiders Händen ein wahres Jammerbild geworden. Wie abscheulich nimmt sich das ungeschickte Hereinplumpen des gesprochenen Dialogs mitten in die Musik aus! 240

Von den Ausführenden verdient Frau Wilt den Preis; aber auch Fräul. Ehnn, Fräul. Hauck, die Herren Walter, Meyerhofer und Rokitansky wirkten sorgsam mit – bis auf das plötzliche, höchst auffallende Mißglücken des Schlusses. Leider bewährte sich der Spruch: „Ende gut, Alles gut!“ diesmal in völlig entgegengesetztem Sinne. 245

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Mozart, *Weibertreue*, 18. Oktober 1872, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

6f. lange zurückgelegt gewesen] Die letzte vorausgegangene Aufführung an der Wr. Hofoper fand 1863 statt. ■ 9f. was Otto Jahn ... geschrieben] Jahn, *Mozart*, Bd. 4, S. 486–551. ■ 12–17 auch Oulibicheff, ... zum Gegenstande einer ganzen Abhandlung ... gemacht] Oulibicheff, *Nouvelle Biographie de Mozart*, Bd. 3, S. 302–329. ■ 26f. „stoffartig“ gewirkt] Äußerung in Goethes Brief an Carl Friedrich Zelter vom 6. September 1827, in: Goethe, *MA*, Bd. 20.1, S. 1035. ■ 33 *dramma giocoso*] Bezeichnung für die it. Musikkomödie. ■ 38 vom Jahre 1832] *Zampa* wurde bereits 1831 uraufgeführt. ■ 45 Winters] Peter von Winter (1754–1825), dt. Kom-

ponist, Gesangslehrer und Kapellmeister. ■ **55f.** Bildercyklus „Vyšegrad“] *Višegrad. 12 musikalische Dichtungen für Klavier* op. 21. ■ **56f.** „Türkenmarsch“ von Evers] Carl Evers, *Türkenmarsch* op. 88. ■ **63** Xenie von dem „Pedanten“] Goethe/Schiller, *Xenien*. ■ **68** Kothurn] → NR. 45/ERL. zur Z. 79. ■ **82f.** wie man uns ... belehren wollen] nicht ermittelt. ■ **106** *a terra*] it. „an Land“. ■ **107f.** Louis Schneider ... eingebürgert hat] → NR. 48/ERL. zur Z. 128. ■ **110** Bartolo's Arie] in Mozarts *Le nozze di Figaro* (I. Akt). ■ **109** „*l'affaire è serio*“] Original: „il fatto è serio“ („der Fall ist wichtig“). ■ **110** „*s'ogni codice dovessi leggere*“] Original: „Se tutto il codice dovessi volgere, se tutto l'indice dovessi leggere“ („Und sollt' ich alle Gesetze verdrehen, müßt' ich auch hundert Register durchsehen“). ■ **115** im Gustav Nicolai'schen Sinne] bezogen auf den Reisebericht des dt. Schriftstellers und Komponisten Gustav Nicolai (1795–1850), *Italien wie es wirklich ist. Bericht über eine merkwürdige Reise in den hesperischen Gefilden, als Warnungsstimme für Alle, welche sich dahin sehnen* (1834). ■ **135–143** Gieseke glaubte ... steht außer Zweifel.] Die von Ambros kritisierte dt. Übersetzung stammt von Christoph Friedrich Bretzner → NR. 48/ERL. zur Z. 132. ■ **147** „Die Mädchen sind von Flandern“] „Flanderl“, „Flanderlein“ – Bezeichnung für flatterhaftes Mädchen. ■ **156** „Orgelton und Glockenklang“] Zitat aus: Gottfried August Bürger, Gedicht „*Das Lied vom braven Manne*“. ■ **169** Treitschke's Einfall] Übersetzung von Georg Friedrich Treitschke, *Mädchentreue* (1805). ■ **169** Prospero] Figur in Shakespeares *The Tempest*. ■ **172–174** Oulibicheff getroffen: ... ratificirt werden.] Oulibicheff, *Nouvelle Biographie de Mozart*, Bd. 3, S. 309. ■ **176** *la scuola degli amanti*.] *Die Schule der Liebenden*. ■ **183f.** man kämpft ... ganz ohne Waffen.] Worte des Dogen in: Shakespeare, *Othello* I,3. ■ **186f.** *quod erat demonstrandum*] lat. „was zu beweisen war“. ■ **202** Feo] Francesco Feo (1691–1761), it. Komponist. ■ **204** „*di cappa y espada*“] „comedia de capa y espada“ – span. „Mantel-und-Degen-Komödie“ (Theaterstücke mit Duellen, Liebesaffären und Ehre als Themenschwerpunkten). ■ **210–212** Spiele, wo es, ... hinausläuft.] Freizitat aus: *Italienische Reise*, in: Goethe, *MA*, Bd. 15, S. 521. ■ **219** Rossini's „Figaro“] → ERL. zur Z. 224. ■ **223** *Figaro là, Figaro quà*] „Figaro hier, Figaro dort“ – Zitat aus Rossinis *Il barbiere di Siviglia* I,2. ■ **225** „*Trionfo d'onesta*“] *Il trionfo dell'onore*. ■ **229** Beaumarchais] Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732–1799), frz. Schriftsteller. ■ **236** „*occa di Cairo*“] *L'oca del Cairo* (*Die Gans von Kairo*, 1783). Die unvollendet gebliebene Oper *L'oca del Cairo* auf das Libretto von Giovanni Battista Varesco konnte Ambros zum damaligen Zeitpunkt anhand des Klavierauszugs von Julius André (Offenbach a. M. 1855) kennenlernen. ■ **239** Die Aufführung geschah diesmal mit den Originalrecitativen] In dt. Übersetzungen, die in der Singspiel-Tradition standen, wurden sonst die Rezitative in Sprechtexte umgewandelt. Darüber hinaus wurden bisweilen komische Dialoge eingefügt.

73.

WZ 1872, Nr. 247, 26. Oktober

á–ç. (Hofoperntheater) Das Debut der Sängerin Frau Julie Koch als Zerline in Mozarts „Don Juan“ war ein von gutem Erfolge begleitetes – sie wurde vom Publicum ungemein freundlich aufgenommen. Wir hatten, ehrlich gesagt, ein wenig dafür gefürchtet, denn, dachten wir, man singt nicht ungestraft Offenbach, wenn
 5 man den geheimen Hintergedanken hat, später zur höheren Oper überzugehen. Die Besorgnisse waren zum Glücke nicht begründet. Die Stimme der Frau Koch nimmt sich in den weiten Räumen des Opernhauses wohl etwas kleinlich aus,

doch ist ihr dieser Umstand so wie ein ganz leichter schärflicher Beiklang nicht eben im Wege, die ganze Erscheinung hat dabei etwas Zierliches, das ansprechend wirkt. Daß die Sängerin dabei eine vollkommene Routine und Bühnengewandtheit mitbringt, versteht sich von selbst. So war die Zerline eine recht gute Leistung, bis auf den öfter vorklingenden Ton einer stellenweise fast flebilen Sentimentalität, die zur Zerline nicht passen will. Besonders hübsch sang Frau Koch ihre Arie im ersten Act, zumal die erste Hälfte, für das schließende Allegro ist mehr Feuer und Brillance nöthig. Das kleine Duo mit Masetto, womit das erste Finale beginnt, und das Folgende mit „Don Juan“ waren etwas matt, die Mitwirkung in den folgenden Ensembles ließ die ihrer Sache sichere, wohlgeübte Sängerin erkennen. Ob Frau Koch das Zeug dazu hat, sich in der Hofoper einzubürgern, müssen definitiv ihre nächsten Rollen entscheiden, der erste Anfang war, wie gesagt, glücklich. Sonst war die Vorstellung in den Leistungen der Damen Wilt und Friedrich-Materna, dann des Herrn Walter eine vorzügliche; das Maskenterzett haben wir seit lange nicht so trefflich gehört.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Mozart, *Don Juan*, 25. Oktober 1872, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

12 flebilen] weinerlichen. ■ 15 Masetto] dargestellt von Josef Angelo Neumann. ■ 16 „Don Juan“] dargestellt von Louis von Bignio.

74.

WZ 1872, Nr. 251, 31. Oktober

Feuilleton.

Neue Lieder von Franz Schubert.

Von A. W. Ambros.

Es dünkt uns heutzutage fast wunderbar, daß Robert Schumann noch 1835 über Franz Schubert den Ausspruch thun mußte: „Franz Schubert, den Viele nur als Liedercomponisten, die Meisten kaum nur dem Namen nach kennen.“ So lange Franz Schubert lebte, kroch sein Ruhm auf Schneckenfüßen, seitdem hat er Adlersschwüngen bekommen. Die einmal gelegentlich von Felix Mendelssohn-Bartholdy erwähnte Künstlertaktik: „ein Künstler dürfe das Publicum nie vergessen lassen, daß er existire, er müsse es immerfort durch nachgeschickte Novitäten in Athem erhalten“, befolgt Franz Schubert sogar noch nach dem Tode; immer und immer tauchen neue Manuscripte auf, und nicht etwa unbedeutende Sachen, keine lahm nachhinkenden *oeuvres posthumes*, sondern Werke zum Theile der allerbedeutendsten Art, Compositionen, welche, wie die Symphonie in C, wie das *D-moll*-Quartett, zu den größten ihrer Gattung zählen. Wie hat, rufen wir staunend, der Tondichter, der sein Leben nur auf einunddreißig Jahre brachte, auch nur die blanke, bloße Zeit hernehmen mögen, das alles nie-

derzuschreiben! Einen bloßen Copisten, einen musikalischen Stenographen, sollte man meinen, hätte es ermüden müssen, alle diese schier zahllosen Blätter vollzuschreiben, und nun gar den Componisten, der das alles aus seinem Geiste
 20 heraufholen mußte!

Und so hat sich denn kürzlich abermals ein Schatzkästlein aus Schuberts Nachlaß geöffnet und Kostbarkeiten funkeln uns entgegen. Der rastlos thätige Verleger J. P. Gotthard, welcher (selbst fein gebildeter Musiker und talentvoller
 25 Componist), den gewöhnlichen Verlegertraditionen straks zuwider, bei einem neuen Werke vor Allem fragt: „ist es gut und schön?“ und nicht: „was wird es eintragen?“ hat das Glück gehabt (denn ein Glück kann man es wirklich nennen) eine Anzahl Schubert'schen [sic] Liedermanuscripte auszuforschen, welche bisher theils nur dem Namen nach, theils gar nicht bekannt gewesen sind. Und nicht etwa
 30 matte Nachblüthen der großen Schubert'schen Flora, sondern fast durchaus Tonsätze und Tonsätzchen von Werth und Bedeutung, ja Einiges zu dem Besten zählend, was Schubert geschaffen. Und gleich deren vierzig auf einmal. Fürwahr ein reicher musikalischer Petrus-Fischzug, während andere Verleger oft genug die „ganze Nacht arbeiten und nichts fangen“ – ein musikalisches Terno. Wir
 35 gratuliren.

Das Wort, welches Goethe seiner Leonore von Este in den Mund legt: „es ist vortheilhaft, den Genius bewirthen: gibst du ihm ein Gastgeschenk, so läßt er dir ein schöneres zurück“ – dieses Wort bewährte sich auch an Franz Schubert. Als Gast in den großen, reichen Stiften Oesterreichs auf seinen Sommerwanderungen
 40 zusprechend, fand er die freundlichste Aufnahme, denn dort versteht man sich auf gute Musik und auf Gastfreundschaft. Schubert aber ließ, fast wie Andere sich einfach ins Fremdenbuch einzeichnen, Manuscripte von Liedercompositionen zurück, denen man in ihrer Kürze, aber auch in ihrer Frische ansieht, daß sie die Inspirationen glücklicher Lebensmomente sind. Es waren vorzüglich die Stifte Göttweih, St. Florian u. s. w., wo der Herausgeber den nun für
 45 alle Welt zugänglich gewordenen Schatz hob. Schubert selbst kümmerte sich nicht weiter darum, fühlte er doch, wie reich er sei und wie unerschöpflich sein Vorrath.

Blättern wir die Liederhefte durch, so dürfen wir über den Reichthum, der uns
 50 hier begegnet, wohl erstaunen; da sind Stimmungsbilder der verschiedensten Art – von der heiteren Tändelei, dem flüchtigen Scherz, der munteren Lebenslust: bis zum feierlichen Ernst, der leisen Wehmuth, der verzehrenden Sehnsucht, der tiefen Trauer – vom anmuthigen Kinderliede bis zur feierlichen Hymne. Die meisten Gesänge sind kurz, sie füllen zwei, höchstens drei Blattseiten, ja manche davon nur
 55 Eine, viele davon sind Strophenlieder, manche aber haben einen ganz stattlichen Umfang, sind durchcomponirt, wie die „Nachthymne“ nach Novalis und der „Flüchtling“ nach Schiller. Wenn man letzteres Poem Schillers unter den „Gedichten der ersten Periode“ liest, so begreift man nicht recht, wie es möglich sein soll, diesen Bild an Bild drängenden, an Klopstocks Wortpomp erinnernden Versen und ihrer rand- und bandlosen Metrik Musik zu entlocken. Aber unter Schuberts
 60 Hand klang und tönte eben Alles in musikalischem Wohllaut. Doch wäre es irrig zu meinen, es sei eben ganz alleseins gewesen, was er componirte – schwache Poe-

sie gab am Ende doch, wenn nicht schwache, so doch schwächere Musik und der einfache Wohlklang einer fließenden Melodie muß dann für den mangelnden tieferen Gehalt entschädigen.

65

Mit dieser Bemerkung hätten wir auch die wenigen Lieder erledigt, welche in der neuen Sammlung die relativ geringeren sind. Aus Theodor Körners „gestörtem Glück“ ließ sich nicht eben viel machen oder aus der „*Pastorella al prato contenta*“. Selbst auch Schillers „Hoffnung“ und sein „Geheimniß“ sind für den Musiker doch zu gedrängt voll Reflexion, als daß der Componist freie Arme zur Bewegung behielte, für dergleichen hat aber die Musik auf ihrem ganzen weiten Gebiete kein rechtes Echo, sie kann in solchen Fällen das Gedicht mit ihren Melodien bekleiden, aber nicht es damit durchdringen. Dies zugegeben, ist das Körner'sche Liedchen ein artiges Stück, auch die „*Pastorella*“, ja selbst Schillers „Hoffnung“, bei welcher die Dilettanten über die vorgezeichneten sechs *b* erschrecken werden. (Vielleicht ist die ungewöhnliche Tonart *Ges-dur* dem „philosophischen“ Gedichte zuliebe gewählt.) Im „Geheimniß“ stört gegen den Schluß hin ein harmonisch unmöglicher Zusammenklang zwischen Singstimme und Begleitung, ein Schreibfehler ist's offenbar nicht, sondern eben ein Versehen. Der beste Zeichner macht ja zuweilen einen Schnitzer gegen die Perspective oder sonstiges, und wer Hunderttausende von Noten schreibt, wie Schubert gethan, dem läuft wohl ein Mal eine unrichtige aus der Feder. Klärchens „Freudvoll und leidvoll“ ist nur durch mehrere wirksame Varianten „Novität“ und verbessert Incorrectheiten der bisherigen Editionen dieses Stückes.

70

75

80

Demselben Jahre 1815, in welchem diese etwas blässere Nachblüthe des Beethoven'schen Klärchen-Liedes entstand, entstammen noch einige der jetzt publicirten Lieder, Schubert componirte sie also in seinem achtzehnten Lebensjahre. Sehr schön, ein ganz kurzes Lied, aber hymnenartig-feierlich und von prächtigem Klange ist der Gesang „an die Sonne“ von G. v. Baumberg, das heißt: Gabriele von Baumberg. Wenige werden wissen, daß das einst von sentimentalischen Seelen viel gesungene Vergißmeinnichtlied: „Ein Blümchen, das sich zwar nicht mehr für uns're Lage schickt“ derselben Gabriele angehört, welche heutzutage so vergessen ist wie ihr Vergißmeinnichtlied. Doch sehen wir in den Liederheften weiter zu! Da ist nun Goethe's: „Nur wer die Sehnsucht kennt“. Welch' ein kleines Meisterstück oder vielmehr: welch' ein großes Meisterstück in kleinem Rahmen.

85

90

95

Schubert hat dasselbe Gedicht in einer zweiten, längst gedruckten Composition (*op.* 64, Nr. 2) [sic] behandelt; die bisher ungedruckt gewesene, in der Stimmung ähnliche, aber an überraschend schönen, harmonischen Zügen weit reichere nimmt ohne Frage unter den Liedern Schuberts einen hohen Rang ein – vielleicht die schönste musikalische Nachdichtung jener viel und oft componirten Verse; das früher gedruckte Lied Schuberts nimmt sich beinahe matt dagegen aus. Nicht minder schön sind die „Nachtviolen“; – fast ein halbes Jahrhundert also konnte diese musikalische Perle verborgen und vergessen sein, bis der Eifer eines kunstsinnigen Sammlers sie ans Licht zog. Als ein herrliches Gesangsstück muß ferner das zwar als Strophenlied, aber breit und prächtig behandelte „Am Flusse“ bezeichnet werden, – man denkt sichs unwillkürlich orchestriert, die Stelle, wo der Discant der

100

105

Begleitung glanzvoll über die Singstimme steigt, müßte von einer Masse vereiniger Geigen vorgetragen noch ganz anders wirken als auf dem am Ende doch dürftigen Klavier.

110

Im „Gondelfahrer“ versetzt Schubert durch die Kraft seines Genius sich und uns mitten in eine venezianische Mondnacht, wenn uns die gleitende Gondel leise über die grünlichen Fluten des Canal grande trägt, aus denen der Widerschein der in Silberlicht getauchten Paläste blinkt – die sinnreiche Tonmalerei des dröhnenden Glockenschlages der Mitternachtsstunde, welche Schubert auch in der Begleitung des bekannten, den gleichen Gegenstand behandelnden Singquartettes angebracht hat, finden wir schon hier, ja ihr eigenthümlicher Zusammenklang giebt das Grundmotiv für das ganze Lied. Der nach Mozart deutende Zug eines anderen Liedes, „Wiedersehen“, erscheint um so merkwürdiger, als die Composition erst aus dem Jahre 1825 herrührt. Frisch, köstlich und sehr originell spricht das fein durchcomponirte Lied „Der Knabe“ (Gedicht von Schlegel) an. Das reizende Herbstlied von Salis kann ein idealisirtes Kinderlied vorstellen, eine artige Kleinigkeit ähnlicher Art ist das „Ammenlied“. Ein Hauch inniger Wehmuth verklärt das Lied vom „Rückweg“, es ist eine jener Melodien, welche die Italiener *di prima* 125 *fattura* nennen – sie wird hier zur Trägerin der edelsten Empfindung, ganz besonders schön aber ist der Schluß. Wer sehen will, wie Schubert das Einzelne scheinbar einfach und dennoch höchst treffend auszumalen versteht, der suche in dem Liede „Leiden der Trennung“ die Stelle auf: „des Irrens matt und müde“.

120

125

130

135

140

145

150

Die allbekannte Schubert'sche Composition „Der Tod und das Mädchen“ findet unter den neuen Gesängen ein interessantes Gegenstück: „Der Jüngling und der Tod“. Das erstere Gedicht (in „Des Knaben Wunderhorn“) charakterisirt Goethe mit den Worten: „in Todtentanzart, holzschnittmäßig, lobenswürdig“. Der kleine, ähnlich angelegte Dialog des Jünglings mit dem Tode unterscheidet sich von jenem anderen, daß das Mädchen um Schonung bittet, der leidende Jüngling aber den Tod als Helfer herbeiruft. Aber in beiden Todtentanzstücken ist der Tod nicht der heimtückische, schadenfrohe Dämon, als den wir ihn in Holbeins Liedern kennen lernen, beide Male tritt er wohlwollend entgegen. Die Hand, welche der „wilde Knochenmann“, wie ihn das Mädchen nennt, ausstreckt, will sanft die Leidenden in ein besseres Sein hinüberleiten, ihnen die Dornenkrone von der blutigen Stirne nehmen und sie dafür mit nicht welkenden Rosen krönen. Merkwürdig ist es, wie Schubert den Tod beide Male mit ähnlichen Tönen und doch jedesmal anders einführt – ganz eigen macht sich in dem neuen Stücke die Verdopplung der Singstimme in der tiefen Octave bei den Worten des „Todes“. „Der gute Hirt“ von Uz und die Hymne von Novalis endlich sind als Denkmal religiöser 145 Stimmungen anziehend, die dem anscheinend so leicht und heiter den Tag hinlebenden Schubert nicht so fremd waren, als man vielleicht denken könnte – Stimmungen, denen er zuweilen auch in Versen und schriftlichen Aufsätzen Ausdruck gab. Sie haben für sein Seelenleben und seine innere Geschichte ungefähr dieselbe Bedeutung wie die geistlichen Lieder nach Gellert für Beethoven, und im Grunde eine tiefere als solenne Messen und ähnliche große, zu öffentlicher Ausführung bestimmte Arbeiten, denn in jenen anspruchsloseren Stücken, die nicht auf Bestellung und nicht um Beifalls willen, sondern aus innerem Drange geschaf-

fen sind, schließt sich der Componist gleichsam nach der evangelischen Vorschrift, um zu beten, in sein Kämmerchen.

Wie sich Schubert in der sonderbaren Mystik der Novalis'schen Poesie musikalisch zurechtgefunden hat, ist interessant genug. Von den „vier Hymnen“, welche den Schluß der Sammlung bilden, klingen drei an das geistliche deutsche Strophenlied an; die erste („wenige wissen das Geheimniß der Liebe“) ist herrlich durchcomponirt, aber je inniger die Herzensglut in diesen Tönen brennt, um desto mehr tritt das seltsam Krankhafte, um nicht zu sagen Widrige dieser Novalis'schen Dichtung hervor; fast wünschten wir eine geschickte Hand mit der Feile – für den Text herbei. Die gewaltig lodernde Liebesglut der Gedichte eines Franz Seraphicus, Jacopone von Todi, Bernhard von Clairvaux u. s. w. ist endlich doch etwas ganz Anderes als die erkünstelte Neuanfachung derselben bei den Romantikern! Schuberts Musik verliert deßwegen nichts von ihrem Werthe. Und so können wir denn dieser Sammlung köstlicher Gesänge, von denen hier nur einzelne eigens hervorgehoben werden konnten, nur wünschen, daß sie aller Orten in empfänglichen Herzen wiederklingen und daß die Kunst unserer Sänger und Sängerrinnen uns oft Gelegenheit geben möge, diese Lieder in lebendigem, ihrer würdigen Vortrag zu hören.

ERLÄUTERUNGEN

2 Neue Lieder von Franz Schubert.] *Neueste Folge nachgelassener Lieder und Gesänge von Franz Schubert. Original Ausgabe*, Wien 1872. ■ **5f.** „Franz Schubert, ... nur dem Namen nach kennen.“] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. I, S. 124. ■ **9–11** „ein Künstler ... in Athem erhalten“] Freizitat eines von Johann Christian Lobe festgehaltenen Gesprächs mit Felix Mendelssohn-Bartholdy, in: *Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler* 1 (1855), Bd. 1, S. 284. ■ **14f.** Symphonie in C, ... D-moll-Quartett] D 944, D 810. ■ **36–38** „es ist vortheilhaft, ... ein schöneres zurück“] Goethe, *Torquato Tasso* I,1. ■ **67f.** „gestörtem Glück“] „*Das gestörte Glück*“ D 309. ■ **68** „Pastorella al prato contenta.“] „*La pastorella al prato*“ D 528. ■ **69** „Hoffnung“] In der Sammlung enthalten sowohl D 251 als auch D 295. ■ **69** „Geheimniß“] „*Das Geheimnis*“ D 250. ■ **77–79** Im „Geheimniß“ stört ... ein Versehen.] Gemeint ist die Dissonanz f^1, f^2 auf der zweiten Zählzeit von T. 14. ■ **82** „Freudvoll und leidvoll“] „*Die Liebe*“ D 210. ■ **86** Beethoven'schen Klärchen-Liedes] in *Egmont* op. 84. ■ **89** „an die Sonne“] D 270. ■ **90** Gabriele von Baumberg] (1768–1839), Schriftstellerin. ■ **91f.** Vergißmeinnichtlied: ... derselben Gabriele angehört] Das Gedicht „*Der Schmetterling auf einem Vergissmeinnicht*“ wurde von Franz Xaver Mozart vertont (6 Lieder op. 9). ■ **94** „Nur wer die Sehnsucht kennt.“] „*Sehnsucht*“ D 359. ■ **98** op. 64, Nr. 2] recte: op. 62 Nr. 4 (*Gesänge aus Wilhelm Meister* D 877). ■ **106** „Am Flusse“] D 766. ■ **111** „Gondelfahrer“] D 808. ■ **116** Singquartettes] D 809. ■ **121** „Der Knabe“] D 692. ■ **121** Schlegel] Friedrich von Schlegel. ■ **122** Herbstlied von Salis] „*Herbstlied*“ D 502, nach Worten des schweiz. Dichters Johann Gaudenz von Salis-Seewis (1762–1834). ■ **124f.** *di prima fattura*] → NR. 18/ERL. ZUR Z. II. ■ **132** „in Todtentanzart, ... lobenswürdig.“] Zitat aus der Rezension von „*Des Knaben Wunderhorn*“, in: Goethe, *MA*, Bd. 6.2, S. 604. ■ **136f.** Holbeins Liedern] „*Der Totentanz*“ – Holzschnitte von Hans Holbein d. J. ■ **143f.** „Der gute Hirt“ von Uz] D 449, nach Worten des dt. Dichters Johann Peter Uz (1720–1796). ■ **147** in Versen und schriftlichen Aufsätzen] Gemeint sind die von Schumann veröffentlichten „Reliquien von Franz Schubert“, unter denen sich auch das Prosagedicht „*Mein Traum*“ befindet. Die Texte

sind erschienen in: *NZfM* 6 (1839), Bd. 10, Nrn. 10–11, 1., 5. Februar, S. 37–39, 41–44. ■ 149 die geistlichen Lieder] op. 48. ■ 156 „vier Hymnen“] D 659–662. ■ 162f. Franz Seraphicus] Franziskus von Assisi, genannt Pater Seraphicus (1181–1226).

75.

WZ 1872, Nr. 254, 5. November

Feuilleton.

Der Beginn der Wiener Musiksaison.

(Bülows Concert, Mendelssohn-Feier des Wiener Männergesangsvereins.)

Von A. W. Ambros.

5 Die Concertsaison begann diesmal mit einem Werke, von dem einst ein Freund Forkels die Reime schrieb: „Hier kömmt etwas Musik an; vom alten Sebastian, heißt: *Phantasia chromatica*, bleibt schön in alle Säcula“. Herr v. Bülow eröffnete die Saison mit seinem Concert und Bachs chromatische Phantasia eröffnete Herrn v. Bülows Concert. Ein Anfang, wie man ihn nicht besser wünschen mag! Bülow
10 hat sich bei uns mit seinen vorjährigen Beethoven-Abenden in ein unvergeßliches und folglich nicht vergessenes Andenken gesetzt. Wir bewunderten sein immenses Gedächtniß, seine glänzende Technik, seine geistvolle Auffassung, welche wir auch dann als geistreich anerkennen mußten, wenn wir sie an einzelnen Stellen nicht ganz zu theilen vermochten. Mit eben diesen Eigenschaften trat uns Bülow
15 auch diesmal entgegen – es kam aber noch ein Weiteres hinzu: seine Vielseitigkeit. Im vorigen Jahre hatte er ausschließend Beethoven gespielt, diesmal kam Bach, Mozart, Schubert (in Liszt'scher Umfärbung) an die Reihe und von den Modernen Brahms und Raff.

Die chromatische Phantasia Bachs führte uns gleich, wie sich Herr von Lenz ausdrücken würde, „durch einen Kosmos“, oder, wie Andere bescheidener sagen, durch eine Welt von Musik. Goethe, als er durch Zelter mit Bachs Musik bekannt geworden war und von seinem musikalischen Ahitophel Befehl erhalten hatte sie zu goutiren, fand sich bald mit seinem großen und klaren Geiste in diesen tönenden Räthseln zurecht und ließ einmal das großartige und geistreiche Wort hören:
25 „Da bekomme man eine Art von Vorstellung davon, wie es etwa in den Gedanken Gottes aussah, ehe denn die Welt erschaffen war.“ Die chromatische Phantasia ist ein rechtes Beispiel zu dieser Aeußerung. Wie wunderbar fluten, wogen, gaukeln die Tongestalten der ersten Hälfte des Tonstückes scheinbar regellos und doch überall zu organischer Gestaltung drängend, deutlich in die Gruppen des Laufwerkes, der Arpeggien, der Recitative zu scheiden, dazwischen Fragmente herrlicher Melodien auftauchend und gleich wieder von Tonströmen überflutet – bis
30 endlich die Fuge beginnt, fest, wachsend, als vollkommenes Gebilde aus dem bewegten Tonmeere aufsteigend und zu mächtigster Steigerung sich emporhebend.

Diese merkwürdige Wirkung dieser Anadyomene (so möchte ich sagen, wenn
35 es nicht gar zu unsinnig wäre, die Göttin der Schönheit und Liebe mit einem Fugensatze zu vergleichen) wurde uns kaum je so klar wie in Bülows Vortrag. Die

feste Führung und Bindung der Stimmen im Fugensatze, die Steigerung der Massen war von imposanter Wirkung, noch mehr Anerkennung aber verdient vielleicht der Vortrag der eigentlichen, der Fuge vorangehenden „Phantasia“, die unter anderen Händen sehr leicht zu einem bloßen Tongeflunker werden kann, wie ich 40
 mich denn erinnere, daß einmal ein zwar nicht musikalischer, aber gebildeter Mann, als eine Pianistin in einer Gesellschaft die chromatische Phantasia anfang, sich still in mein Ohr hinein verwunderte, daß die junge Dame uns „Fingerübungen“ zum Besten gebe, denn dafür nahm er's.

Der chromatischen Phantasia ließ Bülow noch ein großes Stück von J. S. Bach 45
 folgen, die vierte der sogenannten englischen Suiten, welche er (wofür wir ihm ganz ausdrücklich danken) vollständig spielte, während andere Pianisten die Suiten Bachs nur als Vorraths- oder Schatzhäuser anzusehen pflegen, aus denen man ein oder das andere Stück zum Gebrauche herausholt. Die Allemande, Sarabande und Gigue spielte Bülow wahrhaft vollendet; der Menuet war, wenigstens nach 50
 meiner Empfindung, ums Doppelte zu schnell, worüber die graziöse Ehrenfestigkeit, die anmuthige Pedanterie dieses Satzes, welche so überaus ansprechend wirkt, völlig verloren ging. Zwischen der languissanten und sentimental Sarabande (ich wähle die fremden Beiworte mit Absicht) und dem gaukelnden Presto der Gigue soll jener Menuet ein Mittelglied bilden, darf also nicht selbst ins Presto 55
 hinein geraten. Höchst merkwürdig nahm sich nach der Bach'schen Contrapunctik Mozart'sche aus.

Die Sonate (*F-dur*, unter den Mozart'schen Sonaten dieser Tonart die größte) gehört zu Mozarts durchgebildetsten und bedeutendsten Klavierstücken. Die eisernen Ketten und Klammern eines sehr künstlichen contrapunktischen Gefüges sind hier überall so mit Blumen überkleidet und hinter Blumen versteckt, 60
 daß man „vom Handwerk“ sein muß, um sie auch nur zu bemerken. Ganz besonders schön trug Herr v. Bülow das Andante und das anmuthvolle Rondo vor; daß er an zwei Stellen des Andante der Versuchung widerstand, mit Octaven zu verdoppeln, und sich an den Urtext getreulich hielt, sei ihm als besonderes Verdienst 65
 angerechnet.

Altclassisches und Modernes vereinigte sich sehr gut in den Variationen über ein Händel'sches Thema von Brahms, wie denn in dieser höchst bedeutenden Arbeit sich die Geister classischer und romantischer Musik ein Rendez-vous geben und sich mit einander bestens verständigen. Nicht jeder darf mit Händels Geist 70
 ringen und zu ihm sagen: „ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“. Brahms durfte es. Von den Variationen sind besonders die ersten Nummern durch ihren genialen Zug wahrhaft überraschend, unter den späteren kann ich bei einigen den Eindruck nicht ganz los werden, der Componist habe sie eigentlich darum geschrieben, weil – die leeren Kisten von den „dreiunddreißig Veränderungen 75
 Beethovens über einen Walzer“ um ihn herumstanden und gefüllt sein wollten. Trotzdem gratulire ich jedem, der auch nur dieses vermöchte. Die abzuschließende Fuge ist als glücklicher Versuch, die alte Fugenform mit neuem Geiste zu beleben sehr interessant, ganz zum Gegentheile der Schlußfuge von Raffs Suite, von welcher Composition Bülow einige Sätze vortrug, die wir, ehrlich gesagt, ihm 80
 gerne geschenkt haben würden. Raffs sogenannte Fuge verdient es, wenn man

will, doch in den Spiritus Bülow'schen Vortrages gesetzt zu werden, aber nur, um dann neben anderem seltsamen Gethier ins Museum zu kommen, wo man daran so rasch vorübergehen mag, als man kann. Zwei Balladen von Brahms wirken
 85 eigen poetisch, – relativ minder ansprechend fanden wir ein Scherzo, eine von Brahms frühesten Arbeiten, es ist wie ein etwas verwilderter Chopin. Wie Brahms in seinen Arbeiten wuchs, so wird er selbst auch für die Welt wachsen, je mehr und näher sie ihn kennen lernen wird. Die Schubert'schen Walzer, mit welchen Bülow
 90 das Concert schloß, gehörten Liszts *Soirées de Vienne* an; der große Meister des Klaviers hat gleichsam als geschickter Gärtner aus Schuberts einfachen Blumen gefüllte gezügelt – man möge mir's nicht übel deuten, wenn ich offen gestehe, daß ich für meine Person die einfachen vorziehe. Daß Bülow vom distinguirtesten Publicum, das sich ein Künstler wünschen mag, mit Beifall überschüttet wurde, bedarf kaum einer Erwähnung. Die nächste uns angekündigte Soiree Bülows ist
 95 eine Chopin-Soirée. Neugierig bin ich, wie es sich machen wird, eine ganze Sommernacht lang im Vollmondschein und Nachtviolenduft promeniren zu sollen.

Das erste Concert des Wiener Männergesangsvereines gestaltete sich zur würdigen Mendelssohn-Feier – es fand am 4. November statt und gerade war es ein Vierteljahrhundert, daß Mendelssohn (am 4. November 1847) aus dem Leben ge-
 100 schieden. Ein Vierteljahrhundert nur und schon ist es, als habe ein Erdbeben die ganze musicalische Welt erschüttert und um und um gekehrt. Es giebt Leute genug, welche Mendelssohn am liebsten eben auch unter dem Trümmersturze begraben sähen. Er lebt aber und wird hoffentlich fortleben. Als dem hohen Meister Beethoven nach Jahr und Tag Franz Schubert in die Ewigkeit folgte, wo sie der Romantiker C. M. von Weber schon erwartete, der andere deutsche Romantiker,
 105 der ehrwürdige Spohr, aber in freier Anwendung einer Aeußerung Fallstaffs hätte sagen können: „es leben nicht drei gute Componisten in Deutschland und einer davon wird alt und ist dick“ – als zu derselben Zeit Rossini sein glänzendes Tagewerk mit dem „Guillaume Tell“ abschloß und hinfort nur noch zu Proben frisch
 110 angekommenen Champagners (wie Grillparzer in seiner Selbstbiographie erzählt), nicht aber zu Proben neuer Musikwerke feierlichst geladen wurde: da schien es, als solle für die Musik ein trüber Spätherbst beginnen. Daß es nicht so kam, daß wir eine neue Blüthe von Musik erlebt haben, ist Mendelssohn zu danken. Jene jungen Musiker, welche Gott erschaffen hat, damit sie Violoncell streichen, Waldhorn blasen und außerdem und vor Allem Wagner lieben, ihm dienen und ihn anbeten
 115 sollen, und die zur Zeit des ersten Auftretens Mendelssohns einstweilen noch gar nicht geboren waren, können sich heute keine Vorstellung machen, welche Wirkung das Erscheinen des „Paulus“ hervorrief. Es war, als gehe ein neuer, belebender Frühlingshauch durch die Musikwelt – Mendelssohn trat hier wie Stephanus in
 120 seinem Oratorium auf – ein frischer Jüngling voll Himmelsfeuers, mahnend, eifernd, zürnend und doch voll Liebe, dabei voll der innigsten Seelenwärme. Man durfte fragen, ob die neueste Musik etwas habe, was neben die Arie „Jerusalem, die du tödest die Propheten“, neben dem Chor „Siehe, wir preisen selig“ oder neben dem Bekehrungsmoment des Saulus gestellt werden könne.

125 Diese ganze Wiedergeburt Bach'scher Tendenzen – aber im frischesten, modernen Geist, wie sie im „Paulus“ erschien, erregte Staunen. In diesen erzählen-

den Recitativen mit ihrem „er aber sprach“, oder „sie aber sprachen“ – in der Einwebung von über die Handlung reflectirenden Arien und Chören, in der Einschaltung von bekannten, herrlich behandelten Choralen, welche wie Grenzsäulen die einzelnen Theile des großen Ganzen schieden – in dem Allem war das Vorbild der Bach'schen Matthäus-Passion, die ja Mendelssohn kurz vorher selbst aus dem Staube gezogen und der Welt geschenkt hatte, nicht zu verkennen und demnach konnte man nicht entfernt von Nachahmung sprechen, eben weil alles jugendfrisch, neu und eigen erschien. Die hohe, originelle Poesie der sogenannten Concertouverturen („Sommernachtstraum“, „Fingals-Höhle“ u. s. w.), des *G-moll-Concertes*, des Octettes, der ersten Liederhefte mit und ohne Worte zeigten, daß man es nicht, wie man allenfalls nach dem „Paulus“ hätte glauben können, mit einem musikalischen Zions-Wächter zu thun habe, der ewig nach Jerusalem läuft, sondern mit einem Dichter, vor dem die ganze weite, reiche Welt offen daliegt.

Mendelssohns Talent hat in seiner Idealität einen Mozart analogen Zug – mag auch Mozart der weitaus höhere sein. Ja Mendelssohns Talent hatte von Hause aus sogar etwas Mädchenhaftes – und Zelter, der am musikalischen Himmel als Componist freilich mehr einen Nebelfleck als einen Stern vorstellt, hat, was er als Componist fehlen ließ, als Lehrer dadurch wieder gut gemacht, daß er seinen Felix an der herben Großheit, der strengen Erhabenheit Bachs erstarken ließ. Das war für jene zarte, halb kränkliche Mädchennatur eine Eisenkur. Kerngesund, jugendlich blühend kam Felix aus ihr hervor. Und nun war der Mann der Zeit gefunden – die Leipziger Musiker hatten an ihm stillschweigend den Führer für sich und zugleich einen Namen für ihre Schule gefunden – „Neu-Romantiker“ nannten sie sich. Man kann in Schumanns gesammelten Schriften die Aeußerungen der damaligen Stimmung noch jetzt nicht ohne innige Theilnahme und Anregung lesen – dieses Funkensprühen war etwas Anderes als gewisse spätere elektrische Entladungen, welche Schläge versetzen und nach Schwefel stinken. Mendelssohns Nähe wirkte bildend, veredelnd – ohne ihn wäre Schumann nicht der Schumann geworden, den wir kennen, er wäre vielleicht in der genial-naturalistischen Studentenschaft seiner ersten Werke stecken geblieben und untergegangen. Niels Gade, unter den Leipziger Musikern anfänglich der originelle „Naturbursche“ aus Nordland, dessen fremdartig betonte Musiksprache und naïv unbeholfene Musikmanieren ihn erst recht interessant machten, verlor in Mendelssohns bildender Nähe seine allzu rauhen Ecken. Und wie nun Paulus das Morgenroth von Mendelssohns Musik gewesen, so war Elias die Abendröthe; aus dem Jünglinge, der den Paulus gedichtet, war der reife Mann geworden, der den Elias brachte – als Schwanengesang. Als Mendelssohn so rasch, so unvermuthet hinübergewonnen worden, tönte ein Ruf der schmerzlichsten Ueberraschung durch Deutschland und wiedertönte aus England. Aber vielleicht starb Mendelssohn zu rechter Zeit und Mancher, z. B. Spohr, hätte ihn darum beneiden können.

Zwar zeigt Elias nichts weniger in der Welt als eine Abnahme der geistigen Kräfte und hat er nicht die Jugendfrische des Paulus, so hat er dafür männliche Kraft und Reife. Aber in den Instrumentalsachen besonders begannen sich nicht unbedenkliche Symptome zu zeigen – eine Kühle, eine Glätte, ein äußerer Glanz und Reichthum, der gleichwohl nicht über die Unbedeutendheit des Inhaltes

täuschen konnte. Dazu beginnender Manierismus und Palingenesien oder (wie die Xenien sich einmal ausdrücken) Palilogen gewisser Sätze, die das erste Mal entzückt, das zweite Mal erfreut hatten, aber, wenn sie wiederkehrten, mit zweifelnder Miene begrüßt wurden, das ewige Elfengetrippel und Elfengezappel u. s. w. Ich
 175 erinnere statt alles Andere nur an die zweite Violoncellsonate, an das zweite Trio. Die Leute, welche sich durch Mendelssohn ungemein genirt fühlen, deuten auf diese Dinge und Symptome unaufhörlich mit Fingern. Aber Paulus, Elias, die Psalmen, die Streichquartette, die Concertouverturen, die Lieder, das erste Piano-
 180 forte- und das Violinconcert, die beiden Symphonien in *A*, das ist ein Sternenkranz von Werken, welcher seinem Schöpfer die Unsterblichkeit sichert.

Und noch sollte sich uns nach Mendelssohns Tode an ihm eine neue Seite offenbaren. Wir erhielten seine Briefe, erst die von Jugendlust und Poesie überströmenden seiner Jünglingsjahre, dann die Briefe seiner späteren Zeit. Und da
 185 blickten wir nun in die Seele eines wahrhaft edlen Menschen, in ein reines, durch und durch ideales Gemüth. Daß ihn bei seiner persönlichen, unwiderstehlichen Liebenswürdigkeit jene Leute, in deren Nähe er kam, fast vergötterten, ist begreiflich. Zumal die weiblichen Gemüther, welche immer am wärmsten glauben und am festesten lieben (während andere umgekehrt fest glauben und warm lieben),
 190 kannten sich kaum vor Verehrung. Elise Polko's Mendelssohn-Büchlein ist der lebendigste Ausdruck dafür. Man setzte in Leipzig von Seite der echten Mendelssohnianer, denen sich eine Schaar hingerissener Mendelssohnianerinnen anschloß, den Meister über Mozart, über Beethoven. Dermal ist, wie in solchen Fällen gewöhnlich, der Rückschlag erfolgt. Es sind andere Leute Mode geworden – daß sie
 195 in der Folge auch wieder „aus der Mode“ kommen werden, darf man als gewiß annehmen.

Dem Wiener Männergesangsverein aber danken wir herzlich für sein schönes Mendelssohn-Fest. Der Lorbeer, mit welchem er die im Saale aufgestellte Büste des Meisters gekrönt hatte, ehrt auch ihn selbst. Die Programm-Nummern waren lauter Mendelssohniana, zuerst die „Meeresstille“ und „Glückliche Fahrt“, vom Hofopernorchester unter Herrn Kremers Leitung mit gewohnter Tüchtigkeit ausgeführt (nur die Paukenschläge am Schlusse traten allzu dröhnend hervor – wie vortrefflich war der ausgezeichnete Pfund in Leipzig gerade an dieser Stelle!), dann die herrlichen Männerchöre „Wasserfahrt“ und „Der Jäger Abschied“, deren vollendet schöne Aufführung besonders in der „Wasserfahrt“ zauberhaft wirkte – ferner das Frühlingslied („Der Frühling naht mit Brausen“) und das Volkslied: „Es ist bestimmt in Gottes Rath“, beide augenscheinlich nicht ohne Beziehung auf den früh verklärten Meister gewählt – und von Frau Louise Dustmann gesungen, welche, dem stürmischen Wunsche des Publicums nachgebend, noch das kleine,
 200 zarte „Leise zieht durch mein Gemüth“ zugab. Das Frühlingslied trug Frau Dustmann hinreißend vor, im Volkslied, das ganz schlicht und treuherzig und mit Empfindung, aber ohne Empfinderei gesungen werden will, that sie meines Erachtens des Guten zu viel. Die Stelle „Dann weine“ brach im Tone wirklichen Weinsens und so weiter. Ich halte die Manier gerade unserer besten und gepriesensten Liedersänger, jedes Wort des Textes malend zu betonen, für etwas bedenklich –
 215 mir fällt dabei zuweilen mein alter, seliger Großoheim ein, der die malende Plastik

der Geberde so weit trieb, daß er, da er einmal von Parma, Piacenza und Guastalla redete, bei letzterem Namen ein klein wenig an einer Quaste seines ungarischen Schnürrockes schüttelte. Ich empfehle zur Beherzigung, was über diesen Punkt der alte Vincenzo Galilei in seinem *Dialogo della musica antica e moderna* sagt. Das Buch ist freilich schon etwas alt, nämlich aus dem Jahre 1580, aber was es sagt, mag auch heute noch wahr sein. Den zweiten Theil bildete die Antigone-Musik, geleitet von Herrn Weinwurm. Es ist und bleibt ein schönes Werk, dessen ganze, ein wenig an die Marmorkühle der Antike mahnende Art bei dieser besonderen Aufgabe eher ein Verdienst als ein Gegenstand des Tadels heißen muß. Der Bacchuschor ist an Frische und Kraft den „Heidenchören“ im Paulus und Elias ganz ebenbürtig. Und wie sanft fährt Mendelssohns Musik mit uns über den metrischen Knüppeldamm der Donner'schen Uebersetzung hin! Die Aufführung war ausgezeichnet. Die verbindende Declamation und den König Kreon sprach Herr Lewinsky so schön und würdig wie Frau Gabillon die Antigone, Fräulein Precheisen die Ismene. Für künftige Fälle sei übrigens bemerkt, daß Oedipus auf gut griechisch eben auch Oedipus heißt und nicht Oedipos, während die andern im Texte vorkommenden Namen Labdakos, Kadmos, Laios u. s. w., wie Jean Pauls Lenette Siebenkäs von den Apostelnamen jenes gelehrten Nachmittagspredigers sagt, „sich ossen“.

Ich habe übrigens in der „Antigone“ einmal irgendwo eine gute und fleißige Schauspielerin gehört, welche von der versteinerten Niobe sagte: „sie sei umschlungen von den Armen des Ephe-us“. Vermuthlich hielt sie diesen Herrn Epheus (ein Glück, daß sie nicht gar, um griechischer Gelehrtheit willen, sagte: Epheos) für einen unglücklichen Liebhaber der armen Niobe. Es ist aber an jener Stelle die allbekannte Schlingpflanze gemeint.

Zum Schlusse sei bemerkt, daß der Saal gedrängt voll und das Publicum in einer weihevollen Stimmung war.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Erstes Konzert von Hans von Bülow, 2. November 1872, MVkl. ■ Erstes Konzert des Wr. Männergesang-Vereins, 3. November 1872, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Johann Sebastian Bach: Chromatische Fantasie und Fuge d-Moll BWV 903, Englische Suite F-Dur BWV 809 ■ Brahms: Nr. 1 d-Moll und Nr. 2 D-Dur aus 4 Balladen op. 10, Scherzo es-Moll op. 4, Variationen und Fuge über ein Thema von Händel op. 24 ■ Liszt: *Soirées de Vienne* S 427 Nrn. 3, 4 ■ Mendelssohn: Musik zu *Antigone* op. 55, „*Der Jäger Abschied*“ op. 50 Nr. 2, „*Frühlingslied*“ („*Der Frühling naht mit Brausen*“) op. 71 Nr. 2; Nr. 5 „*Gruß*“ („*Leise zieht durch mein Gemüt*“) aus 6 Gesänge op. 19[a]; Nr. 4 „*Es ist bestimmt in Gottes Rat*“ aus 6 Lieder op. 47, Overtüre *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27, „*Wasserfahrt*“ op. 50 Nr. 4 ■ Mozart: Klaviersonate F-Dur KV 533 ■ Joachim Raff: Suite e-Moll op. 72

ERLÄUTERUNGEN

6f. „Hier kömmt ... alle Säcula.“] Freizitat aus: Forkel, *Bach*, S. 56. ■ 10 vorjährigen Beethoven-Abenden] → NRN. 2, 3, 5. ■ 20 „durch einen Kosmos“] Mit dem Zitat bezieht sich

Ambros offenbar auf Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunststudie*, Bd. 1, Kassel 1855, S. 66. ■ **22** Ahitophel] Gemeint ist Carl Friedrich Zelter (Ahitophel – Ratgeber des biblischen Königs David). ■ **25f.** „Da bekomme ... erschaffen war.“] Freizitat aus der von Karl La Roche (1794–1884) stammenden Beilage zu Goethes Brief an Carl Friedrich Zelter vom 21. Juni 1827, in: Goethe, *MA*, Bd. 20,3, S. 833. ■ **34** Anadyomene] Beiname der griech. Göttin Aphrodite. ■ **53** languissanten] schleppenden. ■ **95** Chopin-Soirée.] → Nr. 79. ■ **98** es fand am 4. November statt] Das Konzert fand am Vorabend des Jubiläums, am 3. November 1872 statt. ■ **107f.** „es leben ... dick“] Paraphrasierung von Falstaffs Ausspruch „Nicht drei wackre Leute leben ungehängen in England, und der eine von ihnen ist fett und wird alt.“ Shakespeare, *King Henry IV*, Teil 1, II,4. ■ **110** wie Grillparzer ... erzählt] Franz Grillparzer, *Selbstbiographie. Erinnerungen. Tagebücher*, in: ders., *Grillparzers Werke in sechzehn Teilen*, hrsg. von Stefan Hock, Teil 14, Berlin u. a. [1911], S. 138. ■ **131f.** kurz vorher selbst aus dem Staube gezogen] Die Wiederaufführung unter Mendelssohn fand 1829 statt. ■ **135f.** *G-moll-Concertes*] Klavierkonzert g-Moll op. 25. ■ **136** des Octettes] Oktett Es-Dur op. 20. ■ **136** der ersten Liederhefte mit und ohne Worte] 12 Gesänge op. 8, 12 Lieder op. 9, Lieder ohne Worte opp. 19 und 30. ■ **163f.** Als Mendelssohn ... hinübergenommen worden] Mendelssohn starb 1847 im Alter von 38 Jahren. ■ **172** Palingenesien] → Nr. 9/ERL. zur Z. 26. ■ **172f.** wie die Xenien sich einmal ausdrücken] Das Stilmittel der Wiederholung ist in Goethes und Schillers *Xenien* z. B. im Distichon „*Der Wichtige*“ anzutreffen. ■ **176** die zweite Violoncellsonate] Violoncellosonate D-Dur op. 58. ■ **176** das zweite Trio.] Klaviertrio c-Moll op. 66. ■ **179f.** das erste Pianoforte- und das Violinconcert] → ERL. zur Z. 135f.; Violinkonzert e-Moll op. 64. ■ **180** die beiden Symphonien in A] Symphonie a-Moll op. 56 (*Schottische*), Symphonie A-Dur op. 90 (*Italienische*). ■ **183** Wir erhielten seine Briefe] *Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832*, hrsg. von Paul Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1861; *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, ebd. 1863. ■ **190** Elise Polko's Mendelssohn-Büchlein] *Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ein Künstler- und Menschenleben*, Leipzig 1868. ■ **220** Vincenzo Galilei ... sagt.] Gemeint sind Galileis kritische Betrachtungen über Gesangsmanieren und musikalische Wortnachahmung, in: *Dialogo della musica antica et della moderna*, Florenz 1581, S. 88f. ■ **221** aus dem Jahre 1580] erschienen 1581. ■ **228** Donner'schen Uebersetzung] Johann Jakob Christian Donner (1799–1875), dt. Übersetzer und Dichter. ■ **230** Gabillon] Zerline Gabillon (1835–1892), Schauspielerin; ab 1853 am Wr. Hofburgtheater. ■ **230** Precheisen] Olga Precheisen (1853–1935), Schauspielerin; ab 1871 am Wr. Hofburgtheater, 1875 Heirat mit dem Schauspieler Josef Lewinsky. ■ **234f.** „sich ossen“.] *Siebenkäs*, in: Jean Paul, *SW*, Abt. 1, Bd. 2, S. 329.

76.

WZ 1872, Nr. 256, 7. November

α–ζ. (Die neue Orgel der Gesellschaft der Musikfreunde.) Wien darf sich endlich rühmen, wohl die schönste Orgel zu besitzen, welche im österreichischen Kaiserstaate zu finden ist, und die Gesellschaft der Musikfreunde, deren großen Saal dieses herrliche Werk zielt, hat sich ein wahres Verdienst dadurch erworben,
5 daß wir endlich ein allen Anforderungen im hohen Grade entsprechendes Orgel-

werk unser nennen dürfen. Das Rieseninstrument ist eine Arbeit des berühmten Ladegast aus Weißenfels, dessen Orgel im Merseburger Dome manchem Kunstfreunde in Erinnerung sein dürfte. So großen Rufes die Merseburger Orgel genießt, sie dürfte von der Wiener überboten sein, welche in der That, was Wohlklang, Kraft, Menge der (durch 52 klingende Stimmen zu bewirkenden) Klangfärbungen, vortreffliche Spielart, Solidität und Eleganz des Baues betrifft, gar nichts mehr zu wünschen übrig läßt. Außerdem ist eine Menge der sinnreichsten durch treffliche Mechanik bewirkten Vorrichtungen daran, von denen sich die ehemaligen Orgler und Orgelbauer nichts träumen ließen, als: Echoeffecte, Crescendo, Decrescendo, – Apparate, um von verhauchenden Tönen, von wahren „Seraphs-Klängen“, die Tonkraft bis zu donnernder Stärke steigern zu können. Durch die sogenannten Collectiv- und Combinationstritte wird zudem beim Registerziehen jede fremde Hilfe für den Spieler entbehrlich. Das Werk hat drei Manuale zu 54 Tasten, ein Hauptwerk, Oberwerk und Echowerk, ein Pedal von 30 Tasten, – die Windladen sind für die Manualstimmen Schleifenladen, für die Pedalstimmen Springladen, die Pneumatik ist in ihrer Einrichtung in einer wahrhaft erstaunlichen Weise construirt und besiegt glänzend gewisse, den Orgelbauern bekannte technische Schwierigkeiten der Windeinströmung u. s. w. Die Uebergabe durch den persönlich anwesenden Künstler an eine Commission der Gesellschaft, welcher mehrere der hiesigen Musikautoritäten beigezogen waren, erfolgte am 6. November um 2 Uhr Nachmittags. Die Commission erkannte im diesfalls aufgenommenen Protokoll die hohen Verdienste Ladegasts, der sich durch sein Meisterwerk in Wien ein wahres Denkmal gesetzt hat, in sehr warmen Worten an. Nächsten Freitag wird das herrliche Instrument dem Publicum durch ein Orgelconcert vorgeführt werden.

ERLÄUTERUNGEN

8–23 So großen Rufes ... Windeinströmung u. s. w.] Die Beschreibung stützt sich auf die von der GdM herausgegebene Broschüre *Die Orgel im grossen Saale der Gesellschaft der Musikfreunde. Erbaut von Friedrich Ladegast*, Wien 1872. ■ 28–30 Nächsten Freitag ... vorgeführt werden.] → Nr. 79.

77.

WZ 1872, Nr. 260, 12. November

Feuilleton. Musikalisches.

Von A. W. Ambros.

Die Woche brachte zwei, oder wenn man die Uebernahme und Probe der prachtvollen Ladegast'schen Orgel im Musikvereinsaaale mitrechnen will, drei musikalische Ereignisse, nämlich, nebst der erwähnten Probe, das erste Gesellschaftsconcert und Herrn v. Bülow's Chopin-Abend. Im Gesellschaftsconcert führte der Nachfolger Rubinsteins den leitenden Dirigentenstab und er führte ihn wie ein rechter

Held. Man kann ein großer Tonsetzer, aber am Dirigentenpulte ganz und gar nicht
 10 an seiner Stelle sein, wie z. B. Beethoven, auch abgesehen von seiner späteren Gehörlosigkeit, oder wie Robert Schumann – man kann sich aber auch wie Mendelssohn als Tonsetzer und als Dirigent in gleicher Weise auszeichnen. Bei Johannes Brahms ist letzteres der Fall. So überaus hoch wir Brahms als Tonsetzer stellen (wir behalten uns vor, nach der bevorstehenden Aufführung seines „Triumphliedes“
 15 über dieses Capitel ein Wort zu sagen), so würden wir dieser tiefsinnigen Künstlernatur doch an der Spitze des Orchesters den richtigen musikalischen Feldherrnzug, die eingreifende Energie, das belebende Feuer eben doch kaum in diesem Grade zugetraut haben. Glänzend hat er sich bewährt, die Aufführung war vom ersten Anfang bis zum letzten Ende vortrefflich. Wie nach dem biblischen Spruche man das Brausen des Sturmes hört, ohne sagen zu können, woher er kommt, oder wie nach des Dichters Ausdruck „des Gesanges Wellen strömen aus nie entdeckten Quellen“, so belebt Aufführungen dieser Art ein Geist, den man wohl fühlt, von dem aber kein Mensch zu sagen wissen wird, woher er gekommen. Nur so viel wird deutlich: am Ende ist es immer Dirigent der Zauberer, der diesen Geist herbeiruft
 20 und ihm gebietet. Bei anderer Gelegenheit dieselben ausführenden Kräfte, aber eine geistlose Abhaspelung des Taktirens am Capellmeisterpulte und man bekommt Notenrichtigkeit allenfalls, aber nicht das Kunstwerk im Geiste und der Wahrheit zu hören; den tödtenden, oder, hier richtiger, unlebendigen Buchstaben und nicht den lebendig machenden Geist. Mit der Berufung Brahms' hat also die
 25 Gesellschaft ohne Zweifel einen sehr glücklichen Griff gethan.

Den Anfang des Concertes bildete Händels Dettinger Te-Deum. Es hat uns innigst wohlgethan, wieder einmal seine Tonsprache zu hören. Voll Mark und Nachdruck, einfach und einfältig, streng, großartig, ja herb, ist sie hinwiederum
 35 an rechter Stelle Ausdruck der zartesten, innigsten Empfindung, aber auch dann männlich; von weichlicher oder gar krankhafter Sentimentalität, wie sie in der neueren Musik leider mehr als zu viel Boden gewonnen hat, weit entfernt. Platon würde aus seiner Republik z. B. Spohr sicher verbannt, aber Händels Musik würde er eben so sicher erlaubt haben, denn sie würde ihm „kräftigend zu Tugend und mannhafter That“ erschienen sein. Der alterthümliche Zug, den sie für uns hat
 40 (den Zeitgenossen klang sie, wie natürlich, „modern“), giebt ihr einen Reiz mehr. Von aller Musik der Welt hat sie gewiß die meiste anklingende Analogie zur Bibelsprache des alten Testaments und darum gelangen Händel die Charakterbilder alttestamentarischer Helden wie keinem sonst; in seinem „Israel in Aegypten“, „Judas Maccabäus“, „Salomo“ u. s. w. bleibt er unübertroffen. Daß er aber auch als
 45 dramatischer Componist im Sinne des Geschmacks seiner Zeit Großes leistete, werden wir, selbst wenn wir in Chryсандers und Gervinus' unbedingte Bewunderung einzustimmen Bedenken tragen sollten, gerne anerkennen. Seine Größe zeigt sich auch hier. Gegen die Arie der Juno in seiner „Semele“ erscheinen die herkömmlichen Wuth- und Rachearien der damaligen italienischen Oper, womit die
 50 Prinzessin den *perfito traditore* abkanzelt, wie naßkalter Sprühregen gegen ein donnerrollendes Hochgewitter.

Selbst der Humor bleibt dem scheinbar so ernsten Meister nicht fremd, sein Polyphem in „Acis und Galatea“ ist ein musikalisches Charakterbild, welches wohl

neben Shakspeare's Kaliban genannt werden darf. Selbst auch hier indessen tritt „*the monstre*“ (wie Polyphem im Texte genannt wird) ganz grandios auf. Wenn wir von Händel'schem Musikstyl sprechen, so ist es eben die eigene Großartigkeit, welche ihn gleichsam persönlich kennzeichnet; denn im Uebrigen und Allgemeinen ist es der italienische, näher gesagt: der neapolitanische Musikstyl der Zeit. Dieser Styl, der sich wie im ersten Keime schon in den späteren Opern Cavalli's ankündigt (zum Beispiele in seinem 1669 für das Theater zu S. Giovanni e Paolo componirten „Alcibiade“, den indessen Leo Allacci's Verzeichniß dem Pietro Ziani zuschreibt) und hin und her, wiewohl selten und vereinzelt, aber dann bestimmter ausgesprochen bei Alessandro Stradella auftaucht, gewinnt erst seine volle Gestalt und Farbe bei Alessandro Scarlatti, dessen Musik unglaublich „händel'sch“ aussieht so wie Händels Musik erstaunlich scarlattisch und letzteres vor allem Anderen deßwegen, weil Händel die zahllosen Werke des großen Neapolitaners fast als eine ihm tributspflichtige Provinz ansah und behandelte, aus welcher er an Motiven ganz offen nahm, was ihm eben brauchbar schien. Aber dann ist es immer in hohem Grade interessant zu sehen, was und oft genug was Erstaunliches er aus dem scarlatti'schen Hab und Gut zu machen weiß. Die Nemesis hat ihn ereilt; denn Mozart nahm, wie allbekannt, so offen und ungescheut Händel'sche Motive in sein Requiem, daß, wie abermals allbekannt, Gottfried Weber seinen Windmühlenkampf gegen die Echtheit des Requiem von diesem Punkte aus anfang. Ein Zufall, aber merkwürdig genug ist es, daß im ersten Chore des Dettinger Te-Deum das contrapunktische Motiv, womit die Altos nach dem ersten Tutti einsetzen, wörtlich und buchstäblich in dem Duett der Pagen Curzio und Marzio in Stefano Landi's „Sant Alessio“, einer um 1630 in Rom aufgeführten und Händel sicher ganz unbekannt gebliebenen Oper, vorkommt.

Was nun das eben genannte Te-Deum betrifft, so setzte sich Händel 1743 nach dem Siege bei Dettingen zu seinem Notenpapiere, um ein musikalisches Gelegenheitsstück zu schreiben, und schuf ein Werk von ewigem Gehalt, dessen letztes Blatt er ohne weiters mit dem stolzen Spruche des lateinischen Dichters hätte bezeichnen dürfen: „*opus exegi, quod u. s. w.*“ Er schlägt ein wie der Donner, wenn er will, meinte Mozart von Händel – und wirklich haben wir hier den ganzen *Händelius tonans* vor uns. So gewaltig das Stück im Concertsaale wirkt, ich meine doch, daß es in der Kirche, gut aufgeführt, und mit dem uralten lateinischen Ritualtext noch ganz anders wirken müßte – man kann an Mozarts Requiem dieselbe Erfahrung machen. Die englische Uebersetzung des ambrosianischen Lobgesanges ist ganz treu, wenn es aber im Originale z. B. heißt: „*te per orbem terrarum sancta confitetur ecclesia – patrem immensæ majestatis*“ so wirkt auch nur schon gelesen der letztere Anruf wie ein Donnerschlag; das englische: „*the holy church throughout all the world doth acknowledge Thee, the father of an infinite majesty*“ klingt, abgesehen von dem herzlich Kakophonischen der Sprache, matt dagegen. Und wenn es zum letztsten Schlusse heißt: „*let me never be confunded*“ und in der deutschen Uebersetzung gar „wird mich nicht in das Verderben“, so steht dieser Text mit der in sicherer Glaubensfreudigkeit jubelvollen Händel'schen Musik dieser Stelle in offenem Widerspruch – wohl aber läßt sich zu dem *non confundar in aeternum* des Originals keine bessere musikalische Interpretation denken. Händel

ist überhaupt der erste Componist, welcher dem Texte des ambrosianischen Lobgesanges völlig gerecht geworden.

Der Capellastyl der älteren Meister mit der ätherischen Färbung seiner reinen Vocalsätze, mit dem breiten ruhigen Hinströmen seines Melodiegewebes und der daraus resultirenden Harmonien reichte für diesen aus voller Seele und vollem Herzen tönenden Jubel nicht aus und Costanzo Festa's berühmtes Te-Deum wird in seinen letzten Strophen fast schon unausstehlich; es ist, als werde man ein ganzes langes Festmahl hindurch mit einer süßen Speise nach der anderen bewirthet. Zum Te-Deum gehört die markige Sprache, welche die Musik erst seit 1600 gelernt, und der Glanz des Orchesters, der Sturmthum der Geiger, der Donner der Bässe und Pauken, der eherner Glanz der Trompeten, der Goldton, den die Oboen der Tonfärbung des Ganzen geben, die vollströmende gewaltige Orgel. Das Dettinger Te-Deum repräsentirt so ziemlich das Höchste, was in dieser Richtung für die Aufgabe zu gewinnen war. Man thut der Composition nicht einmal einen sonderlichen Gefallen, wenn man die Orchestrirung, wie Mendelssohn gethan, modernisirt und verstärkt. Die Originalgestalt, in welcher uns das Werk geboten wurde, so daß wir auch die Trompetensätze beim „Clarinblasen“ zu hören bekamen, wie sie Händel schrieb, hat uns wesentlich nichts weiter vermissen oder wünschen lassen. Merkwürdig wie auch in den anderen Werken Händels ist es, daß die zahlreichen Idiotismen und Redensarten, welche stets wiederkehren, dennoch jedesmal mit Urkraft und scheinbar erst wie da, wo wir sie eben hören, an rechter Stelle wirken. Man fühlt sich in diesem Te-Deum alle Augenblicke an Stellen aus dem „Messias“ und „Israel in Aegypten“ u. s. w. gemahnt, aber macht weiter kein Wesens davon – es ist gut so.

Unter den Solisten, welche diesmal mitwirkten, hatte Herr Kraus die umfassendste und dankbarste Partie, die Baßpartie. Frl. Rosa Girzik und Herr Pirk, auf die Mitwirkung im Terzett beschränkt: „Du sitztest zur Rechten des Herrn[“] (*thou sittest at the right hand of God*), führten ihre Aufgabe mit Pietät und Liebe durch. Bei dem Chore: „Dir singt der Engel Chöre“ u. s. w. und bei dem übergewaltigen, darauf folgenden „Heilig“ mußten wir an Beethovens Ausruf über Händel denken: „Gehet hin und lernt mit so einfachen Mitteln so ungeheure Wirkung hervorbringen!“ Unsere Zeit scheint zum guten Theile auf dem entgegengesetzten Punkte zu stehen, sie bietet meist ungeheure Mittel zu oft sehr geringen Wirkungen auf.

Nach dem strengen Antlitz Händels trat uns Mozart entgegen und lächelte freundlich. Seine Arie mit obligatem Klavier bleibt durch diese eigenthümliche Zusammenstellung, auch abgesehen von ihrer hohen musikalischen Schönheit, sehr merkwürdig. Mozart componirte sie für die Sängerin Nancy Storace und für sich selbst im Jahre 1786, also zwischen „Figaro“ und „Don Giovanni“, in der letzten, blühendsten Epoche seines Schaffens. In der That könnte diese Arie in einem fünften Act des „Figaro“ oder in einem dritten des „Don Juan“ der Gräfin oder der Donna Anna in den Mund gelegt werden. Der große Magus des musikalischen Wohlklanges, Mozart nämlich, hat aus der eigenen Combination von Concertarie mit Orchester und Klavierconcert mit Orchester die wundervollsten Wirkungen zu gewinnen gewußt, ganz eigene Effecte, die nur bei dieser Combination möglich wurden.

Frau Wilt ist in der That eine Künstlerin, welche den Ehrentitel einer Mozart-Sängerin verdient. Ich habe auf meinen musikalischen Wegen zwei Mozart-Sängerinnen gefunden; die eine ist, wie gesagt, Frau Wilt, die andere – wer die andere ist, sage ich nicht, damit sich jede Sängerin einbilden könne, sie sei es. Wie die Wilt eine echte Mozart-Sängerin, so ist Julius Epstein ein echter Mozart-Spieler – er führte also den Klavierpart demgemäß aus. Wer hätte aber denken sollen, daß der alte Heinrich Isaak mit seinem „Inspruk, ich muß dich lassen“ beim Publicum fast den Preis davontragen werde? Die Bezeichnung mit der Jahreszahl 1552 im Programm war aber nicht richtig. Heinrich Isaak, von den Italienern Arrigho Tedesco genannt, lebte (schon als berühmter Meister) am Hofe des Lorenzo Magnifico in Florenz, als Musiklehrer der Kinder des Fürsten und zugleich als politischer Geschäftsträger des Kaisers Maximilian I. Nun starb Lorenzo bekanntlich schon 1492. Später wirkte Isaak als ehrwürdige Musikgröße in Wien, in Maximilians Hofcapelle; eine seiner grandiosesten Motetten: „*Virgo prudentissima*“ feiert diesen Kaiser und Leo X. Maximilian starb 1519, Leo 1521. Selbst wenn Isaak ein sehr hohes Alter erreichte, so kann er 1552 nicht mehr am Leben gewesen sein. Isaak bleibt eine der größten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musikgeschichte.

Wenn man Hans Leo Hasler den „Mann mit dreifacher Krone“ genannt, so verdient Isaak denselben Ehrentitel. Wie der Niederländer Josquin, wie der spätere Orlando Lasso war er musikalischer Kosmopolit. Der feinsten und tiefsten Combinationen des Niederländer-Styles seiner Zeit in vollendeter Meisterschaft mächtig, mit Josquin vermuthlich in Florenz in persönlich freundschaftliche Beziehungen getreten, verstand er ebenso den leichtgefügteten, eleganten florentinischen Musikstyl der Zeit, wie handschriftliche Gesänge von ihm, die ich in Florenz zu finden so glücklich war, beweisen. Er wurde dann aber auch Vater des deutschen Lieder- und Musikstyles, von dem es in gerader Linie bis Bach und Händel geht – oder er theilt höchstens diese Ehre mit seinen Zeitgenossen Heinrich Finck und Paul Hoffhaymer, welche er übrigens beide hoch überragt. Sein Lied, welches wir hörten (dessen Text nach einer unverbürgten Sage von Maximilian I. sein soll), gehört der dritten deutschen Richtung. Die Melodie muß dem Meister selbst gefallen haben, er hat sie noch einmal, in seiner *Missa carminum* (Liedermesse) verwerthet. In Forsters Sammlung (die zweite Auflage ist wohl von 1552?) gedruckt, bekam das innige, treuherzige Scheidelied von protestantischer Seite später einen geistlichen Text, die Melodie lebt in dem vielgesungenen „Nun ruhen alle Wälder“ noch heute im Volksmunde fort. Am begierigsten war ich, zu hören, welche Wirkung das zwei Mal auftretende sogenannte *Fa fictum* (der unvermittelte *Es-dur*-Accord nach dem *F-dur*-Accord) macht. Prächtig klingt es – unsere moderne Musik hat uns übrigens an Aehnliches gewöhnt.

Die neueren „Harmonisirungen“ der Melodie von Schein u. s. w. klingen ordentlich matt nach der Urkraft des contrapunktisch gefügten Isaak'schen Originals. Das Publicum applaudirte jede Strophe und hätte nach der letzten das Lied am liebsten noch einmal gehört. Johannes Eccards Marien-Lied, um ein Jahrhundert jünger als Isaaks Composition, ist gar herzlich und innig und bezeichnet zugleich eine der Stationen, welche das deutsche Lied nach Isaak erreichte.

190 Eine Symphonie von Franz Schubert schloß das Concert oder eigentlich eine
 Uebersetzung des Duo, Op. 140, aus dem Pianoforte ins Orchestrale. Joachim, der
 Uebersetzer, hat die Aufgabe glänzend gelöst. Schon Rob. Schumann hatte an-
 fangs das Klavier-Duo für eine arrangirte Symphonie gehalten und war nur durch
 Schuberts eigenhändige Bezeichnung auf dem Originalmanuscript eines Anderen
 195 zu belehren. Man höre ja, meinte Schumann, ganz deutlich, selbst auf dem Kla-
 vier, die Orchestertutti, Horn- und Oboeneinsätze, Paukenwirbel u. s. w. Joachim
 hat das alles auch gehört und an rechte Stelle hinzuschreiben gewußt. Seine Be-
 arbeitung macht durchaus den Eindruck eines Originalwerkes – sie sagt exote-
 risch, was esoterisch in dem Schubert'schen Klavierstück verborgen ist. Die An-
 klänge an Beethovens zweite und siebente Symphonie hat schon Schumann
 200 bemerkt.

Kaum ein anderes Werk Schuberts läßt die directe Einwirkung Beethoven'scher
 Vorbilder so deutlich erkennen als dieses dennoch originelle und echt Schubert'sche
 Duo. Auch darin ist es echt schubertisch, daß Freund Franz im Finale wie ge-
 wöhnlich die Ausgangsthüre eine gute Weile sucht, ehe er sie endlich findet. Er
 205 gleicht in der That in seinen größeren Instrumentalwerken ein wenig dem Blutegel
 des Horatius im Schlußvers des Pisonen-Briefes. Schumann zählt das Duo (mit
 Recht) zu Schuberts besten Arbeiten – „wir haben eine Symphonie mehr“, sagt er.
 Jetzt haben wir sie durch Joachim wirklich und wahrhaftig, und wir danken ihm
 dafür!

210 Ueber Bülows glänzenden Chopin-Abend kann ich mich kurz fassen. Das be-
 denkliche Experiment, Chopin und wieder Chopin und noch einmal Chopin zu
 bringen, ist vollständig gelungen und Herr von Bülow hat uns abermals neue
 Seiten seiner reichen Künstlernatur kennen gelehrt. Ich behalte mir darüber das
 Nähere noch seiner nächsten Soirée vor.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Erstes Gesellschaftskonzert der GdM, 10. November 1872, MVgr. ■ Zweites Konzert von Hans
 von Bülow, 7. November 1872, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Johannes Eccard: „Übers Gebirg Maria geht“ ■ Georg Friedrich Händel: Te Deum (*Dettinger Te
 Deum*) HWV 283 ■ Isaac: „*Inspruck, ich muß dich lassen*“ ■ Mozart: „*Ch'io mi scordi di te?*“
 KV 505 ■ Schubert: Klaviersonate („Grand-Duo“) C-Dur D 812 (Orchesterbearbeitung von
 Joseph Joachim)

ERLÄUTERUNGEN

13–15 wir behalten uns vor, ... ein Wort zu sagen] → NR. 88. ■ 20 Brausen ... woher er kommt]
 Freizitat aus: *Bibel*, Joh 3,8. ■ 21f. „des Gesanges ... Quellen“] Freizitat aus: Schiller, Gedicht
 „*Die Macht des Gesanges*“. ■ 27f. im Geiste und der Wahrheit] → NR. II/ERL. zur Z. 96. ■ 29
 Berufung Brahms'] Den Posten des künstlerischen Direktors der GdM hatte Brahms vom
 Dezember 1871 bis 3. April 1875 inne. ■ 46f. Chrysanders und Gervinus' unbedingte Bewunde-
 rung] Friedrich Chrysander (1826–1901), Händel-Herausgeber und -Biograph; Georg Gottfried
 Gervinus (1805–1871), Übersetzer von Händels Vokalwerken. ■ 50 *perfidio traditore*] it. „ge-

meiner Verräter“. ■ **54** Kaliban] Figur in Shakespeares *The Tempest*. ■ **55** „*the monstre*“] recte: „the monster“. ■ **61f.** „Alcibiade“ ... Pietro Ziani zuschreibt] Gemeint ist die Oper *L'Alciade* (1667), deren verschollene Musik Pietro Andrea Ziani (1616–1684) zugeschrieben wird; so bereits in: Lione Allacci, *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Venedig 1755, Sp. 25. Die 1680 in Venedig aufgeführte Oper *L'Alcibiade* stammt von Marc'Antonio Ziani (um 1653–1715). ■ **72f.** Gottfried Weber ... anfang.] → NR. 12/ERL. zur Z. 142f. ■ **83** „*opus exegi, quod u. s. w.*“] „Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis / nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas.“ („Und nun habe ich ein Werk vollbracht, das Feuer und Eisen / Nimmer zerstört noch Jupiters Zorn noch zehrendes Alter.“) Ovid, *Metamorphoses* 15,871f. ■ **83f.** Er schlägt ... meinte Mozart von Händel] Eine von Friedrich Rochlitz festgehaltene Äußerung in: *AMZ* 1 (1798/1799), Nr. 8, 21. November, Sp. 115. ■ **85** *Händelius tonans*] lat. „der donnernde Händel“ (Paraphrasierung von „Jupiter tonans“). ■ **89f.** „*te per orbem ... majestatis*“] lat. „dich preist über das Erdenrund die heilige Kirche; dich, den Vater unermessbarer Majestät“. ■ **94** *confunded*] recte: *confounded*. ■ **113f.** Mendelssohn ... verstärkt.] Mendelssohn hat das *Dettinger Te Deum* im Auftrag von Carl Friedrich Zelter für die Berliner Singakademie neu instrumentiert; diese Bearbeitung wurde 1831 in Berlin erstaufgeführt. ■ **129f.** „Gehet hin ... hervorbringen!“] Ausspruch festgehalten in: Seyfried/Pierson, *Beethoven's Studien im Generalbass*, Anhang, S. 21. ■ **133** Arie mit obligatam Klavier] „*Ch'io mi scordi di te?*“ KV 505. ■ **151f.** Die Bezeichnung ... 1552 ... nicht richtig.] Isaac komponierte das Lied vermutlich schon um 1500 (vgl. Martin Staehelin, „Heinrich Issac und die Frühgeschichte des Liedes ‚Insbruck, ich muß dich lassen‘“, in: *Liedstudien*, Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag, hrsg. von Martin Just und Reinhard Wiesend, Tutzing 1989, S. 107–119). Die Datierung 1552 findet sich in der Nürnberger Sammlung von Johann Ketzmann; auf 1552 ist ebenfalls die vierte Auflage des ersten Teils von Georg Forsters Sammlung *Frische Teutsche Liedlein* datiert. ■ **159** kann er 1552 nicht mehr am Leben gewesen sein.] Isaac starb 1517. ■ **168f.** Gesänge ..., die ich in Florenz zu finden so glücklich war] Ambros' Abschriften von Isaacs Werken finden sich in seinem Nachlass in: A Wn, Sign. Mus.Hs.1557Mus. ■ **175** *Missa carminum*] Isaacs Autorschaft der Messe wurde mittlerweile in Frage gestellt. Vgl. hierzu Jürgen Heidrich, „Heinrich Isaacs (?) *Missa Carminum*. Überlieferung – Werkgestalt – Gattungskontext“, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V. Jahrbuch 2001*, Schneverdingen 2002, S. 123–139. ■ **176** In Forsters Sammlung ... gedruckt] → ERL. zur Z. 151f. ■ **180** *Fa fictum*] im Hexachordsystem die vierte Stufe des mit *f* beginnenden hexachordum molle bzw. die vierte Stufe (*es*) des transponierten, d. h. mit *b* beginnenden Hexachords. ■ **183** Schein] Johann Hermann Schein (1586–1630), dt. Dichter und Komponist. ■ **186** Marien-Lied] „*Übers Gebirg Maria geht*“. ■ **190** Joachim] Joseph Joachim (1831–1907), Violinist, Dirigent und Komponist. ■ **191f.** Rob. Schumann ... gehalten] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 329f. ■ **205f.** Blutegel des Horatius] „Non missura cutem nisi plena cruoris hirudo“ („ein Egel, der nicht lassen will die Haut, ist er nicht voll Blutes“) Horaz, *Ars poetica* 476. ■ **213f.** Ich behalte mir ... nächsten Soirée vor.] → NR. 79.

78.

WZ 1872, Nr. 264, 17. November

5 ἄ-ς. (Theater an der Wien.) Ueber eines der neuesten Operettenproducte der
 Pariser Bühne, über „*La timbale d'argent*“ verlauteten von Paris aus gar wunder-
 bare Dinge und wir hatten natürlich nichts eiliger als diesen im Sumpfe Lutetia
 gewachsenen Pilz nach Wien zu verpflanzen. Unter dem Titel „Der Silberbecher“
 10 sahen und hörten wir die Novität heute Abends – nicht ohne Erstaunen über das,
 was wir zu sehen und zu hören bekamen. Man fühlt sich dabei einem gebildeten
 Publicum gegenüber fast, als sehe man in guter Gesellschaft jemanden den Rock
 ausziehen. Ob die Zuchtlosigkeit oder aber die platte Albernheit und Geist-
 losigkeit, die Ungezogenheit oder die Langweiligkeit in diesem Machwerke über-
 15 wiegt, ist wirklich eine Frage. Die französisch überwürzte, überraffinirte Musik
 Vasseurs nimmt sich dazu wunderlich genug aus. Augenscheinlich lassen den
 Componisten die Trophäen Offenbachs nicht schlafen. Daß er übrigens wirklich
 Talent hat, zeigt mehr als Eine Stelle – verwende er es künftig zu Besserem! Das
 Publicum gab seinem gerechten Unwillen den stärksten Ausdruck – obwohl die
 20 Claque, das muß man ihr lassen, mit spartanischer Todesverachtung arbeitete.
 Wir wollen kein Wort weiter an das vom Publicum so entschieden verurtheilte
 Stück verschwenden. Vielleicht beglückt man uns nächstens mit „Abälard und
 Heloise“, wo „*La timbale d'argent*“ noch überboten sein soll. Dann würden wir
 allerdings sprechen und zwar ein sehr ernstes Wort, denn es hat Alles seine Gren-
 ze und die Sache ihre ernste Seite. Die Direction kann übrigens aus dem unzwei-
 deutigen Verdict des Publicums diese gute Lehre auch schon diesmal geschöpft
 haben!

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Vasseur, *Der Silberbecher*, 16. November 1872, Theater an der Wien

ERLÄUTERUNGEN

3 Lutetia] antike Bezeichnung von Paris. ■ 11 Vasseurs] Léon Vasseur (1844–1917), frz. Operet-
 tenkomponist. ■ 17f. „Abälard und Heloise“] *Héloïse et Abélard* – Operette (1872) von Henry
 Litolff (1818–1891).

79.

WZ 1872, Nr. 264, 17. November

Feuilleton.

Musik.

Bülows zwei Neuromantiker-Abende. Das erste Wiener Orgelconcert.

Von A. W. Ambros.

5 Ehe ich von dem Orgelconcerte im Saale des Musikvereinsgebäudes spreche, worin
 die neue Ladegast'sche Orgel sich dem Publicum bestens präsentirte und mit wel-

chem Hanslik in einer künftigen neuen Auflage seiner „Geschichte des Concertwesens in Wien“ jedenfalls ein neues Capitel wird eröffnen müssen, habe ich noch an Herrn v. Bülow eine Schuld abzutragen und über seinen Chopin-Abend eingehender, als ich kürzlich in wenigen Worten that, zu berichten, indem ich den darauf folgenden Schumann- und Mendelssohn-Abend unmittelbar anknüpfe und alles zusammen die „Neuromantiker-Abende“ nenne. 10

Bilden doch Chopin, Mendelssohn und Schumann in der Musik der dreißiger und vierziger Jahre mit einander Eine Gruppe, und künftige Zeiten und Historiker werden sich vielleicht gewöhnen, diese Namen mit einander zu nennen, wie wir gerne Bach und Händel, Mozart und Haydn, Beethoven und Schubert sagen. Von jenem Dreigestirn wurde uns durch Herrn v. Bülow zuerst Chopin vorgeführt, der „seltene Stern in später Nachtstunde“, wie ihn Schumann einmal nannte. 15

Chopin war bekanntlich eben so außerordentlicher Pianist, wie er als Componist eine ganz eigenthümliche Seite der „neu-romantischen“ Musik repräsentirt, zu welcher letzterer bei ihm, dem Polen, noch eine stark betonte nationale Seite (in künstlerischem Sinne nämlich) hinzukommt und Allem eine ganz eigene, aber allerdings überall die gleichartige Grundfärbung giebt. Eine zarte, träumerische, kränkliche, nervöse Natur, deren Nervosität sich (wie seine Freundin und Beschützerin George Sand erzählt) bis zu geisterhaften Visionen steigerte, bannt er uns als Künstler in einen Kreis, der etwas Traumhaftes hat. Und so war er auch als Spieler – man vergaß dabei den Virtuosen über dem Dichter und träumte so lange, als seine Finger die Tasten belebten. Sein Spiel schied sich von der goldklaren, feingepägten Spielweise Mendelssohns eben so sehr wie von dem veredelten Salonstyl Thalbergs, von den Wettern und Stürmen Liszts und von den „rollenden Perlen“ der älteren Virtuosschule, von welcher damals noch einzelne Vertreter übrig waren. Chopins Spiel war ganz eigen weich, duftig; wie weichen Sammt berührte er die Tasten. „Denke man sich“, sagt Schumann, „eine Aeolsharfe hätte alle Tonleitern und es würde diese die Hand eines Künstlers in allerhand phantastischen Verzierungen durch einander, doch so, daß immer ein tieferer Grundton und eine weich fortsingende höhere Stimme hörbar, und man hat ungefähr ein Bild seines Spieles.“ Das ist eine Spielweise, die gewiß von der mehr nach Liszt und Mendelssohn deutenden Bülows von Hause aus sehr verschieden ist. Aber Bülow ist ein Tausendkünstler in höherem Sinne – er gleicht jener americanischen Nachtigall, die allen anderen Singvögeln ihre Weisen trefflich nachzusingen weiß. So wurde denn Bülow einen Abend lang Chopin, ob er gleich seine festere, plastischere Spielweise nicht ganz verläugnen konnte. Ich erinnere mich eines Nachmittags, wo in Paris einige musikalische Freunde (unter ihnen Alexander Dreyschock) Chopin besuchten. Er bezauberte sie völlig durch sein Klavierspiel. Aber trotzdem, als sich die Herren empfohlen hatten, auf dem Boulevard, rief einer plötzlich im gedankbarsten Fortissimo: „Pah!“ Die Freunde stutzten, die Spaziergänger sahen sich um und die Polizei horchte auf. „Ach“, rief jener, „ich habe nur nach der langen Säuselei wieder einmal einen kräftigen Ton hören wollen.“ 20
25
30
35
40
45

Nach Bülows Chopin-Abend hätte der Freund nicht nöthig gehabt „Pah“ zu rufen. Bülow spielte die *H-moll*-Sonate, Mazurkas, Walzer, Nottornos u. s. w. Das Aeolsharfenmäßige der Nottornos wurde uns so schön entgegengebracht wie die 50

pikanten Rhythmen und Accente der Mazurkas und Walzer. Am nächsten Abend kam zunächst Schumann an die Reihe.

In dem Schilling'schen Lexikon wird beim Artikel Schumann erzählt: „Schumann sei, als er Chopin begegnete, vor ihm wie vor einem Doppelgänger erschrocken, dasselbe Talent, dieselbe Richtung“ u. s. w. Möglich, daß der stets jean-paulisirende Schumann sich einen Moment lang dergleichen einbildete, denn bekanntlich spielt das Motiv der Doppelgängerei bei Jean Paul eine große und übergroße Rolle. Aber eine gründlichere Widerlegung jenes Ausspruches konnte es nicht geben, als Bülow sie uns brachte. Chopin ist weich, träumerisch, Schumann aufgeregt, phantasievoll und zuweilen phantastisch; Chopin bewegt sich in einem kleinen Gefühlskreise, in welchem er allerdings ein wahrer Magus ist, Schumann sucht und findet Tonsprache für Alles und Jedes; Chopin bringt in verschwimmenden Umrisen magische Nebelbilder, Schumann sucht, wie sein Liebling Schubert, Zeichnung und Farbe für Individuellstes, er ist mit bezeichnenden Ueberschriften seiner Tonstücke, mit malender Musik nichts weniger als sparsam; Chopin ist durch und durch Pole-Franzose (*être Polonais c'est encore être Français* steht irgendwo in Alexander Dumas), Schumann ist ein erz- und herzdeutscher Componist. Schumann nahm seinen Ausgang nicht von Chopin, sondern von Franz Schubert. „Es war eine Zeit“, erzählt er selbst, „wo ich nur ungern über Schubert sprechen, nur Nächstens den Bäumen und Sternen von ihm vorerzählen mögen; wer schwärmt nicht ein Mal!“ Als Mendelssohn nach Leipzig berufen wurde, wirkte die Nähe dieses edlen Geistes außerordentlich bildend auf Schumann ein, – er wurde nicht das, was man damals einen „Mendelssohnianer“ nannte, aber er lernte Maß, Klarheit, feste, solide Technik und Textur. Ueber Mendelssohn, der in seiner künstlerischen Erscheinung selbst aus Bach und Beethoven am kürzesten und bestens zu erklären ist, hätte Schumann den Weg zu Bach und Beethoven gefunden, hätte er die beiden Geistesriesen nicht schon früher tief verehrt. Er hätte zu ihnen den Umweg über Mendelssohn nicht gebraucht, aber endlich war es doch Mendelssohn, der ihm den Muth gab ihnen ganz direct nachzustreben, sobald sich Schumann stark genug dazu fühlen konnte. Dies Gepräge tragen Schumanns beste und schönste Compositionen deutlich genug; später verdüsterte sich des Meisters Sinn und mit ihm die Werke.

Bülow brachte uns eine wohlgeordnete Reihe Schumann'scher Compositionen, voran die dritte Sonate, vielleicht Schumanns bedeutendste, wiewohl, wenn man die Stimmen der Beurtheilenden nicht wägt, sondern zählt, die zweite den Preis davontragen dürfte. Es ist in dieser dritten wieder der Sturm und Drang der ersten lebendig geworden (kaum daß das schöne Andante-Thema von Clara Wieck mit den geistvollen Variationen einen ruhiger reflectirenden Moment hineinbringt), aber während in der Erstlingssonate der Sturm und Drang den Tondichter mit sich fortreißt, beherrscht er ihn jetzt künstlerisch und weist ihm seine Wege. Eine Concertnovität (ich glaube nicht, daß jemand das Stück früher öffentlich gespielt) war der „Faschingsschwank aus Wien“. Es ist gegen diese von Geist und Leben sprühende Composition und ihre fünf Sätze nichts weiter einzuwenden, als daß es erstlich Alles in der Welt eher ist als ein Faschingsschwank, und zweitens, daß keine Wiener Luft darin weht. Eher spanische.

Die reizende Romanzine mag, wenn schon ein Bild sein soll, nach Sevilla versetzen, in heller Mondnacht, der Caballero klimpert unter dem Balcon sein Ständchen und von oben lauscht halb versteckt die schöne Donna – das Scherzino ist auch ganz spanisch-ritterlich. Die Anspielung mit der zum Walzer travestirten Marseillaise ist nicht glücklich und auch musikalisch nicht interessant. „Wie Kirschen und Beeren behagen, muß man Kinder und Sperlinge fragen“ – über Faschingsschwänke aus Wien weiß nur der eingeborene Wiener zu berichten. Den richtigen Faschingsschwank aus Wien brachte musikalisch mit Schumann gleichzeitig jemand Anderer uns völlig richtig: Johann Strauß nämlich und vor diesem auch schon Franz Schubert in seinen deutschen Tänzen und Ländlern. Mendelssohns feine künstlerische Vollendung trat mir (kaum darf ich's gestehen) kaum je schöner entgegen, als so unmittelbar nach Schumanns Phantasiestücken. Es ist jetzt „Ton“, Mendelssohn gegen Schumann herabzusetzen; – ich dünkte aber, man ließe sie besser an ihren Ehrenplätzen, sie ergänzen einander und gehören zusammen. Schumanns „Peri“, seine „Pilgernde Rose“, selbst seine „Faust“-Musik (dritter Theil) zeigen unzweifelhaft, daß er z. B. nie im Stande gewesen wäre, Oratorien wie „Paulus“ und „Elias“ mit ihrer großartigen musikalisch-architektonischen Disposition zu schreiben – man merkt doch immer mehr oder weniger, daß Schumann als Kleinkünstler angefangen. Schumanns und Mendelssohns Symphonien, Concerte, Klavierstücke, Lieder, die „Manfred“-Musik und die „Sommernachts- traum“-Musik u. s. w. – ein Jedes hat da große Vorzüge, die das Andere zufällig eben nicht hat. Lasse man denn beide Meister gelten! Was aber das Capitel der Oper betrifft, so fällt mir, wenn ich an Schumanns „Genofeva“ und Mendelssohns „Loreley“-Fragment denke, immer an die Geschichte von dem Juden, der zwei Dorfgeiger streiten hörte, wer von ihnen ein Virtuose sei. „Wenn ich das könnt“, sagte Schmul, „was ihr alle beide nicht könnt, so wär' ich ein Virtuos!“ Von Bülow's Ausführung der gewählten Stücke müßte ich nur schon Gesagtes wiederholen. Insbesondere habe ich mir den Vortrag des herrlichen, poetischen Klavierstückes, das Mendelssohn, weil die Sache doch einen Namen haben muß, in Ermanglung eines besseren „Caprice“ betitelt hat, in meine Bülow-Reminiscenzen mit goldenen Buchstaben eingezeichnet.

Das Orgelconcert war massenhaft besucht, alle Welt wollte das Weltwunder der neuen Orgel hören. Daß Ladegast, der Erbauer, stürmisch gerufen wurde, war nur gerecht. An Herrn August Fischer aus Dresden lernten wir einen Orgelvirtuosen hohen Ranges kennen. Durch sinnreiche Wahl und Mischung der Register insbesondere wußte er dem herrlichen Werke die mannigfachsten und bezauberndsten Klangfarben abzugewinnen. Er spielte die Toccate in *D-moll* von J. S. Bach (deren berufener Quintengang ihr eine gewisse Popularität verschafft hat), ein prächtiges Concert von Friedemann [sic] Bach (wo im „Siciliano“ die Melodie vom Oboen-Register, die Begleitung mit Rohrstimmen ausgeführt, von größter Wirkung war), eine wunderschön schöne Sonate von Mendelssohn und zuletzt eine von Liszt über die Töne *B, A, C, H*, also zu Ehren Bachs componirte Phantasie, bei welcher, wie ich glaube, der so Gefeierte zu manchen Einzelheiten verwundert dareinschauen würde. Neben gearbeiteten Stücken der beiden Bach und Mendelssohns hat ein Improvisator, der mit ähnlichen Mitteln wirken soll, einen schweren

Stand und sei er ein zweiter Hoffhaimer oder Kerl, die sich durch ihre Orgel-Improvisation beide den Ritterschlag verdienten. Bei Herrn Bruckners Improvisation passierte das Unglück, daß das eine Register (Trompete, 4 Fuß) in einem Tone
 145 einen Moment lang versagte. Das Publicum ließ es ihn zum Glück nicht entgelten. Ein die Orgel preisendes Gedicht von Jos. Weilen sprach Herr Lewinsky schwungvoll. Statt der seltsamen improvisirten Trompete, von der im Gedichte die Rede ist, erlaube ich mir den geschätzten Dichter auf die Pans-Pfeife aufmerksam zu machen, in welcher factisch und historisch der erste Keim der Orgel liegt. Frau
 150 Wilt sang mit stürmischem Beifall „Die Allmacht“ von Schubert, Herr Walter die bekannte, nach Stradella benannte Arie, die indessen auf keinen Fall ein Werk Stradella's ist, eher die geschickt modernisirte Arbeit eines Neapolitaners aus der Zeit Durante-Vinci sein mag. Auch Herr Walter wurde durch lebhaften Beifall geehrt. Die zwei jüngst gehörten Chöre von Isaak und Eccard gefielen wieder
 155 außerordentlich.

Dieses erste Orgelconcert öffnet dem hiesigen Concertwesen ganz neue Pfade – die Folgen werden sich erst in der Folge völlig zeigen.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Zweites Concert von Hans von Bülow, 7. November 1872, MVkl. ■ Drittes Concert von Hans von Bülow, 14. November 1872, MVkl. ■ Orgelkonzert der GdM (zur Einweihung der neu eingebauten Orgel), 15. November 1872, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Johann Sebastian Bach: Orgelkonzert d-Moll BWV 596 [fälschlicherweise Wilhelm Friedemann Bach zugeschrieben], Toccata d-Moll BWV 565a ■ Chopin: Allegro de Concert op. 46, Barcarolle Fis-Dur op. 60, Impromptu Fis-Dur op. 36, Klaviersonate h-Moll op. 58, Mazurken aus opp. 41, 50 und 56, Nocturnes B-Dur op. 9 Nr. 3 und G-Dur op. 37 Nr. 2, Scherzo cis-Moll op. 39, Tarantella As-Dur op. 43, Valse As-Dur op. 42, Variations brillantes op. 12 ■ Johannes Eccard: „Übers Gebirg Maria geht“ ■ Isaac: „Inspruck, ich muß dich lassen“ ■ Liszt: Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H (S 529) ■ Mendelssohn: Capriccio b-Moll op. 33 Nr. 2, Orgelsonate B-Dur op. 65 Nr. 4 ■ Niedermeyer: „Pietà, Signore“ [fälschlicherweise Stradella zugeschrieben] ■ Schubert: „Die Allmacht“ D 852 ■ Schumann: *Faschingsschwank aus Wien* op. 26, Klaviersonate f-Moll op. 14

ERLÄUTERUNGEN

6 Ladegast'sche Orgel] Zur Beschreibung der Orgel im Wr. Musikverein → Nr. 76. ■ **7f.** „Geschichte des Concertwesens in Wien“ → Nr. 5/ERL. zur Z. 3. ■ **18** der „seltene Stern in später Nachtstunde“] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 254. ■ **24f.** wie ... George Sand erzählt] *Histoire de ma vie*, Bd. 11, Leipzig 1855, S. 92f., 135f. ■ **33–37** „Denke man sich ... seines Spieles.“] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 254f. ■ **47f.** „Ach“, rief jener, ... Ton hören wollen.“] Der Ausruf wird der Anekdote nach Sigismund Thalberg zugeschrieben. Vgl. William Mason, *Memories of a Musical Life*, New York 1901, S. 75f. ■ **50** u. s. w.] Allegro de Concert op. 46, Barcarolle Fis-Dur op. 60, Impromptu Fis-Dur op. 36, Scherzo cis-Moll op. 39, Tarantella As-Dur op. 43, Variations brillantes op. 12. ■ **54–56** „Schumann ... dieselbe Richtung“] Schilling, *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, S. 282. ■ **67** être Polonais c'est encore être

Français] „Ein Pole und ein Franzose – das kommt alles auf eins heraus.“ (Alexandre Dumas, *Impressions de voyage. En Suisse*, in: *Oeuvres de Alex. Dumas*, Bd. I, Brüssel 1838, S. 336.) ■ **70–72** „Es war eine Zeit ... ein Mal!“] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. I, S. 328. ■ **85** dritte Sonate] Klaviersonate f-Moll op. 14. ■ **87f.** der ersten] Klaviersonate fis-Moll op. 11. ■ **92f.** ich glaube nicht, daß jemand ... öffentlich gespielt.] In Wien spielte Clara Schumann den *Faschingschwank* bereits 1860. ■ **103–105** Den richtigen Faschingsschwank ... Strauß] gemeint sind vermutlich die *Faschings-Possen* op. 175 von Johann Strauß d. Ä. ■ **111** „Pilgernde Rose“] *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112. ■ **130** August Fischer] Carl August Fischer (1828–1919), dt. Komponist und Organist. ■ **135** Concert von Friedemann Bach] Bei dem im 19. Jh. Wilhelm Friedemann Bach zugeschriebenen Orgelkonzert d-Moll handelte es sich in Wirklichkeit um das Orgelkonzert d-Moll BWV 596 von Johann Sebastian Bach, welches eine Bearbeitung des Concerto Grosso op. 3 Nr. 11 von Antonio Vivaldi darstellt. ■ **142** Kerl] Johann Caspar Kerll (1627–1693), dt. Organist und Komponist. ■ **146** Gedicht von Jos. Weilen] „*Die Orgel*“; Joseph von Weilen (1828–1889), Schriftsteller und Historiker. ■ **151f.** nach Stradella benannte Arie, ... eines Neapolitane] Die im 19. Jh. Alessandro Stradella zugeschriebene Kirchenarie „*Pietà, Signore*“ stammt von Louis Niedermeyer (1802–1861). ■ **154** Die zwei jüngst gehörten Chöre] zur Aufführung von Isaacs „*Inspruck, ich muß dich lassen*“ und Johannes Eccards „*Übers Gebirg Maria geht*“ → NR. 77/Z. 150, 186.

80.

WZ 1872, Nr. 265, 19. November

Feuilleton.

Musikalisches.

(C. M. v. Webers „Abu Hassan“ und Schuberts „Häuslicher Krieg“. –

Die Philharmoniker).

Von A. W. Ambros.

5

Es ist jetzt gerade ein halbes Jahrhundert her, daß C. M. v. Weber mit seinem „Freischütz“ sich in Wien glänzend introducirt. Und jetzt nach fünfzig Jahren erscheint er abermals mit einer „Novität“ – mit einer kleinen reizenden Blüthe, die uns ordentlich wie eine über Nacht aufgeblühte Blume angelacht hat. Es ist der im Jahre 1810 componirte „Abu Hassan“, der, in der Zeit von kaum vierzehn Tagen (4. bis 13. November) vollendet, durch die feine Durchbildung des Einzelnen und die pikanten Orchestereffecte eben so sehr überrascht, als die frische, echt Weber'sche Melodie wahrhaft herzerquickend, wie ein Trunk aus frischer Quelle, und der heitere Humor, welcher das Ganze belebt, wahrhaft erheiternd wirkt. Kommt zu dieser schnell, aber mit Meisterhand und mit dem Zauber jenes eigenthümlichen Talentes, welches für C. M. v. Weber kennzeichnend ist, eine animirte, in jedem Zuge den Schönheiten dieser kleinen Tondichtung gerecht werdende Ausführung, sieht man eine so schalkhaft-anmuthige und im Gesange so feingebildete Fatme wie Frl. Minnie Hauck, einen so entsprechend mit ihr in Spiel und Gesang zusammenwirkenden Träger der Titelrolle wie Herrn Müller, einen so unwiderstehlich-komischen Omar wie Herrn Mayerhofer, und wirken Chöre und

10

15

20

Orchester in so eminenter Weise zusammen wie diesmal unter Herbecks bewährter Leitung, so wäre es freilich ein bares Wunder, wenn das Publicum sich nicht auf's heiterste angeregt fühlen und nicht völlig bei der Sache sein sollte. Und so war es auch. „Abu Hassan“ hat am Abend seiner ersten Aufführung in Wien einen vollständigen Erfolg errungen. Mag vielleicht der Name des Componisten des „Freischützen“ und der „Euryanthe“ das Seine dazu gethan und das Publicum im vorhinein günstiger gestimmt haben – das Hauptverdienst behält doch der wirkliche Werth der Partitur. Daß wir uns an einem so gar sehr harmlosen dramatischen Stoffe wie dieser „Abu Hassan“, durch treffliche Musik veredelt und durch treffliches Spiel belebt, so innig ergötzen konnten, beweist, daß unser Gaumen durch den spanischen Pfeffer der modernen Operette noch nicht genug verbrannt ist, um sich gegen milder gewürzte, aber gesündere Kost undankbar zu erweisen, und daß wir der beliebten Zuthat von *Assa fetida*, welche nach der Behauptung der echten Gourmands erst den richtigen Wohlgeschmack, den wünschenswerthen Hautgout giebt, auch dann ganz wohl entbehren können, wenn uns etwas munden soll.

Webers Ruhm wird insgemein vom „Freischütz“ an datirt. Der außerordentliche Erfolg dieser Oper überglänzte auch in der That alle früheren Leistungen des Componisten dergestalt, daß ihrer kaum noch weiter gedacht wurde. Und doch stand Weber damals bereits in der Unsterblichkeitsassicuranz des Brockhaus'schen Lexikons, dessen eine, ältere Edition von der „Jägersbraut“ (so sollte bekanntlich der „Freischütz“ ursprünglich heißen) als der nächstens zu erwartenden Arbeit Karl Maria's redet. Arbeiten wie „Abu Hassan“, selbst wie die viel musikalisch Schöne enthaltende, aber durch ihre fadenscheinig gewordene Ritterromantik mit den obligaten Turnierschranken, Eremiten, geraubten Kindern u. s. w. für uns völlig ungenießbar gewordene „Silvana“, gewisse Lieder und Klaviersachen aus der Zeit vor dem „Freischütz“ u. a. m. machen es sehr begreiflich, daß Webers Name schon damals einen sehr guten Klang hatte. Bei dem großen Bedürfniß nach komischen, leichteren Opern, welche anzuhören nicht wie bei unseren epochemachenden Riesenopern mit ihren Riesenoten, Riesenchören, Riesenorchestern u. s. w. eine Art Hercules-Arbeit ist, nach welcher man einige Zeit braucht, um von dem gehabten Kunstgenusse sich zu erholen, und da uns ferner des unaufhörlichen echten und nachgemachten Offenbach gelegentlich doch schon zu viel werden will, ist es ein wahres Verdienst, reizende Nippes wie Webers „Abu Hassan“, Schuberts „Häuslicher Krieg“ u. s. w. aus dem Staube der Vergessenheit zu ziehen, unter welchem sie sehr unverdienter Weise begraben waren.

Max Maria v. Weber, des Tondichters geistvoller, als Schriftsteller hochgeschätzter Sohn, charakterisirt in der von ihm geschriebenen vortrefflichen Biographie seines unsterblichen Vaters „Abu Hassan“ kurz und richtig mit folgenden Worten: „Der Stoff dieser Operette ist eine lustige Apotheose des Polterns dringender Gläubiger und des Nothschreies geplagter Schuldner – das Product einer Periode in Stuttgart, wo es dem Dichter des Textes und dem Componisten nur allzu sehr nahe lag, Situation und Personen nach dem Leben zu zeichnen.“ In der That blicken uns aus dem orientalischen Costüm lauter sehr bekannte Gesichter an und deutlich genug bemerken wir auch Karl Maria's geiststrahlende, halb schalkhaft, halb melancholische Augen und seine große Nase. Auch er, der Arme, seufzte un-

ter den Consequenzen der lustigen Zeit in Stuttgart, auch er mußte, wie in der erwähnten Biographie des Näheren zu lesen, theils in eigenem Namen, theils im Namen des Gebieters, dem als Privatsecretär zu dienen er die Ehre hatte, die wunderbarsten Hasensprünge machen, um der Creditoren-Hetzjagd zu entgehen, welcher er in dem „Gläubigerchor“ seines „Abu Hassan“ ein unsterbliches Denkmal gesetzt hat. „Geld, Geld, Geld, ich will nicht länger warten“ – das klingt im Chor-tutti so fürchterlich wie das berühmte: „*il a tué sa mère*“ im Furienchor der Gluck'schen „Iphigenia“; und gerade so mögen die Abgesandten der Herren Wirthe Schwederer [sic] in Stuttgart, Höner [sic] in Schwieberdingen, Schmalz in Kannstadt und so weiter mit langen Rechnungen für Wein und Imbiß in den Händen und zahlreiche Inhaber gewisser schmalen Papierchen mit dem verhängnißvollen „Angenommen“ in der rechten Ecke unseren Freund in die Enge getrieben haben. Nur der Khalif, der in der Operette zuletzt die Quälgeister befriedigt und bannt, wollte sich in Wirklichkeit nicht finden. Und gerade hier bewährte sich Webers wahrhaft edle Natur. Eine geringere wäre, wie bei so vielen anderen geschah, in dem Strudel jener lustig-genialen Wirthschaft oder Mißwirthschaft rettungslos zu Grunde gegangen, aber nach jener Katastrophe, welche Weber völlig ohne seine Schuld, aber sehr zu seinem Heile traf, ihn am 9. Februar 1810 für sechszehn Tage ins Gefängniß führte und seine Ausweisung aus Württemberg „auf Lebenszeit“ zur Folge hatte, sehen wir Weber sich mit einer sittlichen Kraft und Energie zusammenraffen und aufrichten, welche unsere ganze Bewunderung und Hochachtung herausfordert. Die Herren Höner [sic], Schwederer [sic] und alle Anderen werden bei Heller und Pfennig bezahlt und die Denkmale der Dresdener Zeit Webers zeigen uns einen der reinsten und edelsten Charaktere, an dessen Bild, wie es uns sein Sohn entgegenhält, wir uns immer wieder erfreuen und erheben werden. Die erste That und Schöpfung jener inneren Wiedergeburt war die heitere Selbstironisirung durch den „Abu Hassan“, und wir haben den Meister nur um so lieber darum.

Der Textdichter Franz Karl Hiemer, auch ein wirkendes Mitglied des lustigen Stuttgarter Freundeskreises, redete in seinem Libretto eben auch aus eigener leidiger Erfahrung. Er besaß „neben sehr mäßigem poetischen Talent ziemliche Gewandtheit in der Bearbeitung gegebener Stoffe für die Bühnendarstellung“, – einer seiner Singspieltexte: „Dies Haus ist zu verkaufen“, erschien der Schauspielerin und Dichterin Johanna v. Weissenthurn sogar dankbar genug, um ihn zu einem kleinen Lustspiele umzuarbeiten. (Zwei lustige Studenten kaufen, ohne einen Groschen Geld in der Tasche, das Haus einer Dame, deren Tochter einer von ihnen liebt, und verkaufen es dann mit gewaltigem Profit an einen geizigen Nachbar, der, trotz großer Kauflust, bisher gezögert hatte, da er der Besitzerin das Kaufobject abzudrücken im Plan gehabt – man sieht, welchen Weg die Phantasie des guten Hiemer insgemein nahm.) Für „Abu Hassan“ lieferte eines der Histörchen aus „Tausend und einer Nacht“ das Material, einer jener Spässe, die, an sich höchst harmlos und kindisch, doch das Privilegium einer Art von Unsterblichkeit haben, daß nämlich jedesmal darüber gelacht wird. Der „Zauberflöten“-Schikaneder hat denselben Stoff in seinen „lebendig-todten Eheleuten“ nach seiner Art verarbeitet, d. h. trivialisirt. Hiemers „Abu Hassan“ nimmt sich dagegen ordentlich vornehm

aus. Webers Musik thut zu diesem Eindruck das Ihrige, sie ist voll Noblesse, voll jenes feinen geistigen Adels, der nur eben ein Erbtheil der Besten ist. Von der drastischsten Komik ist der Gläubigerchor, – aber auch dieser ist von Gemeinheit weit
 115 entfernt. Im Uebrigen ist die Oper mehr heiter und voll jugendfrischen Lebens als eigentlich komisch oder gar burlesk. Schon die köstliche Ouverture mit ihrer conventionell-orientalisirenden Färbung rasselt und prasselt wie ein Lustfeuerwerk voll sprühenden Brillantfeuers und steigender bunter Leuchtkugeln. Webers
 120 Cousin Mozart (er war es durch seine Heirat mit Constanze von Weber) meinte von der Ouverture zur „Entführung aus dem Serail“, es werde „niemand dabei einschlafen, gesetzt er habe auch die ganze Nacht vorher kein Auge geschlossen“ – diese lustige, aber sehr treffende Charakterisirung paßt auch auf das Weber'sche Stück. Unter den Nummern der Oper nimmt das sogenannte „Schlüssel-Terzett“
 125 einen vorzüglichen Rang ein. Trefflich ist die Cavatine Fatme's an der Scheinleiche ihres Gatten (Fräulein Hauck hob das absichtlich Ueberschwängliche des Ausdruckes derselben in der reizendsten Weise hervor). Weber componirte dieses feine Stück nachträglich und erst in der „Freischütz“-Epoche – ein Beweis, daß Weber seinen „Abu Hassan“ mit Recht für etwas sehr viel Besseres ansah als für einen flüchtigen Gelegenheitscherz. Hielt er ihn doch auch werth, ihn am 14. Jänner
 130 1811, also bald nach seiner Vollendung „in saubern rothen Saffian gebunden“ (wie er seinem Freunde Gottfried Weber brieflich berichtet) dem kunstfreundlichen Großherzog von Hessen-Darmstadt dedicirend zu übersenden. Es war ein schönes Geschenk. Die Partitur wimmelt ordentlich von geistvollen Zügen und die Orchestration enthält die reizendsten Einfälle. Ein sonderbarer und höchst origineller ist
 135 in Hassans Arie die obligate Guitarre, welche mit ihren näselnden Klimperklängen bald ein Solo-Fagott, bald den Sänger begleitet. Wer harmlosen Scherz und gute Musik liebt, wird sich ohne Zweifel an „Abu Hassan“ recht herzlich erfreuen.

Franz Schuberts „Häuslichen Krieg“ oder, wie der Titel eigentlich hieß, „Verschworene“ haben wir mit Freuden begrüßt. Auch hier ist die Handlung ein höchst
 140 harmloser Scherz, an sich höchst einfach, auch hier hebt und trägt eine treffliche Musik das Ganze. Die aufs glücklichste contrastirenden Ritter- und Damenchöre geben der anmuthigen Kleinigkeit eine originelle Färbung – merkwürdig contrastirte diesmal der lyrische Zug dieser Operette gegen den entschieden dramatischen „Abu Hassans“, das eigenthümliche Talent der beiden genialen Tonsetzer konnte
 145 sich nicht schärfer charakteristisch für den vergleichenden Blick darstellen. Chöre und Solisten (Fräulein Hauck, Frau Friedrich Materna, die Herren Müller, Mayerhofer, Pirk u. s. w.) fanden reichen und wohlverdienten Beifall. Herbeck hat sich durch die Wahl und das treffliche Einstudiren dieser beiden Operetten und durch die sorgsame persönliche Leitung der Aufführung den Dank aller Musikfreunde
 150 verdient.

Das erste philharmonische Concert am Sonntag versammelte wieder die andachtsvolle, zahlreiche musikalische Gemeinde, welche wir alljährlich in den kunstgeweihten Räumen finden, welche für jede Schönheit des Gebotenen das
 155 feinste Verständniß und deren echte Begeisterung für dieses Schöne nichts von dem hat, was die alte römische Theaterpolizeiordnung als *vergognoso fanatismo* bezeichnete und (wiewohl vergeblich) verbot. Und es schwebte ein eigen glücklicher

Stern über diesem ersten Concert. Gleich die ersten Tacte der „Leonoren“-Ouverture führten uns in einen Zauberkreis, aus dem uns erst die letzten Tacte der Schumann'schen Symphonie wieder entließen. Von den vier Ouverturen, welche Beethoven für seine erste und einzige Oper schrieb, wurde uns diesmal die zweite – selten gehörte geboten. Insgemein wird ihre Zwillingsschwester, die allbekannte große „Leonoren“-Ouverture vorgezogen, welche Schumann einmal als „himmelhoch und meerestief“ bezeichnete. Welche aber die größere sei? Das ist für uns andere Leute, die wir tief genug unten im Thale stehen und die Höhe solcher wolkennahen Gipfel nur mit den Augen messen, schwer genug zu bestimmen. So viel ist sicher: die diesmal aufgeführte Ouverture gleicht einem kühnen ersten Wurf, die andere ist die meisterhafte Durchbildung der Motive, welche jener kühne Wurf wie auf ein schöpferisches „Werde“ ins Leben gerufen. Das durchgebildete, vollendetere, reifere Kunstwerk ist daher ohne Zweifel die dritte Ouverture. Und ein epochemachendes dazu. Denn man kann ohne weiters sagen, daß unsere ganze höhere Instrumentalmusik auf dieses gigantische Werk zurückdeutet (Mendelssohns Concertouverturen, Schumann u. s. w., sogar aber auch schon C. M. v. Weber u. s. w.)

Trotzdem lag sie lange genug vor der Welt da wie eine Sphinx, deren Räthsel niemand zu lösen vermochte. Selbst Cherubini klagte nach dem ersten Hören, „er habe nicht einmal die Tonart dieses Werkes zu erkennen vermocht“ (bei dem absichtlich modulatorisch schwankenden Anfang des Einleitungsadagio kein unbegreiflicher Ausspruch!), ein Wiener Correspondent des „Morgenblattes“ oder eines ähnlichen Journals ließ den Wahrspruch in die Welt ausgehen: „mit der Ouverture zu Prometheus (!) halte sie keinen Vergleich aus“ – und noch in den dreißiger Jahren schrieb ein nicht unleidlicher Kritiker, „Beethoven selbst habe diese originelle, aber schwer verständliche Jugendarbeit (!!)" verworfen (!!)" , nämlich weil er später zum theatralischen Hausgebrauch die vierte, wenig bedeutende Ouverture in *E* schrieb. Aber ist Nummer drei die vollendetste, so bleibt Nummer zwei die kühnste und genialste, sie hat die unwiderstehlich packende Kraft voraus, die ihr, eben als erstem frischen Wurf, einen ganz eigenen Vorzug giebt. Es ist wie eine vulcanische Eruption! Ich muß wenigstens gestehen, daß sie mir diesmal einen weitaus größeren Eindruck gemacht hat als je eine ihrer drei Schwestern. Als Einleitung der Oper wird die erste (fast nie hervorgesuchte) immer den Vorzug haben, Nummer zwei und drei sind keine Operneinleitungen, sondern selbstständige symphonische Dichtungen, zu denen die Oper den Anlaß gab. Nummer zwei erzählt in ergreifend dramatischer Weise – die ganze Handlung des „Fidelio“ kann man darin Tact nach Tact verfolgen – die dritte hat einen großen epischen Zug.

Wer Cherubini's Ouverturen kennt, wird nicht ohne Interesse die Anregung erkennen, die sich Beethoven bei diesem von ihm überaus hochgeschätzten Meister geholt. Freilich überragt er ihn wie ein Gigant – indessen darf man „Elisa“, „*Les deux journées*“, „*Medea*“ u. s. w. noch immer mit allen Ehren nennen. Unter dem überwältigenden Eindruck der „Leonoren“-Ouverture, zumal bei der wahrhaft vollendeten Ausführung, wie wir sie diesmal hörten, kam nicht einmal Beethoven gegen Beethoven auf, – es dauerte eine gute Weile, ehe ich mich in dem auf die Ouverture folgenden Beethoven'schen Violinconcerte zurecht fand. Abends kam

mir Schuberts an sich sehr hübsche, aber fast ängstlich nach der damaligen observanzmäßigen Ouverturenschablone (wie eine *Chria aphtoniana* mit ihrem *laus auctoris, dictum, paraphrasis* u. s. w.) geformte „Rosamunden“-Ouverture vollends wie Kinderarbeit vor. Das Violinconcert spielte Herr Concertmeister Edmund Singer von Stuttgart; – nicht großer, aber zauberhaft schöner Ton, Feinheit, Solidität und eine eigenthümlich edle Art des Vortrages zeichnen den Künstler höchst vortheilhaft aus, dem es auch sofort gelang, sich die Sympathien des Publicums zu erringen. Zum ersten Allegro des Concertes gehört mehr Kraft, hier bleibt Ferdinand Laub unübertroffen, aber die gesangvolle Romanze haben wir kaum je schöner vortragen hören. Robert Volkmanns Serenade für Streichinstrumente hatte einen Erfolg, zu dem wir dem Componisten vom Herzen Glück wünschen. Das Publicum hätte am liebsten jeden Satz noch einmal gehört.

Volkmann ist übrigens doch einer von jenen, welchen man erst Kränze winden und Ehrensäulen errichten wird, wenn sie schon dort sind, wo man nach Kränzen und Ehrensäulen nichts mehr fragt. Seine Serenade ist das feinste, reizendste Ding von der Welt. Ganz eigen sind ihm seine so pikanten und doch so natürlichen Rhythmen und ein leiser Zug magyarisirenden Wesens, der ihm in Ungarn angefliegen, giebt seinen Arbeiten ein eigen originelles Gepräge. Ein wahrer Triumph des Orchesters war Schumanns erste Symphonie, die ich früher nie und nirgends auch nur annähernd in solcher Vortrefflichkeit gehört. Schumann schrieb dieses jugendfrische, blühende Werk in der glücklichsten, schönsten Zeit seines Lebens – als er daran war, mit seiner nach langen Kämpfen errungenen Clara den ewigen Bund zu schließen. Das edle Paar ahnte damals nicht, daß sich sein Lebensgeschick bald genug in schwarze Schleier hüllen werde. Mit dieser Symphonie und der ziemlich gleichzeitigen „Peri“ schrieb sich Schumann zugleich sein musikalisches Meisterdiplom und er bewies mit ihr der Erste (denn Mendelssohns *A-moll*-Symphonie kam später), daß man nicht nöthig habe, nach Beethoven das ganze Genre der Symphonie beiseite zu legen – eine Meinung, auf welche man z. B. durch Spohrs von Nummer zu Nummer immer langweiliger und leerer werdende Symphonienwerke einerseits und durch die genialen Ungeheuerlichkeiten Berlioz’ andererseits recht leicht hätte kommen können.

Was in Schumanns Symphonie am meisten überrascht, ist die höchst meisterliche Behandlung des Orchesters, bei welcher man nicht recht begreift, wie sie ihm ohne vielfältige vorher gemachte Erfahrung möglich gewesen. Da redet jedes Instrument so recht seine eigene Sprache und jedes an rechter Stelle, sogar der Triangel, der einmal im ersten Satze seine goldenen, hellflimmernden Blitze über die Tonmassen hinüberzittern läßt. Schumann wollte diese seine Tondichtung mit dem Titel einer „Frühlingssymphonie“ bezeichnen; er begnügte sich dann mit dem einfachen jetzigen. Aber auch ohne die Ueberschrift – es ist helle Frühlingslust, heller Maienjubil, welcher in jedem Tacte dieses Tongedichtes lebt. Und so hat die Symphonie diesmal auch gewirkt. Das Publicum, welches gleich mitten in den ersten Satz hinein eine Stelle applaudirte, verließ den Saal zum Schlusse in einer eigen gehobenen Stimmung. Herr Hofcapellmeister Dessoff leitete die Aufführung mit gewohnter Meisterschaft – es ist etwas merkwürdig Belebendes in seiner Art zu dirigiren, der deutende Blick, die winkende Hand scheinen im ganzen Or-

chester überall gegenwärtig zu sein, keine heftige Bewegung, eher feste Ruhe, und dennoch die größte Energie und zündendes Feuer. Ein solcher Führer und ein solches Orchester – „da muß es was Gescheites werden!“

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Weber, *Abu Hassan*, 17. November 1872, Hofoper ■ Schubert, *Der häusliche Krieg/Die Verschwornen*, 17. November 1872, ebd. ■ Philharmonische Konzerte (Erstes Abonnementkonzert), 17. November 1872, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Ouvertüre II zu *Leonore* op. 72a, Violinkonzert D-Dur op. 61 ■ Schubert: *Der häusliche Krieg/Die Verschwornen*, Ouvertüre zu *Die Zauberharfe* (*Rosamunden-Ouvertüre*) D 644 ■ Schumann: Symphonie Nr. 1 B-Dur op. 38 (*Frühlings-symphonie*) ■ Volkmann: Serenade F-Dur op. 63 ■ Carl Maria von Weber: *Abu Hassan*

ERLÄUTERUNGEN

6f. Es ist jetzt gerade ... introducirte.] → NR. 17/ERL. zur Z. 217f. ■ **10f.** in ... vierzehn Tagen ... vollendet] Weber hatte die Arbeit bereits im August 1810 aufgenommen. Ambros übernimmt die Angaben aus: Weber, *Carl Maria von Weber*, Bd. 1, S. 212. ■ **25** am Abend seiner ersten Aufführung in Wien] Es handelte sich um die erste Aufführung an der Wr. Hofoper, allerdings wurde *Abu Hassan* bereits 1813 am Theater an der Wien gespielt, wo er nach der vierten Vorstellung abgesetzt wurde. ■ **34** *Assa fetida*] als Würze verwendeter Milchsaft aus der Wurzel der *Ferula Assa foetida* (Stinkasant). ■ **41–43** ältere Edition ... redet.] *Conversations-Lexicon oder encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände*, hrsg. von Friedrich Arnold Brockhaus, Bd. 10, Stuttgart: A. F. Macklot ³1819, S. 492. ■ **46** „Silvana“] Oper von C. M. v. Weber (1810). ■ **60–63** „Der Stoff ... zu zeichnen.“] Zitat aus: Weber, *Carl Maria von Weber*, Bd. 1, S. 212. ■ **73** „il a tué sa mère“] „Er ist ein Muttermörder“ – Worte der Eumeniden in Glucks *Iphigénie en Tauride* (II,4). ■ **75** Schwederer ... Höner in Schwieberdingen] recte: Ludwig Jakob Schwaderer, Stuttgarter Gastwirt; Johann Michael Hönes (1765–1838), Gastwirt in Schwieberdingen. Ambros übernimmt die Namen aus: Weber, *Carl Maria von Weber*, Bd. 1, S. 139. ■ **95** Franz Karl Hiemer] (1768–1822), dt. Schauspieler, Librettist und Maler. ■ **97f.** „neben sehr mäßigem poetischen Talent ... die Bühnendarstellung“] Zitat aus: Weber, *Carl Maria von Weber*, Bd. 1, S. 139. ■ **100f.** Johanna v. Weissenthurn ... umzuarbeiten.] Johanna Franul von Weissenthurn, *Ein Haus zu verkaufen* (1810). ■ **109–111** Der „Zauberflöten“-Schikaneder ... trivialisirt.] Autor des komischen Nachspiels *Die lebendig toten Eheleute* war nicht der Mozart-Librettist Emanuel Schikaneder, sondern dessen Neffe Karl Schikaneder (1773–1845). ■ **120f.** es werde „niemand dabei einschlafen ... kein Auge geschlossen“] Freizitat aus Mozarts Brief an Leopold Mozart vom 26. September 1781 (*MBA*, Bd. 3, S. 163); wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros: Jahn, *Mozart*, Bd. 3, S. 102. ■ **126f.** Weber componirte ... nachträglich] Fatimes Cavatine „*Hier liegt! welcher martervoller Loos!*“ wurde für die Dresdner Aufführung 1823 nachkomponiert. ■ **130f.** wie er seinem Freunde ... berichtet] Gemeint ist C. M. von Webers Brief an Gottfried Weber vom 15. Jänner 1811, in: *WeGA Briefe* <http://www.webergesamtausgabe.de/A040374>, Version 3.1.0 vom 30.06.2017, letzter Zugriff 03.07.2017. ■ **132** Großherzog von Hessen-Darmstadt] Ludwig I., Großherzog von Hessen und bei Rhein, Landgraf von Hessen-Darmstadt. ■ **155** *vergognoso fanatismo*] it. „schmählicher Fanatismus“. ■

162 große „Leonoren“-Ouverture] Ouvertüre III zu *Leonore* op. 72a. ■ 162f. „himmelhoch und meerestief“] So bezeichnet Friedrich Hieronymus Truhn die Ouvertüre in der Kritik „Abschiedsconcert von Miß Clara Novello“, in: *NZfM* 5 (1838), Bd. 8, Nr. 24, 23. März, S. 95. ■ 175f. „er habe nicht ... vermocht“] Cherubinis angeblicher Ausspruch festgehalten in: Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*², zweiter Nachtrag, S. 5. ■ 179f. „mit der Ouvertüre ... keinen Vergleich aus“] Freizitat aus einer Rezension in: *AMZ* 8 (1805/1806), Nr. 15, 8. Jänner, Sp. 237f.; wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros: Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, Bd. 2, S. 150. ■ 180–184 und noch in den dreißiger Jahren ... in *E* schrieb.] nicht ermittelt. ■ 196 „Elisa“] *Eliza ou Le Voyage aux glaciers du Mont Saint-Bernard (Elise oder Die Reise auf den Sankt Bernardsberg)*. ■ 203 *Chria aphoniana*] ein nach dem griech. Rhetoriker Aphthonios von Antiochia benanntes formales Schema der Bearbeitung eines Themas, bestehend u. a. aus „dictum cum laude auctoris“ (Thema nebst Lob des Autors) und „paraphrasis“ (weiter ausführende Umschreibung). ■ 205f. Edmund Singer] (1830–1912), Violinist; 1861–1902 am Stuttgarter Hoftheater. ■ 210 Ferdinand Laub] (1832–1875), Violinist. ■ 228 *A-moll-Symphonie*] op. 56. ■ 238f. Schumann wollte ... mit dem Titel ... bezeichnen;] Der Programmtitel ist enthalten im Particellentwurf, nicht in der Erstausgabe. ■ 249 „da muß es was Gescheites werden!“] Goethe, *Faust* I, 2.443.

81.

WA 1872, Nr. 267, 20. November

á-ç (v. Bülow's letzte Soirée.) Der neue Salon Bösendorfer im fürstlich Liechtenstein'schen Palais konnte nicht würdiger eröffnet werden als durch einen Bülow-Abend. Der neue Concertraum ist geräumig, geschmackvoll und selbst prächtig, aber ohne unnöthigen Prunk ausgestattet, hat einen bequemen Zugang
 5 und, was die Hauptsache ist, bewährte sich als ausgezeichnet akustisch. Die glückliche Lage im Centrum Wiens wird ihn den Concertisten und dem Publicum eben auch bestens empfehlen. Bülow, der sein musikalisches Hab und Gut nicht im Reisekoffer, sondern in Kopf und Fingern mit sich führt, brachte uns wieder einen ganzen praktisch-musikhistorischen Cursus von Bach und Domenico Scarlatti an
 10 bis auf Neuestes. Das Hauptstück war eine der sogenannten „allerletzten Sonaten“ von Franz Schubert, in welchen sich der Genius des Componisten in seiner ganzen Eigenthümlichkeit ausspricht. Unter den älteren Stücken interessirte besonders ein Menuet von Mozart; der Meister hat darin mit dem übermäßigen Dreiklang auf eine Art sein Wesen, welche jedem modernen „Zukunftler“ Ehre machen würde.
 15 Von den neueren hätten wir die drei Nummern von Joachim Raff gerne entbehrt. In der That war uns in unseren Kindertagen Raff des Großvaters Naturgeschichte lieber, als uns jetzt Raff des Enkels Compositionen sind. Mit der Sucht, in jedem Tact originell und geistreich zu sein, quält er sich und seine Zuhörer in wahrhaft mitleiderregender Weise. Desto erfreulicher erwies sich Joseph Rheinberger, dessen
 20 Klavierstück im Andante in der kanonischen Führung eben so kunstvoll als im melodischen Zuge innig und gesangvoll ist, während die anschließende Toccate im allerbesten Sinne an die alten Meister erinnert. Ein Stück voll Leben und Frische ist die treffliche Gavotte von J. P. Gotthard – ganz besonders aber freute es uns, ein größeres Klavierwerk von Julius Zellner (dessen Andante, Scherzo und

Finale, *op.* 13) dem Repertoire Bülow's einverleibt zu sehen. Ein Componist, und sei er der beste, bedarf solcher Interpreten, um durchzudringen – es giebt kaum einen anderen Weg, das Publicum auf bedeutende Novitäten aufmerksam zu machen. Der Besuch des Concertes war zahlreich, der Beifall der lebhafteste.

25

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Viertes Konzert von Hans von Bülow, 19. November 1872, Bösendorfersaal

REZENSIERTE WERKE

Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge h-Moll BWV 544 (Klavierbearbeitung von Liszt S 462 Nr. 6) ■ Mozart: Menuett D-Dur KV 355 ■ Pazdírek (Pseud. J. P. Gotthard): Gavotte (Klavierbearbeitung von August Horn) ■ Joachim Raff: Nr. 3 „Metamorphosen“ aus 3 Klavier-Soli op. 74; Nr. 1 „Walzer“ aus Tanz-Capricen op. 54; Nr. 2 „Polka“ aus der Suite C-Dur op. 71 ■ Rheinberger: Toccata G-Dur op. 12 ■ Domenico Scarlatti: Sonate g-Moll K 30 (*Katzenfuge*) ■ Schubert: Klaviersonate A-Dur D 959 ■ Julius Zellner: 3 Stücke (Andante, Scherzo und Finale) op. 13

ERLÄUTERUNGEN

1 Der neue Salon Bösendorfer] Der von dem Klavierbauer Ludwig Bösendorfer (1835–1919) eröffnete und nach ihm benannte Saal im Palais Liechtenstein in der Herrengasse gehörte bis zum Abriss 1913 zu den wichtigsten Konzertsälen Wiens. ■ **9** Cursus von Bach und Domenico Scarlatti] Johann Sebastian Bach, Präludium und Fuge h-Moll BWV 544 (Klavierbearbeitung von Liszt S 462 Nr. 6); Domenico Scarlatti, Sonate g-Moll K 30 (*Katzenfuge*) ■ **13** Menuet von Mozart] Außer dem Menuett D-Dur KV 355 spielte Bülow auch Mozarts Eine kleine Gigue G-Dur für Klavier KV 574. ■ **16** Raff des Großvaters Naturgeschichte] → NR. 6/ERL. zur Z. 19.

82.

WZ 1872, Nr. 268, 22. November

Feuilleton. Musik.

Das erste Concert der Frau Clara Schumann und Frau Amalie Joachim gestaltete sich zu einem – wir wissen in der That keinen bezeichnenderen Ausdruck – künstlerisch-weihevollen Abend. Ein überaus zahlreiches und distinguirtes Publicum füllte den Saal und es herrschte in seiner Stimmung jene Temperatur, in welcher sich dann eine Kunstblüthe nach der anderen immer schöner und schöner öffnen mag; oder ohne Bild und Gleichniß, die Leistung der beiden Meisterinnen und Priesterinnen der Musik erwärmte das Publicum zu einer echten und gesunden Begeisterung, deren Aeufferungen dann ihre anregende Wirkung auf die Kunstleistungen selbst auszuüben nicht verfehlten. Wen seine Neigung oder sein Beruf dahin führten hunderte von Concerten gehört zu haben, wird am Ende für seine Person ein für jene Temperatur sehr feinfühliges Thermometer und weiß den Grad genau zu bezeichnen. Diesmal stand er hoch. Das erste Concert der beiden werthen

5

10

15 Gäste schreiben wir uns in unsere musikalischen Tage- und Erinnerungsbücher
sicherlich mit einem großen danebengesetzten *Nota bene* ein. Während man so
manches andere Concert mit einem Gefühle der Ermüdung, um nicht zu sagen
der Verstimmung verläßt, fühlt man sich hier wie von Geistesflügeln getragen und
das Gehörte noch lange nachklingen.

20 Es ist, als könne die Zeit der künstlerischen Frische und Kraft der „größten
deutschen Klavierspielerin“, wie Schumann sie nannte, als sie noch Clara Wieck
hieß und noch nicht seine Gattin war, nichts anhaben und könne jenen poetischen
Duft nicht verwischen, der uns jederzeit, so oft wir die Künstlerin zu hören Ge-
legenheit hatten, so bezaubernd entgegenwehte. Die Geister der Musikzeit Mendels-
sohn-Schumann-Chopin, einer Musikepoche, welche sich selbst als „romantisch“
25 bezeichnete, für uns mittlerweile schon wieder zu einer „classischen“, d. h. zugleich
in sich abgeschlossenen und für alle Folgezeit mustergültigen geworden ist, wur-
den hier lebendig! Und diese Begegnung wirkte nicht etwa als bloße Reminiscenz
an eine schöne Zeit, als Lebendiges tritt dergleichen in unser vielfach verworrenes
30 und entartetes Musikwesen und mahnt uns wieder einmal, was echte Musik sei
und bleibe. An diesem Eindruck hatte auch die Sängerin ihren Antheil. Frau Ama-
lie Joachim genießt als Liedersängerin (und als Oratoriensängerin) eines überaus
großen Rufes, aber auch eines wohlverdienten. Ihr Vortrag der „Klage Colma's“
und eines zweiten Gesangstückes von Schubert, des „Liedes Blondels“ von Schu-
35 mann und zweier Lieder von Brahms (darunter das köstliche Wiegenlied) wird
lange in unserer Erinnerung bleiben; Auffassung, Ausdruck, Vortrag erscheinen
hier in gleichem Maße musterhaft – überall warmes Leben, nirgends auch nur um
eine Linie über die der Aufgabe gesteckte künstlerische Grenze hinaus. Das Pro-
gramm war ein solches, wie man es bei den beiden Concertgeberinnen eben erwar-
40 ten durfte.

Der Gesangstücke haben wir schon gedacht – von Klavierstücken hörten wir
die Sonate *op.* 101 von Beethoven, diese wundersame Phantasieblüthe, welche so
merkwürdig die sogenannte „dritte Periode“ Beethovens einleitet und zugleich
nach jener herankommenden Zeit der „musikalischen Neuromantiker“ deutet.
45 Von da war dann freilich nur ein kleiner Schritt zu Schumanns „Davidsbündlern“
oder, wie diese genialen kleinen Tondichtungen ursprünglich hießen, „Davids-
bündlertänzen“, welche das Publicum, wie Frau Schumann sie interpretirte, gera-
dezu in eine Art freudiger Aufregung versetzten. Chopin war durch sein schönes
Notturmo in *H* (*op.* 62), Mendelssohn durch das von ihm selbst als glänzendes
50 Klavierstück arrangirte Scherzo aus dem „Sommernachtstraum“ vertreten. Dem
stürmischen Wunsche des Publicums gefällige Folge gebend, spielte Frau Schu-
mann als Zugabe jenes reizende Scherzino in *E-moll* von Mendelssohn, welches,
von Hause aus ein „Stammbuchblatt“ (gleich Mozarts allerliebster Figur, welche
Bülow Tags vorher gespielt), aus dem Album ausgegangen ist in alle Welt und mit
55 Recht als kleines Juwel gilt. Ich will für heute nur eben über den ersten Eindruck
berichten haben, Näheres und eingehenderes sei dem zweiten Concerte der beiden
Künstlerinnen und Kunstgefährtnen vorbehalten. Noch sei erwähnt, daß die
Liedervorträge der Frau Joachim auf dem Klavier von unserem hochgeschätzten
Epstein begleitet wurden, welcher sich dem Gesangsvortrage in echt künstlerischer

Weise anschoß, – nur das Gesangstück von Schumann accompagnirte, unverkennbar aus schöner Pietät für den Verewigten, Frau Schumann selbst. 60

Zum Schlusse können wir etwas nicht auf dem Herzen behalten: Jean Paul bemerkt irgendwo (ich glaube im „Titan“), „daß die Könige Löwe und Adler eine eigene Neigung haben, nicht rein aufzuspeisen, sondern immer etwas übrig zu lassen“. Man könnte vielleicht als „Dritten im Bunde“ neben Löwe und Adler unser Concertpublicum nennen. Es scheint völlig Observanz, daß sich jedesmal vor der letzten Nummer eine ansehnliche Fraction des Publicums entfernt. Wo das Concertprogramm es mit dem rechten Maße versehen hat, ist die Sache am Ende begreiflich, selbst bei Meistern wie Bülow und Rubinstein war z. B. die Zumuthung, dritthalb Stunden Klavier und nochmals Klavier und abermals Klavier zu hören, eine allzu starke. Das Concert, von dem wir eben sprechen, hatte aber neben seinen sonstigen Vorzügen auch den der rechten Länge. Dennoch ging es aus hergebrachter Sitte vor der letzten Nummer wie im Tempel zu Jerusalem beim Anrücken des Titus: „*Vox audita, excedere Deos, simul ingens rumor excedentium.*“ 65

Einer Künstlerin wie Frau Joachim zuliebe hätten die *Dei excedentes* wohl ohne Leibes- und Lebensgefahr zehn Minuten länger im Saale ausharren können. Einer Sängerin solchen Ranges wäre man diese Aufmerksamkeit doch wohl schuldig! Da im Programm die musikalischen „Davidsbündler“ standen, so kostet es mich diesmal in der That einige Ueberwindung, nicht mit dem *nom de guerre* zu zeichnen, mit dem ich einst unter den Fahnen des unvergeßlichen „Florestan und Eusebius“ gedient, der im Alltagsleben Robert Schumann hieß und jetzt unter den Unsterblichen so heißt, also nicht als „Flamin, der letzte Davidsbündler“, sondern ganz nüchtern und (wahrhaftig, mir kommt die Jean-Paul-Sprache jener Tage immerfort unwillkürlich in die Feder) „ohne poetisches Weißglühen und Culminiren,“ wie gewöhnlich als 75

A. W. Ambros. 80

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Erstes Konzert von Clara Schumann und Amalie Joachim, 20. November 1872, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Klaviersonate A-Dur op. 101 ■ Brahms: Nr. 4 „*Wiegenlied*“ aus 5 Lieder op. 49; Nr. 4 „*Ein Sonett*“ aus 8 Lieder und Romanzen op. 14 ■ Chopin: Nocturne H-Dur op. 62 Nr. 1 ■ Mendelssohn: Fantaisie ou Capriccio (Scherzo) e-Moll op. 16 Nr. 2, „Scherzo“ aus *Ein Sommernachtstraum* op. 61 (Klavierbearbeitung) ■ Schubert: „*Geheimes*“ D 719, „*Kolmas Klage*“ D 217 ■ Schumann: Nr. 1 „*Blondel's Lied*“ aus Romanzen und Balladen op. 53, *Davidsbündlertänze* op. 6 (10 Nummern)

ERLÄUTERUNGEN

20f. „größten deutschen Klavierspielerin“) „Clara Wieck ist die erste deutsche Künstlerin.“ Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. I, S. 20. ■ **34** eines zweiten Gesangstückes von Schubert] „*Geheimes*“ D 719. ■ **52** Scherzino in E-moll] Fantaisie ou Capriccio (Scherzo) e-Moll op. 16 Nr. 2. ■ **53** gleich Mozarts allerliebster Figur] Eine kleine Gigue G-Dur für Klavier KV 574. Zu Bülow's Konzert am 19. November 1872 → NR. 81. ■ **56f.** Näheres ... vorbehalten.] → NR. 85.

▪ **62–65** Jean Paul bemerkt ... übrig zu lassen“.] Freizitat aus: *Die unsichtbare Loge*, in: Jean Paul, *SW*, Abt. 1, Bd. 1, S. 83. ▪ **74** „*Vox audita, ... excedentium.*“] „et audita maior humana vox, excedere Deos; simul ingens motus excedentium“ („man vernahm eine übermenschliche Stimme: ‚die Götter ziehen aus‘, und zugleich der Ausziehenden gewaltiges Getöse“) Tacitus, *Historiae* 5,13. ▪ **82** „Flamin, der letzte Davidsbündler“] Als Kopf des Prager Davidsbundes hat Ambros in den 1840er und 1850er Jahren unter dem Bündlernamen Flamin publiziert; der Name ist dem Roman *Hesperus oder 45 Hundposttage* von Jean Paul entnommen. ▪ **84f.** „ohne poetisches Weißglühen und Culminiren,“] Freizitat aus: *Titan*, in: Jean Paul, *SW*, Abt. 1, Bd. 3, S. 462.

83.

WA 1872, Nr. 269, 22. November

á–ç (Hellmesberger'sche Quartettsoirée.) Der erste Quartettabend Herrn Hellmesbergers brachte nebst Mozarts Quartett in *A-dur*, dessen Variationensatz sehr lebhaften Beifall fand, Beethovens letztes *Es-dur*-Quartett (Op. 132) [sic], welches, aufs sorgsamste studirt, in allen seinen tief sinnigen Combinationen
 5 durchaus klar wurde und demgemäß des bedeutendsten Eindruckes auf die Hörer nicht verfehlte. In dem Klavierquartett in *G-moll* von Johannes Brahms, einer mächtigen Composition, welche allein schon geeignet wäre von der künstlerischen Bedeutung ihres Schöpfers die höchste Idee zu geben, wirkte der Componist selbst
 10 mit; der stürmische Beifall, welcher ihn begrüßte und den einzelnen Sätzen seines Werkes folgte, wird ihm gezeigt haben, wie werth er dem Publicum mit Recht ist, und zwar einem Publicum, wie die Quartettabende es versammeln, wo die „Crème“ der Künstler, Kenner und Kunstfreunde zu finden ist. Nebst den beiden Herren Hellmesberger wirkten die Herren Bachrich bei der Viola und Röver beim Violoncell mit.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Erstes Konzert des Hellmesberger-Quartetts, 21. November 1872, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Streichquartett *Es-Dur* op. 127 ▪ Brahms: Klavierquartett *g-Moll* op. 25 ▪ Mozart: Streichquartett *A-Dur* KV 464

ERLÄUTERUNG

3 Op. 132] recte: op. 127.

84.

WZ 1872, Nr. 271, 26. November

á–ç (Monstre-Concert.) Das Concert, welches der „Wiener Musikerbund“ gestern im Musikvereinsaal unter Mitwirkung von 250 Musikern und unter Leitung

der Herren Karl Heißler und Eduard Kremser gab und bei dem wir nur die americanisirende Benennung „Monstre-Concert“ weggewünscht hätten, imponirte durch die aufgebotene Masse von Mitwirkenden und gab durch die Präcision und selbst durch die Feinheit der Ausführung, welche bei einer so gewaltigen Heerschaar doppelt ins Gewicht fällt, der Tüchtigkeit der Wiener Musiker ein erfreuliches Zeugniß. Die „Egmont“-Ouverture fand den lebhaftesten Beifall und Berlioz' prächtige Bearbeitung des „Rakoczy“-Marsches verlangte das Publicum *da capo*, ein Verlangen indessen, dem bei der Länge des Concertes nicht gewillfahrt werden konnte. Wagners „Kaisermarsch“ betäubte mehr, als daß er erfreute – er hat entschieden nicht gefallen. Frau Clara Schumann spielte Mendelssohns Concert in *G-moll*, die Herren Hellmesberger und Grün ein Mozart'sches Doppelconcert für Viola und Violine – alle drei errangen wärmsten Beifall. Sehr angenehm wirkte zwischen all' den Instrumentalstücken ein Stück Vocalmusik, eine Scene aus Max Bruchs „Frithjof“, eine schöne Composition, welche Herr D. Kraus und der tüchtig eingreifende Chor trefflich zur Geltung brachten. Wir begnügen uns für heute über den äußeren Erfolg zu berichten und kommen in der nächsten Ueberschau auf Einiges, insbesondere auf den „Kaisermarsch“ zurück.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

„Monstre-Konzert“ des Wr. Musikerbundes, 24. November 1872, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Overture zu *Egmont* op. 84 ■ Berlioz: „Rákóczi-Marsch“ aus *La Damnation de Faust* op. 24 ■ Bruch: „Frithjofs Abschied von Nordland“ aus *Frithjof. Szenen aus der Frithjof-Sage* op. 23 ■ Mendelssohn: Klavierkonzert g-Moll op. 25 ■ Mozart: Sinfonia concertante für Violine, Viola und Orchester Es-Dur KV 364 ■ Richard Wagner: *Kaisermarsch* WWV 104

ERLÄUTERUNGEN

3 Karl Heißler] (1823–1878), Violinist; Mitglied des Wr. Hofopernorchesters (ab 1841), der Hofmusikkapelle (ab 1843) und des Schuppanzigh-Quartetts (ab 1845), 1853–1878 Prof. am Konservatorium der GdM, 1859–1871 künstlerischer Leiter des Orchestervereins der GdM. ■ **8** „Egmont“-Ouverture] Beethoven, Overture zu *Egmont* op. 84. ■ **9** des „Rakoczy“-Marsches] aus *La Damnation de Faust* op. 24. ■ **13** Doppelconcert] Sinfonia concertante für Violine, Viola und Orchester Es-Dur KV 364. ■ **17–19** Wir ... kommen ... auf den „Kaisermarsch“ zurück.] → NR. 85.

85.

WZ 1872, Nr. 273, 28. November

Z. 39–78 aufgenommen in: „Musikalische Wasserpest.“, *Bunte Blätter* II, S. 11–13

Feuilleton.
Musikalische Revue.
Von A. W. Ambros.

Die Concerte, die interessanten Operaufführungen häufen sich und die Göttin
 5 Musik scheint sich den gütigen Titus zum Muster zu nehmen und hält den Tag für
 verloren, an dem sie uns nicht eine Wohlthat (zuweilen auch das Gegentheil) er-
 weist. Die Kritik aber humpelt hinter all' der Musik her, wie in der bekannten
 Allegorie die hinkende Strafe hinter den Lastern, holt sie aber, gleich jener, am
 Ende doch ein; womit übrigens nicht gesagt sein soll, daß das Concertgeben etwa
 10 ein Laster sei – wenigstens nicht immer. Indessen ist bereits der Moment da, wo
 die Kritik am besten thut, gleich Jean Pauls Pastor Eymann, „der an Bußtagen die
 Seelen bündelweise reinigte“, immer ein ganzes Bündel Musik auf einmal zu er-
 ledigen! Sehen wir denn zu!

Vom Hofoperntheater haben wir das mißglückte Debut einer Margaretha
 15 von Valois oder eigentlich ihrer Darstellerin zu notiren, welcher nicht eine wirk-
 lich feine Gesangsbildung mangelte, wohl aber durchaus die Kenntniß dessen,
 was für die Opernbühne unentbehrlich ist. Es ist ganz etwas Anderes, im Con-
 certsale mit dem Notenblatte in der Hand seinen Part einem Concertpublicum
 vorzusingen, als sich im Operntheater für drei Stunden in eine Margaretha von
 20 Valois, Alice, Lucia u. s. w. verwandeln zu sollen. Darum sind Agathe und Aenn-
 chen so überaus willkommene Rollen für junge Anfängerinnen, weil diese, je
 nachdem der Himmel sie von Hause aus nach der sentimentalen oder nach der
 schalkhaften Mädchenschablone gemodelt hat, in diesen Partien nur sich selbst
 darzustellen brauchen.

Agathe und Aennchen bringen uns ganz bequem auf ihren Schöpfer Karl
 25 Maria von Weber und dessen „Abu Hassan“. Bekanntlich ärgerte sich Karl Maria
 entsetzlich über den Erfolg seines „Freischützen“, das heißt: nicht über den anfäng-
 lichen – der war ihm schon recht – wohl aber, als er mit seiner „Euryanthe“, der
 Mutter unserer ganzen „Zukunftsmusik“, hervortrat und die Leute über den „Frei-
 30 schütz“ des Lobes und der Bewunderung kein Ende finden konnten, als er in sei-
 nem „Oberon“ ein Werk geschaffen, in welchem der farbenprächtige, phantasti-
 sche Zauber des Orients und die duftige Märchenwelt des Elfenreiches sich zu
 einem in seiner Art einzigen Ganzen verbinden, und Leute, die ihm Tags nach der
 ersten Aufführung vorgestellt wurden, sich glücklich priesen, den Componisten
 35 des „Freischützen“ kennen gelernt zu haben. Lebte Weber noch, so könnte er jetzt
 eine vermehrte und verbesserte Neu-Auflage seines Aergers veranstalten. Denn
 auch dem älteren Bruder „Abu Hassan“ stellt sich dieser fatale „Freischütz“ quer
 und breit in den Weg.

Statt uns an der Quellenfrische, der Melodienfülle, dem reizenden Humor,
 40 der blühenden Orchestration nach der langen Hungerzeit und Spitalsdiät oder
 aber der ungesund ver- und überwürzten Kost, zu der uns unsere modernen Ope-
 rettencomponisten verurtheilt haben, kurz und gut zu erquicken, ängstigen wir
 uns mit der ganz unnützen Frage ab, ob denn dieses Operettchen vom Jahre 1810
 nicht bloß von „Freischützen“ Gnaden lebe und zu toleriren sei. Ich sage: mit der
 45 unnützen Frage. Denn jenes reizende Werk oder Werkchen bleibt, auch ohne
 „Freischütz“ und Webers daher erworbene Meriten, ein kleines Juwel. Man darf
 sogar sagen, daß es schon vom „Freischützen“ an ist, als habe Weber den Ton für
 Scherz, für Humor gar nicht mehr finden können, wenigstens nicht den rechten.

Denn weder Aennchens „Grillen, die böse Gäste sind“, noch „Nero, der Kettenhund“ wollen in dieser Hinsicht viel bedeuten.

Nach all den Opern-Leviathans und Opern-Wallfischen, welche uns arme Jonasse in ihren Riesenschlund begraben, um uns, zwar nicht erst nach drei Tagen, aber doch erst nach drei oder vier Stunden und von Kunstgenuß todtmüde zu entlassen, thut es völlig wohl, ein so munteres, glitzerndes Goldfischchen wie diese Duodez-Oper vor uns herumgaukeln zu sehen. Aber auch durch die Nachbarschaft des „häuslichen Krieges“ von Schubert verliert Weber durchaus nichts. Ich erkläre im vorhinein und feierlich, damit nicht Schubert- und andere Bündler über mich herfallen, daß ich jene kleine Oper Schuberts für ganz herrliche, ganz unschätzbare Musik halte, – würde man mich fragen, ob ich sie für eine ganz herrliche, ganz unschätzbare Oper halte, so würde ich mit der Antwort mindestens zögern. Sie ist, wenn wir ehrlich sein wollen, mit einer seltenen Unkenntniß dessen geschrieben, was dramatische Musik ist oder sein soll. Das Final-Andante „Ich bin beschämt“ u. s. w. erinnert aufs bedenklichste an jenes Opernfinal der „Fliegenden Blätter“: „Ich sterbe den Tod des Verräthers, du stirbst den Tod des Verräthers, er stirbt den Tod des Verräthers, wir sterben“ u. s. w. Und geradehin komisch wirkt es, wenn, nachdem die Geschichte aus, rein und völlig aus ist, die edlen Ritter und edlen Damen anfangen, sich auf ihre Faust mit Schubert'scher Musik zu amüsiren, während das Publicum geduldig dasitzt und auf das Fallen des Vorhanges wartet. Ich erkläre nochmals, daß mir nicht einfällt, aus des herrlichen Liedersängers Lorbeerkrantz auch nur ein Blatt ausrupfen zu wollen, und der wahrhaft überwältigenden Klangwirkung der Chöre Schuberts gegenüber mag alle Krittelei verstummen, – wird aber die Frage nach dramatischem Gehalte eigens aufgeworfen, so müssen wir auch den Muth haben, sie ehrlich und offen zu beantworten, und wahrlich, Webers Operette gegen jene Schuberts herabsetzen zu wollen, ist eine Taktik, mit welcher selbst Schubert kein Gefallen geschieht. Denn sie erst macht uns aufmerksam, ja sie deutet wie mit Fingern darauf hin, wie der Lyriker Schubert auch hier Lyriker geblieben, während der Weber'schen Scherzoperette dramatisches Leben und Feuer aus allen Fingerspitzen sprüht und zuckt.

Der Sonntag brachte uns jenes „Monstre-Concert“ des Musikerbundes, über dessen Erfolg wir bereits kurz berichtet haben. Das Haupt- und Schlußstück war der „Kaisermarsch“ Richard Wagners, bei dem uns jedoch glücklicher Weise (denn wir hatten mit der Arbeit des Anhörens mehr als genug zu thun) nicht zugemuthet wurde, zum Schlusse, wie Wagner ausdrücklich will und wünscht, mitzusingen. Nach der eigentlichen Intention des Werkes soll zuletzt das ganze Publicum ins Mitleid gezogen werden und (so gut es kann) Chorus machen. Für die eigentliche Phalanx der Wagnerianer ist dieser Marsch natürlich eine „That“, so gut wie irgendeine siegreiche Schlacht. Eher möchte man geneigt sein zu sagen, daß der „Meister“ diesmal seine Kanone mit zu vielem Pulver geladen und daher das Ziel, nach dem er mit gewohnter Klugheit visirte, überschossen hat. Gerade dort (scheint es), wohin dieser Kernschuß zielte, „merkte man Absicht und war verstimmt“. Und doch hatte der Tonsetzer, wie die Italiener sagen, *ne opera ne sudore* gespart, ja sogar „Ein' feste Burg“ u. s. w. eingewebt, obschon ihm (wir beurtheilen ihn aus seinen Schriften und den darin zweifellos ausgesprochenen künstlerischen und

50

55

60

65

70

75

80

85

90

philosophischen Grundanschauungen) dieser Choral, und was darum und daran
 95 hängt, schwerlich viel mehr am Herzen liegen mag als etwa das chinesische Lied
 „vom Weidenbaum mit Atlasblättern“, aus welchem Weber seine „Turandot“-
 Ouverture gemacht. Aber Wagner weiß zu gut, daß gewisse Melodien einschlagen
 und zünden. Und so erscheint er hier so tendenziös, so äußerlich Himmel und
 Erde in Bewegung setzend und innerlich so künstlerisch unwahr, daß wir es mit
 100 der gewohnten künstlerischen Ehrlichkeit Wagners, der wir von jeher wahre Achtung
 zollen mußten, in keiner Weise reimen können. Der Marsch hat uns, offen
 gesagt, einen geradezu peinlichen Eindruck gemacht. Tonmassen wälzen sich über
 Tonmassen. Das betäubte Ohr quält sich vergebens ab, ein wirkliches musikali-
 sches Motiv aus dem Durcheinandertoben der entfesselten Orchesterkräfte heraus-
 105 zuhören, – man athmet auf, wenn der lutherische Choral auftaucht und wir einen
 Augenblick lang eine feste Tongestalt erfassen dürfen.

Wagner wollte nicht abermals, wie in seinem „Tannhäuser“-Marsch, in Elsa's
 Brautzug, dem „Meistersinger“-Eintritt (drei herrlichen Compositionen!), von dem
 musikalisch so wirksamen Mittel der allmäligen Steigerung Gebrauch machen, er
 110 fängt gleich in einem Style an, der an den Anfang der asiatischen Banise erinnert:
 „Blitz, Donner und Hagel, als die rächenden Werkzeuge des erzürnten Himmels,
 zerschmetterte die Pracht deiner mit Gold gedeckten Thürme“ u. s. w. Wagner, der
 uns so oft bewiesen hat, er könne erhaben sein, ist hier in einen Schwulst und
 Bombast gerathen, der eben nichts ist als die Folge und Strafe jener inneren Un-
 wahrheit des Ganzen. Ohne Uebertreibung darf man sagen, daß der „Kaiser-
 marsch“ an Lärm Alles überbietet, was wir je gehört. Berlioz' doch auch eben nicht
 115 schüchtern orchestrierter Rakoczy-Marsch ist dagegen völlig eine Musik für
 Nervenschwache, für Reconvalescenten, für die Leute aus Hallers Alpen, die „bei
 Flöten einschlafen wollen“. Berlioz componirte den Marsch im Jahre 1846 als Ge-
 legenheitsstück für seine Concerte in Pest, später „intercalirte“ er ihn unnützer
 und schädlicher Weise in seiner „Verdammung Fausts“ (verzeihe mir's der Him-
 mel, bei einem flüchtigen Blick aufs Programm las ich „Verdummung Fausts“ – der
 Lesefehler ist zu entschuldigen, wenn man sich erinnert, wie Goethe's „Faust“ im
 Libretto des Berlioz'schen Oratoriums zugerichtet ist). Sein „Faust“ fängt, dem
 120 Marsch zuliebe, in den „Ebenen Ungarns“ an. „Faust“ in Ungarn! *Que diantre*
avait il de faire à cette galère? Indessen warum nicht? Fausts Mantel war ja bequeme
 Reisegelegenheit. Abgesehen von diesem späteren Mißgriff ist der Marsch ein
 höchst anziehendes Stück, wahrhaft genial orchestriert und in den von Berlioz
 selbstständig behandelten Partien und Zwischensätzen äußerst interessant.

Berlioz schrieb mir damals von Pest aus (den Brief hat mir leider, nebst ähnli-
 130 chen Schriftstücken, ein erpichter Autographensammler entführt), wie der Marsch
 eine ganz außerordentliche Wirkung gemacht: „vor Allem“, hieß es, „haben die
 Leute über eine Stelle den Kopf verloren, wo die Geigen das Marschmotivpiano in
 einer Art fugirter Arbeit ausführen, während leise Schläge auf die große Trommel
 135 an fernen Kanonendonner mahnen“. Für diese Tonsätze war nun die mächtige
 Besetzung, mit der wir sie hörten, relativ sehr zweckmäßig, an sich ist es in der
 That nicht leicht zu bejahen oder zu verneinen, ob das Experiment eines solchen
 musikalischen Massenaufgebotes und artistischen Landsturmes zu wiederholen

rathsam ist. Daß man in einer Stadt, welche vielleicht die erste Musikstadt der Welt heißen darf, 250 tüchtige Orchestermusiker und aus ihnen ein respectables 140
Orchester zusammenbekommen kann, wird nicht in Erstaunen setzen, man könnte vielleicht die doppelte Zahl haben. Die ersten Tacte der „Egmont“-Ouverture mit den düsteren, von der Heerschaar von Geigen mit gleichem Ton und Strich 145
gespielten Accorden wirkten höchst imponant, ebenso das Crescendo im triumphierenden Schlußsatze, aber schon hier wurde das Fortissimo betäubend, folglich un- schön. Auch einem Koloß ist seine Höhe gesetzt und er kann zu groß sein. Die Tonwerke tragen auch das Maß der ihnen angemessenen Besetzung in sich.

Eine zu stark besetzte Musik macht einen Eindruck etwa, wie wenn man sein Gesicht im Hohlspiegel besieht; an Stelle der beseelten Bildung glotzt uns gorgonenhaft ein Riesengesicht entgegen, das uns desto unangenehmer erscheint, je vertrauter uns seine Züge sind. Bei Mendelssohns Klavierconcert trat der Mißstand vollends zu Tage. Der von Clara Schumann mit der feinsten Vollendung, mit dem edelsten Geschmack, ganz im Sinne Mendelssohns gespielte Klavierpart wurde zur Nebensache, das Riesenorchester (obschon eine Anzahl Pulte hier „Tacet“ hatte) 155
zur Hauptsache – es war folglich die verkehrte Welt. Das arme Klavier war die Stimme des Rufenden in der Wüste, oder vielmehr des Verirrten im Dickicht des brasilianischen Urwaldes. Fast nahm sich, weil der Contrast gegen das Orchester kein so ausgesprochener war wie beim Klavier, das Mozart'sche Concert für Violine und Viola (nach dem Paprika-Gericht des Berlioz'schen Rakoczy-Marsches wahre musikalische Milch frommer Denkgungsart) besser aus. Herrn Concertmeister J. Hellmesberger müssen wir für die äußerst gelungene, von ihm componirte 160
Cadenz oder Doppelcadenz unser besonderes Compliment machen. Die Viola klang in seinen Händen prächtig und Herr Grün wetteiferte mit ihm im buchstäblichen Sinne eines „Concertes“, d. i. eines Wettstreites.

Das zweite Concert der Frau Clara Schumann und der Frau Amalie Joachim brachte uns zu unserer innigsten Freude Franz Schuberts Klaviersonate in *A-moll* 165
(es ist unter den mehreren dieser Tonart die dem Erzherzog Rudolf gewidmete). Man kennt die begeisterten Worte, welche einst Robert Schumann gerade über diese Composition schrieb. Eine trefflichere Interpretin konnte sie nicht finden als Clara Schumann. Jede Schönheit der unvergleichlichen, originellen Tondichtung 170
trat uns unter ihren Händen leuchtend entgegen. Bachs Fuge, Chopins Scherzo, die köstliche Gavotte Glucks nach Brahms' geistvollem Arrangement, welche das Publicum förmlich elektrisirte – wir müßten schon Gesagtes wiederholen. Eigen berührte uns, wie neulich die „Davidsbündler“, so diesmal das Scherzino aus Schumanns „Faschingsschwank“. Wenn wir Compositionen Roberts von Clara 175
vortragen hören, ist es uns immer als dürfe sich eigentlich niemand Anderer unterfangen, dergleichen auch spielen zu dürfen.

Frau Joachim gewinnt in der Werthschätzung des Publicums mehr und mehr Terrain. Ihre Stimme ist äußerst sympathisch und von einem eigen edlen, beseelten Klang, doch keine von jenen elementaren Kraft- und Machtstimmen, welche 180
den Hörer sofort durch ihre Wucht überwältigen. Der Liedervortrag ist etwa analog der Weise eines trefflichen Vorlesers oder geistvollen, empfindungsvollen Declamators, der die Sachen mit Recht ganz anders nimmt und bringt, als der

Schauspieler auf der Bühne dieselben Worte bringen würde. Unser Publicum ist
 185 nun eben gewöhnt, die starken Lichter, Schatten und Drucker des Operntheaters
 auch in den Concertsaal und Liedergesang übertragen zu sehen. Daher fanden
 Manche die Singweise der Frau Joachim anfänglich „etwas kühl“. Aber nach und
 nach gingen sie auf die Sache ein und mit Mendelssohns „Leise zieht durch mein
 Gemüth“ hat die Sängerin diesmal und also wohl ein für alle Mal den Sieg gewon-
 190 nen. Die Händel'sche Arie aus „Jephtha“ war uns sehr interessant, weil sie uns
 zeigte, was Frau Joachim im Oratorium, in welchem sie in Nord-Deutschland des
 größten Rufes genießt, sein mag.

In Herrn Hellmesbergers erstem Quartett freuten wir uns des mächtigen Kla-
 vierquartetts in *G-moll* von Brahms, eines jener Werke, auf welche man mit Trost
 195 blicken mag, wenn man einmal geneigt ist, unsere Zeit epigonenhaft zu schelten.
 Und dann Beethovens Quartett, *op.* 132 [sic]! Wie haben wir doch diese Tonspra-
 che verstehen gelernt! Noch vor einem Jahdreißig galt dergleichen für apokalypti-
 sche Musik!

Nach so viel hochgeschätzten und anerkannten Künstlern fasse ich nun eine
 200 schüchterne junge Künstlerin bei der Hand und führe sie vor – die Pianistin Fräu-
 lein Leopoldine Pfuhl. Sie bestand in ihrem Concert mit Ehren, sie hat Talent und
 hat etwas Rechtes gelernt und, was mehr, sie ist recht und echt musikalisch – ein
 Zeugniß, das wir ihr geben dürfen, ungeachtet das Andante in Beethovens großer
F-moll-Sonate (welche einst Clara Wieck bei uns einbürgerte) den rechten poeti-
 205 schen Hauch und die rechte Wärme vermissen ließ. Ich denke aber, diese Wärme
 ist in der jungen Pianistin, wie ein Physiker sagen würde, einstweilen noch „latent“.
 Den Schlußsatz derselben Sonate spielte sie überraschend trefflich, so auch den
 Schluß von Schumanns „Carneval“, wogegen die einzelnen Figuren des Pierrot
 u. s. w. zu abgeblaßt herauskamen. Strebe sie weiter, wir werden uns freuen, ihr
 210 wieder zu begegnen.

Somit hätten wir für diesmal den „Concertschub“ kritisch erledigt – das Wei-
 tere folgt!

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Meyerbeer, *Die Hugenotten*, 20. November 1872, Hofoper ■ Weber, *Abu Hassan*, 17. November
 1872, ebd. ■ Schubert, *Der häusliche Krieg/Die Verschwornen*, 17. November 1872, ebd. ■
 „Monstre-Konzert“ des Wr. Musikerbundes, 24. November 1872, MVgr. ■ Zweites Konzert
 von Clara Schumann und Amalie Joachim, 26. November 1872, MVkl. ■ Erstes Konzert des
 Hellmesberger-Quartetts, 21. November 1872, MVkl. ■ Konzert von Leopoldine Pfuhl,
 22. November 1872, Bösendorfersaal

REZENSIERTE WERKE

Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge für Orgel e-Moll BWV 533 (Klavierbearbeitung
 von Clara Schumann) ■ Beethoven: Klaviersonate f-Moll op. 57 (*Appassionata*), Ouvertüre zu
Egmont op. 84, Streichquartett Es-Dur op. 127 ■ Berlioz: „Rákóczi-Marsch“ aus *La Damnation*
de Faust op. 24 ■ Brahms: Klavierquartett g-Moll op. 25 ■ Chopin: Scherzo b-Moll
 op. 31 ■ Gluck: Gavotte A-Dur aus *Iphigénie en Aulide* (Klavierbearbeitung von Brahms) ■
 Georg Friedrich Händel: Arie [näher nicht ermittelt] aus *Jephtha* HWV 70 ■ Mendelssohn:

Nr. 5 „Gruß“ („Leise zieht durch mein Gemüt“) aus 6 Gesänge op. 19[a], Klavierkonzert g-Moll op. 25 ■ Meyerbeer: *Die Hugenotten* ■ Mozart: Sinfonia concertante für Violine, Viola und Orchester Es-Dur KV 364 ■ Schubert: *Der häusliche Krieg/Die Verschwornen*, Klaviersonate a-Moll D 845 ■ Schumann: *Carnaval* op. 9, „Scherzino“ aus *Faschingsschwank aus Wien* op. 26 ■ Richard Wagner: *Kaisermarsch* WWV 104 ■ Carl Maria von Weber: *Abu Hassan*

ERLÄUTERUNGEN

11f. „der an Bußtagen ... reinigte“] Freizitat aus: *Hesperus oder 45 Hundposttage*, in: Jean Paul, *SW*, Abt. 1, Bd. 1, S. 754. ■ **14f.** Margaretha von Valois] Figur in Meyerbeers *Les Huguenots*. ■ **15** Darstellerin] Marie Klauwell (1853–1911). ■ **20** Alice] Figur in Meyerbeers *Robert le diable*. ■ **20** Lucia] Figur in Donizettis *Lucia di Lammermoor*. ■ **20f.** Agathe und Aennchen] Figuren in Webers *Der Freischütz*. ■ **49** „Grillen, die böse Gäste sind“] Original: „Grillen sind mir böse Gäste.“ ■ **63–65** Opernfinal ... „Ich sterbe ... wir sterben“] Gemeint ist das zu einer Karikatur geschriebene Gedicht „Große Oper“, in: *Fliegende Blätter* 1 (1844/1845), Nr. 5, S. 40, das später von Peter Cornelius (1824–1874) als parodierendes Männerterzett „*Der Tod des Verräters*“ vertont wurde. ■ **80** wir ... berichtet haben.] → NR. 84. ■ **83** Wagner ... wünscht, mitzusingen.] Allerdings fordert Wagner das Mitsingen „nur bei besonderen festlichen Veranlassungen“ (Erstdruck, Leipzig 1871). ■ **90** „merkte man Absicht und war verstimmt.“] → NR. 61/ERL. zur Z. 177f. ■ **91** *ne opera ne sudore*] „né opera né sudore“ – it. „weder Arbeit noch Schweiß“. ■ **110** der asiatischen Banise] → NR. 71/ERL. zur Z. 147. ■ **117** Rakoczy-Marsch] → NR. 84/ERL. zur Z. 9. ■ **118f.** „bei Flöten einschlafen wollen.“] Original: „Schlaff ein beim Saitenspiel, erwachet bei Trompeten“ (Albrecht von Haller, Gedicht „*Die Alpen*“). ■ **120** „intercalirte“] schob er [ihn] ein. ■ **125f.** *Que diantre ... galère?*] Original: „Mais que diable allait-il faire à cette galère?“ („Was zum Teufel hatte er auf dieser Galeere zu suchen?“) Molière, *Les Fourberies de Scapin* (*Scapins Streiche*) II,7. ■ **130–135** Berlioz schrieb mir ... Kanonendonner mahnen.“] Original: „Mais j’ai soulevé les passions populaires par un thème Hongrois (la Rakoczy-marche) que j’ai instrumenté et développé. Vous ne pouvez vous représenter cette salle en délire les cris furieux de tous ces hommes, les *Elien*, les trépignements... Il y a surtout un endroit où j’ai ramené le thème par un travail fugué entre les basses et les violons, sur un long crescendo, avec des coups de grosse caisse *piano* imitant le canon, qui leur a fait perdre la tête.“ Berlioz’ Brief an Ambros vom 15. Februar 1846, in: *Hector Berlioz. Correspondance générale de Berlioz*, hrsg. von Pierre Citron, Bd. 3, Paris 1878, S. 316. ■ **158f.** Concert für Violine und Viola] → NR. 84/ERL. zur Z. 13. ■ **160** Milch frommer Denkungsort] → NR. 11/ERL. zur Z. 87f. ■ **168f.** Robert Schumann ... schrieb.] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 124. ■ **171** Bachs Fuge] Präludium und Fuge für Orgel e-Moll BWV 533 (Klavierbearbeitung von Clara Schumann). ■ **196** op. 132] Gespielt wurde das Streichquartett Es-Dur op. 127. ■ **201** Leopoldine Pfuhl] Pianistin; Studium am Konservatorium der GdM, 1870–1872 Mitglied des Wr. Singvereins (Alt).

86.

WZ 1872, Nr. 274, 29. November

ú–ç (Concert des Frl. Maria Fillunger.) Die junge Sängerin, deren Namen wir eben genannt, ist von früher her recht vorthailhaft bekannt. Wie man uns von mehr als Einer Seite versichert hat, sollte das Concert diesmal eine Art Probestück

sein, von dessen Erfolg bei Kritik und Publicum es abhängen werde, ob die junge
 5 Dame den Beruf einer Concertsängerin wählen solle oder nicht. Eine Lebensfrage
 von einer einzelnen Leistung, welche zufällig glücken oder mißglücken kann,
 abhängig zu machen, hat sein Bedenkliches und schon der Eremit im „Freischütz“
 protestirt gegen den Probeschuß. Auch hat es ferner sein Bedenkliches von Seite
 10 der Kritik, auf eine solche Frage kurz mit Ja oder Nein zu antworten; schwer ins
 Gewicht fallende Folgen knüpfen sich an die kurze Antwort, welche zu geben
 immer eine Gewissenssache bleibt. Bei Frl. Fillunger glauben wir indessen mit
 einem herzhaften „Ja“ ohne weitere Scrupel antworten zu dürfen. Ein nicht ge-
 wöhnlich schöner Stimmfonds ist da, eine solide Ausbildung (durch die bewährte
 Lehrerin Frau Marchesi) ist da, aus dem Vortrage spricht geistvolle Auffassung
 15 der jedesmaligen Aufgabe und wirkliche, nicht künstlich gemachte oder herein-
 reflectirte Empfindung. Frl. Fillunger wird, wie sich von selbst versteht, ihre Stu-
 dien fleißig fortsetzen. „Beharrlichkeit führt zum Ziele“ war C. M. v. Webers
 Wahlspruch.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Konzert von Marie Fillunger, 27. November 1872, MVkl.

ERLÄUTERUNGEN

1 Fillunger] Marie Fillunger (1850–1930), Sopran; 1869–1873 Studium am Konservatorium der
 GdM und später an der Musikhochschule in Berlin, Auftritte vor allem in Holland, der Schweiz
 und London, in den 1890er Jahren auch in Australien und Südamerika. ■ 18 Wahlspruch] u. a.
 im Stammbuchblatt für einen unbekanntes Adressaten vom 12. August 1821, in: *WeGa Briefe*
 <<http://weber-gesamtausgabe.de/A041772>>, Version 3.1.0 vom 30.06.2017, letzter Zugriff 04.07.2017.

87.

WZ 1872, Nr. 279, 5. Dezember

Feuilleton.

Musikalische Revue.

Von A. W. Ambros.

Der Sonntag brachte uns das zweite Philharmoniker-Concert. Es war also hoher
 5 musikalischer Festtag. Die vielleicht brillianteste aller Orchestercompositionen,
 Webers „Oberon“-Ouverture, leitete ein, vom Orchester mit glänzender Virtuosi-
 tät gespielt. Darauf ein „neues“, das heißt bisher unbekannt gewesenes Klaviercon-
 cert von Mozart. Es ist recht gut, daß uns Leute wie Mozart und Franz Schubert
 aus dem Jenseits in Anbetracht der musikalischen sieben mageren Jahre, in denen
 10 wir nach den früheren sieben fetten leben, mit Novitäten versorgen. Mozarts Kla-
 vierconcerte, für die schwächeren Instrumente seiner Zeit berechnet, verhalten
 sich gegen die späteren und modernen wie etwa Brüsseler Spitzen gegen schweren
 Lyoner Seidenstoff. Diese feine Broderie an Passagen u. s. w. verlangt, wie jeder
 Mozart-Spieler wissen wird, eine vollendete Meisterschaft in Beherrschung des

Instrumentes und feinsten Geschmack. Herr Labor, der das Concert spielte, wurde seiner Aufgabe in vorzüglicher Weise gerecht. Von wem war die ganz vortreffliche, echt Mozart'sche Cadenz im ersten Satze, welche so sinnige Combinationen der einzelnen Motive brachte? 15

Von den drei Sätzen des im Ganzen sehr schönen Concertes fällt das Rondo (wie auch sonst bei Mozart zuweilen) gegen die beiden früheren etwas ab, – höchst interessant ist der erste Satz, dessen zweites Motiv merkwürdig an eines der Papageno-Lieder anklingt. Das Andante enthält eine Menge reizender Klangmischungen. Es ist und bleibt wahr, was (glaube ich) Otto Jahn sagt: „daß, wer Mozarts Klavierconcerte nicht kennt, sich Kenntniß Mozart'scher Klaviermusik nicht zutrauen dürfe“. Erfreulich also, daß man diese vergraben gewesenen Schätze wieder hervorzusuchen beginnt und daß man sie mit der, wie Lichtenberg sagen würde, „Verschönerung“ sogenannter „moderner Bearbeitungen“ verschont. Wer durch Virtuosität im großen und modernen Styl glänzen will, dem bleiben Liszts beide Concerte und anderes Gute und Beste unbenommen. Wenn Liszt z. B. in Franz Schuberts großer, sogenannter „Wanderer“-Phantasie das ganze Final in seiner Weise umcomponirt oder umfärbt und seine Umarbeitung in der schönen Cotta'schen Edition neben dem Original abdrucken läßt, so bleibt die Sache lehrreich, obschon man auch hier besser beim Schubert'schen Schubert bleibt, als nach dem Liszt'schen Schubert greift. Wenn aber Tausig C. M. v. Webers „Aufforderung zum Tanz“, die doch an sich brillant genug und wovon jede Note dem deutschen Volke – was sage ich: allen Musikfreunden der Welt – bekannt und lieb ist, ausdrücklich „zum Concertvortrag“ umarbeitet und unter der Last seiner Bravourwirthschaft die ganze Anmuth des Stückes erquetscht, so ist das ein Attentat, gegen das wir protestiren. Auch im Vortrage soll es so sein. Man muß in Mozart nicht Beethoven, in Beethoven nicht Chopin und Liszt hineinspielen wollen. Ehre darum dem trefflichen Labor, der uns Mozart als Mozart brachte! 20 25 30 35 40

Die beiden Nummern aus Franz Lachners sechster Suite gefielen sehr. Lachner ist auch ein Beispiel jener nur bei einigen deutschen Meistern (Händel, Gluck, J. Haydn) vorkommenden Spätreife, die ihr Allerbestes zu einer Zeit brachten, wo andere die Feder müde weglegen – als Greise nämlich. Lachners aus seiner letzten Zeit herrührende Suiten sichern ihm einen dauernden Platz unter den deutschen Instrumentalcomponisten; die *Simphonia passionata* würde es nicht vermocht haben, obwohl er damit einen Symphoniepreis gewann. Was die Aufführung jener beiden Sätze (Andantino und Gavotte) betrifft, so bedauere ich dabei nur Eines: daß Franz Lachner sie nicht gehört. Ich hätte ihm den Lohn wohl gönnen mögen! 45

Beethovens vierte Symphonie schloß ab – unter gespanntem, beinahe andächtigen Zuhören des Publicums. Ich habe einmal einen *terminus technicus* erdacht, den ich dem Leser zu beliebigem Gebrauche hiemit zur Disposition stellen will. Jenes athemlose Horchen im Concertsaale, das nur bei besten Stücken und besten Productionen vorzukommen pflegt, ein Horchen, wo niemand wagt sich zu räuspern oder den Fuß zu rücken, nenne ich „die Mauslaufstille“ – weil man nämlich eine Maus laufen hören könnte. Diese Mauslaufstille herrschte während der ganzen Symphonie. Jene großen Leute und Seelen, bei denen das kleinste Thier, mit welchem man ihnen kommen darf, der Elephant ist, denken, wenn von Beethovens Symphonie die Rede ist, sofort an die Eroica, an die fünfte und neunte, 50 55

60 und lächeln mitleidig, wenn man es wagt, ihnen von der vierten, achten oder gar von der ersten zu sprechen. Und dennoch ist diese vierte so groß wie eine ihrer acht Schwestern, wenn man die Größe nämlich nicht nach der Elle oder aber nach der Peripherie mißt, bis wohin man die Fortissimos des Werkes hört.

Wie die Glieder einer goldenen Kette schließen sich die Sätze dieses wahrhaftigen Tongedichtes an und in einander, obschon die Exegeten und Programmacher in Verlegenheit um deutende Worte kommen dürften. Allenfalls möchte bei der Einleitung und dem ersten Allegro jener Geisterchor aus „Faust“ passen: „Schwindet ihr dunkeln Wölbungen droben“ u. s. w., und weiter: „Wo wir in Chören Jauchzende hören, wo wir auf Auen Tanzende schauen“ u. s. w. Wie genial faßt Beethoven das Motiv der allmäligen Entwicklung des lebensprühenden Allegro aus nebelhaftem Düster mitten im ersten Allegro nochmals, und anders durchgeführt, auf! Das Adagio, ein breiter Strom von Wohllaut, die Melodiewellen spielen in einander und heben und tragen uns. Beim Menuet wundert es mich, daß noch keiner der zahllosen Beethoven-Commentatoren die rhythmische Doppelrechnung bemerkt hat, welche ganz consequent durchgeführt ist – zwei Dreiviertel-Tacte geben zusammen je einen Dreizweitel-Tact. Man sehe nur nach! (Im Trio nicht, es tritt um so frappanter ein.) Und was soll man zum Humor des letzten Satzes sagen? Ist's nicht herrlich, daß der Contrabaß, der sonst die *ultima ratio* der Harmonie ist, beim zweiten Motiv sich emancipirt und mit den Geigen um die Wette zu singen anfängt? Und ist's dann ein Wunder, wenn derselbe Baß nach der Fermate, gegen den Schluß hin, in drolliger Schwerfälligkeit mit den Geigen um die Wette zu laufen beginnt? Ganz zuletzt solls wie mit einem *salto mortale* über einen Graben gehen – Geige, Fagott, Viola setzen an, aber bleiben verzagt stehen – da nimmt Held Contrabaß einen Anlauf und – hopp – drüben ist er; ein verwunderter Aufschrei der übrigen Instrumente begleitet das Heldenstück.

Ganz kürzlich hat ein Berliner Feuilleton in Form eines Gespräches, einer Disputation zwischen Musikern und Musikfreunden, das Thema verfochten: Musik und Architektur seien gar keine Künste, weil man sich so gar nichts Bestimmtes dabei denken könne, es sei bloßes Formwesen, etwa wie wenn der Gärtner einen Blumenstrauß bindet; wenn Beethoven vom Thema seiner fünften Symphonie ausgerufen: „So pocht das Schicksal an die Pforte“, so könne es eben so gut der Schneider mit einer unbezahlten Rechnung sein u. s. w. Unverbürgten Nachrichten zufolge werden die Herren Iktinos, Erwin von Steinbach und Bramante, vielleicht unter freiwilliger Vertretungsleistung der Herren Mozart und Beethoven, dem Berliner, nach dessen Theorie sie, wie er ausdrücklich sagt, „keine Künstler“ sind, einen Injurienproceß anhängen. Eine so herrliche Aufführung einer Beethoven'schen Symphonie, wie jene der vierten bei uns, und aller ästhetisirende geistreiche Plunder liegt – wo er hingehört.

Tags vor dem philharmonischen Concert gab der junge Pianist Herr Luigi Breitner das seine. Trotz des deutschen Zunamens ist er Italiener; sein Lehrer war Rubinstein und er selbst ist ein Künstler von großen, theilweise schon glänzend erfüllten Hoffnungen. Wenigstens was Anschlag, Technik, Bravour betrifft, hat Luigi Breitner nichts mehr zu lernen, er hat ferner Geist und empfindet lebhaft, – was ihm zur Zeit noch mangelt, ist eine ganz geklärte Auffassung. Sein Feuer, selbst seine enorme Technik reißen ihn fort, Alles bekömmet unter seinen Händen

das allzu Aufgeregte, die gesteigerten Contraste, das Nervöse und das Ueberkräftige der modernsten Kunst. Er malt noch in lauter Feuerfarben. Bei Chopins erster Sonate (deren Mittelsätze zum Schönsten gehören, deren Final vielleicht das Extravaganteste und Seltsamste ist, was Chopin geschrieben, und die man in ihrer krankhaften Aufregung, ihrer Vergrämung und Verbitterung nicht hören kann, ohne für den Tondichter etwas wie Mitleid zu empfinden) mochte die Sache gehen; zu J. S. Bach aber will sie nicht passen, besonders vor dem übertriebenen Pedalgebrauch hüte sich hier der Künstler! Luigi Breitner hat ohne Frage eine große, vielleicht eine sehr große Zukunft vor sich – er gedenke aber der Worte Goethe's: „Ein Jeder sei in seiner Art ein Grieche, aber er sei's“ – und was Goethe's ebenbürtiger Freund Schiller sagt: „Griechheit, was war sie? Verstand und Maß und Klarheit“. Den besten Commentar dazu mag dem Pianisten die verehrte Clara Schumann geben, deren und ihrer würdigen Genossin Frau Amalie Joachim Abschiedsconcert uns das Herz recht schwer gemacht hat.

So oft ich die Schumann höre, fällt es mir immer ein, daß diese rein künstlerische, rein poetische Art des Klavierspiels eine verschollene Tradition sein wird, wenn die Künstlerin einmal in die Ruhe des Privatlebens zurücktritt. Selbst der vortreffliche Bülow macht mir neben der Schumann den Eindruck wie ein genialer Professor, dessen hinreißender Vortrag uns im Tiefsten anregt, vor Allem aber belehrt und gedankenreich entläßt, neben einer Dichterin, wo wir rein und ohne sonstige Nebengedanken und Nebeninteressen im Kunstwerke aufgehen. Clara spielte diesmal die schöne *G-moll*-Sonate ihres Gatten, das Schubert'sche Impromptu in *C-moll* (wahrhaft unvergleichlich), Stücke von Domenico Scarlatti, Mendelssohn und die merkwürdige große Studie von Beethoven, die Variationen in *C-moll*, wo acht Tacte eines Thema (oder eines Themafragmentes, denn es sieht aus wie der Schluß einer größeren Melodie) dem Meister genügen, eine Welt von Musik zu entwickeln. Frau Joachim begann mit Goethe's Mignon-Liede und diesmal soll Goethe an meiner statt urtheilen: „Sie fing jeden Vers feierlich und prächtig an, als ob sie etwas Wichtiges vortragen wolle – bei der dritten Zeile ward der Vortrag dumpfer und düsterer, das kennst du es wohl drückte sie geheimnißvoll und bedächtig aus, in dem dahin, dahin lag eine unwiderstehliche Sehnsucht und ihr laß uns zieh'n wußte sie bei jeder Wiederholung dergestalt zu modificiren, daß es bald bittend und dringend, bald treibend und vielversprechend ward.“ Goethe redet von Mignon, es paßt aber buchstäblich auf Frau Joachim's Vortrag.

Hinreißend wirkte eine Auswahl aus Schuberts „Müllerliedern“. Das meist für sehr undankbar gehaltene Lied „Pause“ trug Frau Joachim bewundernswerth vor und tief rührend die „liebe Farbe“. Da war nun im übervollen Saale „Mauslaufstille“ und dann ein Applaus *à tout rompre*, wie die Franzosen sagen. Bei „Eifersucht und Stolz“ ließ sich das Publicum die Wiederholung nicht nehmen, – dabei war nun freilich das haarscharfe Einhalten der Grenze zwischen dramatischem und rein liedmäßigen Vortrage geradehin einzig. Frau Joachim's künstlerischer Credit steht, glaube ich, in Wien jetzt ein für alle Male fest und selbst jene stimmen ein, die anfangs nicht so recht mit wollten.

Das Opernhaus brachte Sonntag das kleine Doppeljuwel „Abu Hassan“ und „Häuslicher Krieg“ bei ausverkauftem Hause und unter lebhaftestem Beifall.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Philharmonische Konzerte (Zweites Abonnementkonzert), 1. Dezember 1872, MVgr. ■ Konzert von Ludwig Breitner, 30. November 1872, Bösendorfersaal ■ Drittes Konzert von Clara Schumann und Amalie Joachim, 3. Dezember 1872, MVkl. ■ Weber, *Abu Hassan*, 1. Dezember 1872, Hofoper ■ Schubert, *Der häusliche Krieg/Die Verschwornen*, 1. Dezember 1872, ebd.

REZENSIERTE WERKE

Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge a-Moll BWV 543 (Klavierbearbeitung von Liszt S 462 Nr. 1) ■ Beethoven: Nr. 1 „*Mignon*“ aus 6 Gesänge op. 75, Symphonie Nr. 4 B-Dur op. 60, 32 Variationen über ein eigenes Thema c-Moll WoO 80 ■ Chopin: Sonate b-Moll op. 35 ■ Franz Lachner: „Andantino“ und „Gavotte“ aus Suite C-Dur op. 150 ■ Mendelssohn: Nrn. 2 und 5 aus Lieder ohne Worte op. 102 ■ Mozart: Klavierkonzert C-Dur KV 503 ■ Domenico Scarlatti: Andante c-Moll [vermutlich Sonate c-Moll K 158], Allegrissimo g-Moll (Sonate g-Moll K 121) ■ Schubert: *Der häusliche Krieg/Die Verschwornen*, Nr. 2 „*Wohin?*“, Nr. 3 „*Halt!*“, Nr. 4 „*Danksagung an den Bach*“, Nr. 11 „*Mein*“, Nr. 12 „*Pause*“, Nr. 15 „*Eifersucht und Stolz*“, Nr. 16 „*Die liebe Farbe*“, Nr. 17 „*Die böse Farbe*“ aus *Die schöne Müllerin* D 795, Impromptu c-Moll D 899 Nr. 1 ■ Schumann: Klaviersonate g-Moll op. 22 ■ Carl Maria von Weber: *Abu Hassan*, Ouvertüre zu *Oberon*

ERLÄUTERUNGEN

15 Labor] Josef Labor (1842–1924), Organist, Pianist und Komponist; Studium am Konservatorium der GdM, Kammerpianist bei König Georg V. in Hannover, ab 1866 hauptsächlich als Organist in Wien tätig. ■ 16–18 Von wem ... Cadenz ... Motive brachte?] Die Kadenz stammte von Labor selbst – vgl. Franz Gehring, „Concerte“, in: *Deutsche Zeitung* (1872), Nr. 338, 8. Dezember. ■ 21f. eines der Papageno-Lieder] aus Mozarts *Die Zauberflöte*. ■ 23f. daß, wer Mozarts Klavierconcerte ... dürfe[.] Ambros schwebte offenbar der folgende Satz vor: „Für Mozarts Würdigung als Klaviercomponist bieten nun die Concerte den eigentlichen Maaßstab dar.“ Jahn, *Mozart*, Bd. 4, S. 64. ■ 26 wie Lichtenberg sagen würde] → NR. 48/ERL. zur Z. 126. ■ 28f. Liszts beide Concerte] Klavierkonzerte Es-Dur S 124 und A-Dur S 125. ■ 46f. *Simphonia passionata* ... Symphoniepreis gewann.] → NR. 17/ERL. zu den Z. 102–105. ■ 66f. Allenfalls möchte ... Geisterchor aus „Faust“ passen:] Mit den Versen des Geisterchors (Goethe, *Faust* 1, 1447ff.) hat Ambros bereits 1847 Beethovens Vierte Symphonie poetisch kommentiert – vgl. „Acta Davidsbündeliana“, in: *Bohemia* 20 (1847), Nr. 84, 27. Mai. ■ 86–90 Ganz kürzlich ... Blumenstrauß bindet;] nicht ermittelt. ■ 91 „So pocht das Schicksal an die Pforte[.]“ festgehalten in: Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, S. 241. ■ 93 Iktinos] Architekt im antiken Griechenland. ■ 93 Erwin von Steinbach] (um 1244–1318), dt. Baumeister. ■ 93 Bramante] Donato Bramante (1444–1514), it. Baumeister. ■ 111 J. S. Bach] Präludium und Fuge a-Moll BWV 543 (Klavierbearbeitung von Liszt S 462 Nr. 1). ■ 114 „Ein Jeder ... er sei's[.]“ Freizitat aus: *Antik und modern*, in: Goethe, *MA*, Bd. 11.2, S. 501. ■ 115f. „Griechheit, ... Klarheit[.]“ Schiller, Gedicht „*Griechheit*“. ■ 131 mit Goethe's Mignon-Lieder] Beethoven, Nr. 1 „*Mignon*“ aus 6 Gesänge op. 75 (am Klavier begleitet von Johannes Brahms). ■ 132–137 „Sie fing jeden Vers ... vielversprechend ward.“ Freizitat aus: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: Goethe, *MA*, Bd. 5, S. 145. ■ 139 Auswahl aus Schuberts „Müllerliedern[.]“ am Klavier begleitet von Johannes Brahms. ■ 142 à tout rompre] frz. „aus Leibeskräften“.

Feuilleton.**Das „Triumphlied“ von Johannes Brahms.**

Von A. W. Ambros.

Es giebt Momente, wo ich, wenigstens auf musikalischem Gebiete, ganz entschieden „Schopenhauerianer“ bin, Pessimist nämlich. Es hat mich immer nachdenklich und bedenklich gemacht, wenn ich in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts bei Orlando Lasso anlangte, dem größten der belgischen Meister, aber auch dem letzten. Mit Entzücken verfolgte ich das – Gedränge von Talenten (möchte ich sagen) von den Zeiten der edlen Meister Guillaume Dufay und Antonius Busnois an bis auf Orlando, der das ganze musikalische Wissen und Können seiner Zeit zusammenfaßt und in fast überschwänglicher Productivität bethätigt. Und dann – aus ist's, ganz aus, plötzlich aus, als habe der Genius niederländischer Musik, nachdem er zwei Jahrhunderte lang als Millionär seine Schätze mit vollen Händen ausgestreut, über Nacht seine Zahlungen eingestellt. Jean Dandeleu, Stephan de Milt, Quirin van Blankenburg und wie die Tonsetzer des 17. Jahrhunderts alle heißen, was wollen sie neben Okeghem, Hobrecht, Josquin, Pierre de la Rue u. s. w. bedeuten? So gründlich ist es mit dem Ruhm und Ruf der einst in Musiksachen fast des Monopols sich erfreuenden Niederländer zu Ende, daß sie von da an bis heute (aber mit Unrecht) für ein wesentlich unmusikalisches Volk gelten, so gründlich zu Ende, daß die Welt auch an ihre frühere Blüten- und Glanzepoche nicht glauben will und die reiche Fülle des Herrlichsten mit dem Urtheil erledigen und ablehnen zu können meint: diese sogenannte Musik bestehe doch nur aus unfruchtbaren „Räthseln und Kunststücken“, anhörbar sei sie nicht.

Es ist mir nun zuweilen, als bedeute der Geistesriese Beethoven (beiläufig gesagt, seiner Abkunft nach auch ein Niederländer – s. Thayers Buch) für unsere Zeit etwas dem Aehnliches, was der Geistesriese Orlando für die seinige gewesen. Sechs Jahre nach Orlando's Tod kam das große Epochen- und Reformjahr der Musik 1600 und von da an abermals Talent nach Talent drängend, Stern neben Stern leuchtend – bis Beethoven auftrat, welchem dann noch die kurze Nachblüthe der sogenannten neu-romantischen Schule folgte. Mendelssohn starb in der Blüthe seiner Jahre, Schumann ging unter in trauriger Nacht – was kam dann? Experimente, radicale Reformbestrebungen, Kriegserklärungen gegen das Bisherige und vorläufige Ankündigungen einer neuen Zeit und Herrlichkeit, Anweisungen auf ein kommendes neues Jerusalem, auf ein tausendjähriges Reich der Musik, Anticipations-Unsterblichkeiten, welche wir Anderen, denen das gewöhnliche menschliche Ziel gesetzt ist, zu controliren leider nicht im Stande sein werden, da wir doch füglich nicht zu dem Auskunftsmittel jenes biederen Landmannes greifen können, welcher, um sich persönlich zu überzeugen, ob ein Rabe, wie man ihn versichert, wirklich seine zweihundert Jahre lebe, einen jungen Vogel dieser Art kaufte und fütterte. Wenn ich eben an musikalisch-schopenhauer'schen Gemüthsstimmungen leide, so ist es mir, als sei der Fonds an Musik erschöpft und als lebten wir,

trotz krankhafter Anstrengungen, das Ungeheure, Unerhörte, nie Dagewesene hervorzubringen, in einem Aevum musikalischer Sterilität. Die Freudigkeit des Schaffens wenigstens, scheint mir in solchen Momenten, sei der Welt abhandengekommen und so auch jene gediegene, ernste, strenge Schule und Schulung, durch
 45 welche allein die rechte, echte, feste Meisterschaft zu gewinnen ist, welche mit starker Hand die Sonnenrosse zügelt und auf der leuchtenden Bahn zum richtigen Ziele führt, wo der schwächeren Hand die Zügel entgleiten und Geist, Phantasie, Genialität und Originalität (wie man das Viergespann bezeichnen könnte) durch-
 50 gehend den armen Phaeton im ganzen Himmel herumschleppen, bis er stürzt und den Hals bricht. Berlioz bleibt dafür ein warnendes Beispiel!

Zum Glücke steht es nicht so schlimm, wie mir solche düstere Momente vor-
 spiegeln wollen. Eine Zeit, welche es noch vermag Werke hervorzubringen wie das
 „Triumphlied“ von Johannes Brahms, welches wir Sonntags (am 8. d. M.) im Ge-
 55 sellschaftsconcerte unter seiner eigenen Leitung in vortrefflicher Ausführung ge-
 hört, bedeutet denn doch noch etwas und sogar viel! Allerdings dürften wir aber
 in Verlegenheit sein, in der jetzigen Musikkultur für dieses neue Werk ein eben-
 bürtiges Seitenstück aufzufinden – es wäre denn das sogenannte „deutsche
 Requiem“ – wiederum von Brahms.

Die Cantaten J. S. Bachs – lange Zeit begraben und vergessen – sind durch
 wiederholte, mit steigendem Antheil gehörte Aufführungen und durch treffliche
 neue Editionen der Welt wieder näher gerückt worden. Sie sind religiöse Musik im
 allerhöchsten Sinne des Wortes, wie sie nur aus den tiefsten Tiefen eines Gemüthes
 voll Glaubensfreudigkeit hervorgehen konnte. Analog, aber doch wiederum in der
 65 Ausführung anders, wie das Antiphonar, das Missale, das Brevier sich aus Bibel-
 stellen, insbesondere Psalmenstellen, den Schriften der Väter entnommenen Frag-
 menten, kirchlichen Hymnen mittelalterlicher Dichter, frei erfundenen Gebeten
 und Anrufungen mosaikartig und doch wie ein zusammengehöriges Ganze zu-
 sammenstellt, bilden Bibelstellen, Psalmenstellen, Chorale der protestantischen
 70 Kirche mit ihren oft so markigen, herzlichen Worten (Paul Gerhardt u. a.) den
 Text jener Cantaten, wozu noch frei von irgendeinem Poeten der Zeit gedichtete
 Arien kommen, deren oft schwächliche, pietistisch schönthuerische, bleichsüchtige
 Poesie durch die eisenhaltige Musik des alten Sebastian gründlich kurirt wird,
 so daß sie rund und gesund und rothwangig dasteht.

Schon Mendelssohn, der Bach kannte, liebte und verstand, wie nicht leicht ein
 Zweiter, wendete dieser Form seine Aufmerksamkeit zu. Seine allbekanntesten Psal-
 men – zusammengedrängte Oratorien, wie seine sogenannten Concertouverturen
 („Hebriden“, „Sommernachtstraum“ u. s. w.) zusammengedrängte Symphonien
 sind, bald mit dramatischem Zug, wie sein Psalm „Wie der Hirsch schreit“, bald
 80 lehrhaft homiletisch, wie jener andere, der mit der Mahnung schließt „Heut, wenn
 ihr seine Stimme höret“ u. s. w. – wären ohne das Vorbild der Bach'schen Kirchen-
 cantaten sicherlich nicht entstanden. Noch entschiedener geht auf dieses Vorbild
 Johannes Brahms los, aber nicht als Nachahmer und Nachtreter, sondern in voller
 Kraft origineller Begabung die alte Form in modernem Geiste umbildend und mit
 85 neuem Geiste belebend. Es ist, als werfe er einen Blick verehrender Bewunderung
 auf die Helden der Vorzeit, auf Bach und dessen Geistesgenossen Händel, dann

aber hebe er den Blick begeistert zu dem ewigen Himmel und den ewigen Sternen und verkünde, was er dort gelesen. Nein, eine Zeit, welche dergleichen vermag, ist noch keine Zeit des Kunstverfalls! Nur daß die Künstler unserer Epoche nicht so von einem allgemeinen Kunstgeist der Zeit getragen werden wie die früheren. Wünsche, Ansprüche, Ansichten, Geschmacksrichtungen laufen wirr aus einander, ja gegen einander. In einem berühmten Chor des Händel'schen „Messias“ heißt es: „*all we like sheeps have gone a stray we have turned ev'ry one to his own way*“. Das paßt vollkommen, nur daß die musikalischen Parteien im Punkte der Sanftmuth und Geduld keineswegs unter die Species *sheep* gehören.

Das sogenannte „Triumphlied“ von Brahms bildet das Seitenstück oder, wenn man will, Gegenstück zu seinem deutschen Requiem, welches aber keineswegs ein Requiem im kirchlich rituellen Sinne ist, sondern, wie schon gesagt, eine moderne Palingenesie der Kirchencantaten von J. S. Bach, der übrigens in seiner Cantate „Gottes Zeit ist die beste Zeit“ einen ganz ähnlichen Grundgedanken verfolgt hat. Das Triumphlied ist dagegen gleichsam ein erweitertes Hallelujah, welches Jubelwort denn auch wirklich immerfort durchklingt. Von den großen Ereignissen der Zeit, die noch in jedermanns Erinnerung sind, freudig angeregt, über ihre Folgen staunend gab Brahms nach Künstler- und Musikerweise dem, was er empfand, durch Musik Ausdruck. Es ist also, wenn man will, Gelegenheitsmusik, aber Gelegenheitsmusik wie Händels Dettinger Te-Deum. Was kümmert uns heute noch die Bataille bei Dettingen? Aber Händels Werk steht wie in Erz gegossen und monumental für alle Zeiten da. Und so auch das neue Werk von Brahms – das ist ein Monument in Tönen! Den Text dazu hat er dem Lieblingsbuche der ersten Christen, der Apokalypse entlehnt, und zwar dem 19. Capitel. Besitzt der Leser ein „neues Testament“, so bitte ich ihn das Buch aufzuschlagen und Vers 2 des citirten Capitels zu lesen, von dem Brahms nur die Hälfte, und Vers 3, von dem er gar nichts genommen, oder auch nur die Capitelüberschrift anzusehen, um sofort zu begreifen, durch welche Ideenverbindung unser Tondichter dahin gebracht worden sein mag, seinen Text gerade hier zu suchen. Was er wohlweise wegließ, ist so bedeutungsvoll wie das, was er in Musik setzte. Aber auch diese letzteren Stellen sind in ihren Beziehungen so glücklich gewählt und so deutlich, daß schwerlich ein Mensch sich darüber wird täuschen können, was gemeint sei.

Der Berliner Verleger der Partitur hat vollends durch geschmackvolle Ausstattung des Titelblattes dafür gesorgt, daß auch schwächere Ingenia begreifen müssen. Ein Aar schwebt oben – naturhistorisch – zur Sonne, mit über ihm schwebender Krone (mir fiel dabei, höchst frevelhafter Weise, eine kleine „Freischütz“-Historie aus dem Theater zu P. ein: als Max den Steinadler schoß, stürzte dieser aus den Soffiten, zugleich mit ihm aber eine Pelzmütze, welche nämlich der Arbeiter, der den ausgestopften Vogel oben hielt und herabwarf, aus Schrecken über den Schuß verlor), unten spreizt sich der Adler – heraldisch – auf einem Schild, zwischen so viel Lorbeern, daß man ihn kaum sieht; rechts und links aber dampfen aus Tripoden dicke Weihrauchwolken – nicht zum Himmel, sondern gegen den Aufschwebenden. Brahms denkt etwas anders als der geistreiche Zeichner des Titelblattes, seine musikalischen Weihrauchwolken steigen gerade auf zum Himmel und werden dort hoffentlich an die richtige Adresse gelangen.

Das nicht lange (was die thatsächliche Dauer betrifft) und dennoch kolossale Tonwerk scheidet sich in drei Abtheilungen. Fast wünschte ich, es wären ihrer vier. Kaum hat uns der Koloß des ersten Chores losgelassen, schreitet der Koloß des
 135 zweiten heran. Ein kurzer Sologesang – etwa in reducirter Arienform, würde die beiden machtvollen Nummern zweckmäßig geschieden haben, – sehe man nur ähnliche Dispositionen bei Bach und Händel an! Sehr wohlthuend wirkt denn auch zu Anfang des dritten Theils der Solobaß, der aber sehr bald wieder hinter den Chormassen verschwindet. Die Chöre sind achtstimmig gesetzt – und wie
 140 gesetzt! Der Sach- und Fachkundige kann die hier entwickelte Meisterschaft nur bewunderungsvoll anerkennen – zumal in unseren Tagen. Lichtenberg erzählt von einem Engländer, der die Holländer nicht leiden konnte und aus Haß behauptete: sie hätten für ihre Sprache eigentlich gar keine Grammatik, jeder spreche, wie es ihm eben beliebt. Bei der modernen Musik fällt mir wirklich der holländerhassende
 145 Englishman zuweilen ein. Die Composition von Brahms mit einem einzigen Worte zu charakterisiren: sie ist überwältigend großartig. Näher dem Pindarschwung Händels als der Dialektik Bachs verwandt, macht sie gleich beim Eintritt des Vorspieles mit seinen Trompetenfanfaren und regen Figuration der in Terzen auf- und abwogenden Bläser, der antwortenden Saiteninstrumente u. s. w. einen
 150 ganz direct an Händels Macht, Pracht und Gewalt erinnernden Eindruck.

Nach dem Katarakt des ersten Chores kommt der zweite wie ein ruhiger und breiter wogender Strom. Weiterhin Chor eins und zwei in Vierviertel- und Zwölfachtel-Tact gegen einander singend; höchst originelle Pizzicati in der Begleitung – ob Brahms dabei an die Harfen der 24 Aeltesten gedacht, die er in der Apokalypse
 155 auch gefunden? Sehr gut, daß er die wirkliche Harfe verschmäht hat – sie ist zwar auf Malereien das specifische Engelsinstrument, aber für Kirchenmusik nicht „hoffähig“, man denkt (wie in Rossini's Messe) bei ihr gleich an den Salon – die Großpriesterin unter den Instrumenten ist und bleibt die Orgel. Wunderbar wirkt der Anfang des dritten Theiles – wie der Seher auf Pathmos beginnt der Solobaß:
 160 „Und ich sahe den Himmel aufgethan“ u. s. w., – leise und wie von Schauer erfaßt wiederholen beide Chöre nach einander seine Worte. Der „sich öffnende Himmel“ regt den Componisten zu einfacher, aber wirksamer, wohl angebrachter Tonmalerei an, das „weiße Pferd“ läßt ihm gar eine Triolenfigur aus der Feder gleiten, die, sicher unwillkürlich, abermals Tonmalerei ist; schon das Urfeld in Haydns
 165 Schöpfung galopirt in Triolen. Es nimmt sich aber nicht kleinlich, sondern höchst großartig aus. Der Schluß mit seinem in unendlichem Jubel wiederholten Hallelujah krönt würdig das Ganze.

Ein Berichterstatter und Beurtheiler thut übel, seine persönlichen Eindrücke einzumischen, aber ich kann nicht umhin zu gestehen, daß kein Tonwerk der
 170 Neuzeit mir einen gleichen Eindruck gemacht, einen Eindruck, der noch lange in mir nachzitterte. Auch über den Rang, den Brahms unter den Componisten der Jetztzeit einnimmt, glaube ich völlig im Klaren zu sein; – da Gedanken zollfrei sind, so hoffe ich damit nicht anzustoßen. Jüngst hat ein Freund eines der ergebensten Jünger Wagners für jenen das Wort mit Enthusiasmus genommen und
 175 gesagt: es sei wahr, componirt habe er noch nichts, – wenn er componiren wollte wie Brahms, Volkmann, Rubinstein oder andere „Nachtretter Beethovens“, so

könnte er's auch, aber das verschmähe er u. s. w. Wenn er's kann, so verschmähe er es um's Himmels willen nicht! Er bringe uns solche Werke und sei des vollen Lorbeers gewiß. Daß wir anderen uns aus ungelegten Eiern Rührei und Spiegelei kochen sollen, kann weder er, noch können es seine Freunde verlangen. Brahms aber „trete“ ruhig weiter, der Weg, den er tritt, führt zur Unsterblichkeit!*

180

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Erstes außerordentliches Konzert der GdM, 8. Dezember 1872, MVgr.

ERLÄUTERUNGEN

14f. Jean Dandeleu, Stephan de Milt] Jean-Baptiste Dandeleu (?–1667), niederländ. Komponist; Étienne de Milt, um 1699 Sängemeister an der Kirche in Sainte Walburge. ■ **15** Quirin van Blankenburg] Quirinus Gerbrandszoon Blankenburg (1654–1739), niederländ. Komponist, Organist und Theoretiker. ■ **25** s. Thayers Buch] Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethoven's Leben. Nach dem Original-Manuscript deutsch bearbeitet* [von Hermann Deiters], Bd. 1, Berlin 1866, S. 95. ■ **33f.** Ankündigungen ... tausendjähriges Reich der Musik] kritische Anspielung auf Wagners Gesamtkunstwerk – vgl. auch NR. 17/ERL. zu den Z. 99–101. ■ **80f.** wie jener andere ... seine Stimme höret“] Der 95. Psalm („Kommt, lasst uns anbeten“) op. 46. ■ **93** *sheeps have gone a stray*] recte: „sheep have gone astray“; Chorus Nr. 23 „Den Schafen gleich, so irrten wir umher, und wir gingen jeder seinen eigenen Weg.“ ■ **99** Palingenesie] → NR. 9/ERL. zur Z. 26. ■ **102f.** Von den großen Ereignissen ... angeregt] Das *Triumphlied* feiert den deutschen Sieg im Krieg gegen Frankreich 1870; der ursprüngliche Untertitel lautete: „Auf den Sieg der deutschen Waffen“. ■ **119** Berliner Verleger] der Erstdruck erschien 1872 bei N. Simrock in Berlin. ■ **141–144** Lichtenberg erzählt ... beliebt.] *Goettinger Taschen Calendar* 19 (1794), S. 200f. ■ **157** wie in Rossini's Messe] *Petite messe solennelle*. ■ **173–177** Jüngst hat ein Freund ... verschmähe er] nicht ermittelt. ■ **Fußnote** Ueber den vortrefflichen Organisten ... zu sagen.] Zu einer weiteren Besprechung des am 13. Dezember 1872 veranstalteten Konzerts von Samuel de Lange (1840–1911) kam es jedoch nicht mehr. ■ **Fußnote** zwei „Alcesten“-Arien.] „*Ove son, che ascoltai?*“ („*Wo bin ich, unglückliche Alceste?*“) und „*Ombre, larve, compagne di morte*“ („*Ihr Götter ew'ger Nacht*“) aus Glucks *Alceste*.

89.

WA 1872, Nr. 287, 13. Dezember

Feuilleton. K. k. Hofoperntheater.

Mit der Wiederaufnahme von Donizetti's „Don Sebastian“ hat das k. k. Hofoperntheater seinem Repertoire ein großes Fest- und Glanzstück einverleibt, wel-

* Ueber den vortrefflichen Organisten S. de Lange aus Rotterdam, der in demselben Concerte mitwirkte (und zwar mit glänzendem Erfolg), behalte ich mir vor nach seinem Freitags stattfindenden Concerte ein Wort zu sagen. Frau Joachim aber nehme besonderen Dank für die „Alcesten“-Arie oder richtiger die verbundenen zwei „Alcesten“-Arien.

ches sich, besonders bei der vorzüglichen Aufführung und der blendend prach-
 5 vollen Ausstattung, als sehr dankbar und wirksam erweisen dürfte. Die Oper
 selbst, seit vielen Jahren zurückgelegt gewesen, machte fast den Eindruck einer
 Novität. Ueber sie und ihren Schöpfer sind die Acten geschlossen. Donizetti
 schrieb die Oper für Paris, wo er seit Anfang 1843 zum zweiten Male seinen Auf-
 10 enthalt genommen – er brauchte zur Vollendung des in großen Dimensionen ange-
 legten Werkes nicht mehr als zwei Monate.

Die Proben des Werkes an der großen Oper zu Paris waren bereits im vollen
 Gange, als erst die Wahrnehmung gemacht wurde, der dritte Act leide schon vom
 Textdichter aus an so großen Gebrechen, daß er einer völligen Umarbeitung unter-
 15 zogen werden müßte. Donizetti empfand den Aufschub schwer genug, die Unge-
 duld verzehrte ihn. Bei der Generalprobe wurde er von einem plötzlichen Uebel-
 befinden befallen: „*Don Sébastian me tue*“ sagte er zu seiner Umgebung. Aber die
 Aufführung selbst versetzte ihm den schwersten Schlag – es ging ihm, wie es einst
 Gluck in Paris mit seiner „*Armida*“ gegangen, die Oper fiel gänzlich durch – aller-
 20 dings nur um, abermals wie „*Armida*“, später glänzend rehabilitirt zu werden.
 Donizetti verließ gekränkt und aufgereggt Paris und eilte nach Neapel, wo er
 „*Catarina Cornaro*“, die letzte in der langen Reihe seiner Opern, componirte. Bald
 danach verfiel er in jene traurige Störung seiner geistigen und körperlichen Kräfte,
 die ihn am 8. April 1848 zu Bergamo, völlig zum Idioten geworden, sterben ließ.

In der damaligen allgemeinen Bewegung und Erregung hatte die Welt keine
 25 Zeit dem trüben Ausgange des einst vergötterten Maestro auch nur einen Blick der
 Theilnahme zu schenken. Im „*Don Sebastian*“ bequemte sich Donizetti sichtlich
 den Forderungen der „großen Oper“ in Paris: Massenwirkungen, Chöre, drama-
 tisch bewegte Scenen u. s. w. Gerade aber weil Donizetti nicht ganz mit der leich-
 30 ten und oft so glücklichen Hand schuf, sondern den Ausdruck steigerte, treten die
 zwei leidigen Pole seiner künstlerischen Persönlichkeit im „*Don Sebastian*“ noch
 mehr zu Tage als sonst, – Rohheit nach der einen, Weichlichkeit nach der anderen
 Seite.

Aber immer kommen wieder Momente, welche seinem großen Talente ein
 35 glänzendes Zeugniß geben und erkennen lassen, was er mit dieser seiner Begabung
 unter anderen Verhältnissen und in anderen Zeiten hätte werden können. Aus dem
 inhaltslosen Lärm der ersten Scenen hebt sich mit gewaltiger Wirkung plötzlich
 der Chor, während dessen Zayda zum Scheiterhaufen geführt wird oder geführt
 werden soll. Die fanatische Glut dieses fremdartig und schauerlich tönenden Ge-
 40 sanges hat etwas Dämonisches. In der „*Profezia*“ des Camoens wirkt der chevale-
 reske Refrain glücklich, die Tonmalerei daneben ist allerdings Theatermalerei mit
 etwas grobborstigem Decorationspinsel.

Zayda's Gesang auf dem Schlachtfelde von Alcazar ist von großer Innigkeit,
 leider verdirbt der Schluß des Duettes mit dem unausstehlichen Effect: Unisono
 45 den guten Eindruck. Der Schluß des zweiten Actes ist eine bedenkliche Probe der
 Ungeschicklichkeit des Textdichters, welche auch jene Umarbeitung des dritten
 Actes nöthig machte, – Don Sebastian bleibt mutterseelenallein auf dem Schlach-
 telfelde zurück, um eine höchst sentimentale Cavatine in *Des* abzusingen, welche
 übrigens als Musik sehr schön ist. Aber alle anderen Schönheiten übergänzt der

herrliche Trauermarsch im dritten Act – eine der glücklichsten Inspirationen Donizetti's. Im vierten Act zeichnet sich ein großes, sehr wohlklingendes und wirkungsvolles Ensemble aus. Fiele nur der letzteste Schluß der Oper nicht so gar unglaublich kahl und leer ab!

Unbegreiflich, daß der Poet nicht auch hier zu „ernstlicher Besserung“ verhalten wurde. Ueberhaupt aber ist unter seinen und Donizetti's Händen der ritterlich-abenteuerliche Portugiesenkönig zu einem jener knabenhaften, schwächlichen Gefühlstenore geworden, an denen die moderne Oper so reich ist. Daß er Zayda den Händen der Inquisition entreißt, ist das Einzige, was er wirklich thut, im Uebrigen wird mit ihm die ganze lange Oper hindurch herumgeschoben wie mit einer Schachfigur.

Die Aufführung verdient jedes Lob: Frau Friedrich-Materna's Leistung als Zayda war glänzend, Herr Walter als Sebastian, Herr Beck als Camoens, Herr Labatt als Abayaldos reihten sich würdig an – und die Herren Rokitansky, Lay und Hablawetz wendeten an ihre wenig dankbaren Rollen alle Sorgfalt. Chöre und Orchester vorzüglich wie immer. Das Ballet im zweiten Act würde durch tüchtige Kürzung gewinnen. Einer der Solo tanzenden Damen passirte das spaßhafte Versehen, daß sie am Hofe des Mahomedaners Ben Selim zu Fez mit dem Halschmuck von Pope's Belinde tanzte: „*on her white neck a cross she wore, which might infidels adore*“.

Die Ausstattung der Oper ist geradezu blendend. Gewährt schon im ersten Act der Hafen von Lissabon mit den großen Kriegsschiffen, den hin- und herfahrenden Barken, der Truppeneinschiffung ein äußerst lebendiges und ansprechendes Bild, so ist der Begräbnißpomp im dritten Act vollends großartig und zugleich ein Stück archäologischen Studiums – er reproducirt genau das Begräbniß Karls V., wie es die k. k. Hofbibliothek in gleichzeitigen bildlichen Darstellungen bewahrt.

Wir fühlen uns wie durch Zauber ins 16. Jahrhundert versetzt – die Hellebardiere, die Riesenfahnen, die Magistratspersonen in ihren Talaren, die Pagen, die Herolde, die Heerschaar von Mönchen mit flammenden Kerzen in Händen und zuletzt der riesenhafte Leichenwagen von vier Pferden gezogen! Das Publicum applaudirte mit vollem Rechte auch der Ausstattung und insbesondere den schönen neuen Decorationen des Herrn Brioschi.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Donizetti, *Dom Sebastian*, 12. Dezember 1872, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

7 seit vielen Jahren zurückgelegt] In Wien wurde die Oper zum letzten Mal 1865 gespielt. ■ 17 „*Don Sébastian me tue*“] frz. „Don Sebastian bringt mich um.“ ■ 21f. Donizetti verließ ... componirte.] An der Oper *Caterina Cornaro* arbeitete Donizetti bereits 1842, also noch vor der Pariser Uraufführung von *Dom Sébastien* im November 1843. ■ 46 des Textdichters] Eugène Scribe nach der Tragödie von Paul Henri Foucher. ■ 68f. „*on her ... adore*“.] Original: „*On her white breast a sparkling cross she wore, / Which Jews might kiss, and infidels adore.*“ („Über ihrem weißen Busen wird ein funkelnd Kreuz erblickt, / Das ein Jude küssen möchte, wovor sich

ein Heide bückt.“) Alexander Pope, *The Rape of the Lock (Der Lockenraub)* 2,7f. ■ 81 Brioschi.] Carlo Brioschi (1826–1895), Theatermaler; seit 1854 an der Wf. Hofoper.

90.

WZ 1872, Nr. 291, 19. Dezember

Feuilleton.

Musikalische Revue.

(Drittes philharmonisches Concert.

Die Quartettsoiréen Becker und Hellmesberger. Hofoperntheater.)

Von A. W. Ambros.

5

Ich habe es immer für einen sehr guten Einfall der Mutter Erde angesehen, für uns andere Nordländer quer vor das herrliche Italien mit der classischen Form seiner Gebirgswände, seiner blühenden Erde und seinem blauen Himmel die gewaltige Alpenwelt mit ihren schroff in die Wolken ragenden Berghörnern, ihren Felswänden und Gletschern und ihren heimlichen grünenden Thalwinkeln zu schieben. Goethe hat, wie es scheint, auch so etwas empfunden und in den drei unsterblichen Strophen seines Mignonliedes den Gedanken dichterisch veredelt; nur daß das Lied „rückläufig“, wie ein Astronom, oder, wie ein Contrapunktist sagen würde, „*cancrizans*“ ist – es fängt mit den blühenden Citronen an und schließt mit dem Maulthier, das im Nebel seinen Weg auf dem Wolkenpfade des Berges sucht. Gerade der Gegensatz der Länder erhöht den Genuß des Wanderers. Die Schweiz wäre ohne ihr Nachbarland Italien nur halb so schön, als sie ist, und dasselbe gilt umgekehrt von Italien. Als ich nun jüngst im Programme der Philharmoniker die italienische Symphonie von Mendelssohn las und als vorhergehende Nummer Wagners „Faust“-Ouverture, schüttelte ich den Kopf – es schien mir für beide Stücke gefährlich, sie also in nächste Nachbarschaft zu rücken. Als ich aber diese Werke hörte, kam es gerade umgekehrt – eines gewann durch das andere.

10

15

20

25

30

35

Beide Compositionen wurden aber auch in einer Vollendung aufgeführt, welche jeden Hörer hinreißen mußte. Und gerade für diese beiden Compositionen ist eine gute und beste Aufführung von sehr großer Wichtigkeit. Ich denke noch heute mit Schrecken an die Art, wie ich einstens irgendwo die „Faust“-Ouverture und zwar als Novität zu hören bekam, – als das Orchester schon thatsächlich zu spielen angefangen, konnte man in gerechtem Zweifel bleiben, ob die Herren nicht vielleicht noch „stimmen“ – die rasche Staccato-Stelle der Bläserklang wie das welthistorische Geschnatter, durch welches weiland das Capitol gerettet worden – und so weiter. Ich ging damals mit tiefer Abneigung gegen das Werk aus dem Saale. – Als ich später die Composition Schwarz auf Weiß sah und unter Wagners eigener Leitung in guter Aufführung hörte, bat ich ihr das schwere Unrecht von Herzen ab, das ich ihr angethan. Ja, ich darf sagen, daß ich nun über die mächtigen Züge, welche mir hier entgegentraten, erstaunte.

Die Aufführung bei den Philharmonikern hat den günstigen Eindruck nur steigern können. Von all' den vielen „Faust“-Ouverturen ist diese am Ende viel-

leicht die einzige, welche den Titel von Rechts wegen führen darf; – will man sich den immensen Unterschied zwischen dem auf diesem Gebiete Geleisteten recht klar machen, so halte man neben Wagners „Faust“-Symphonie (denn es steckt in der That die Bedeutung einer ganzen Symphonie in dieser Ouverture) die breite, schablonenhaft mit geradezu unausstehlicher Routine geschriebene, anspruchsvolle und inhaltlere Theatermusik der „Faust“-Ouverture von Lindpaintner. Wagners „Faust“-Ouverture mahnt – und nicht bloß der Tonart wegen – fast unwillkürlich an den übermächtigen, grandiosen Zug des ersten Stückes der neunten Symphonie. Doch wirkt der neuere Künstler hier mehr wie durch große Würfe (fast möchte ich sagen durch Explosionen), wo Beethoven eine Dialektik in der Durchbildung seiner Motive entwickelt, die ihn in diesem seinem letzten Stadium in so merkwürdiger Weise Bach annähert. Ganz außerordentlich wirkt in der Ouverture die Stelle, wo wir uns plötzlich durch einen Quart-Sext-Accord in die fremden Regionen von *Cis-dur* versetzt finden – es ist, als leuchte durch tiefe, schauerliche Nacht plötzlich ein helles, verklärendes Licht.

Die Aufnahme des Werkes von Seite des Publicums war eine enthusiastische – wie recht und billig. Und nun stiegen wir aus den grandiosen Hochgebirgen herab „ins Land Italia, uns das gelobte“ – nämlich in Mendelssohns vierte Symphonie, welche er selbst, so lange er lebte, in vollkommen unbegreiflicher Verblendung ins Pult sperrte, – und doch ist sie von seinen Symphoniewerken weitaus das frischeste, – das ganze Glück der goldenen Jugendzeit und das ganze Glück, in dieser goldenen Jugendzeit Italien zu durchstreifen und zu vergessen des „graulichen Tages“, der den Wanderer „hinten im Norden umfing“, lebt und jauchzt in diesem Werke. Der Localton der Umgebungen von Albano, Nemi und Genzano ist so wunderbar getroffen, wie etwa in Beethovens Pastoral-Symphonie der Localton von Heiligenstadt, Grinzing und Nußdorf in einer Weise gegeben ist, deren bloße Möglichkeit man der Musik und ihren Mitteln gar nicht zutrauen würde.

Ich habe das Nähere über die beiden Werke in dieser Beziehung in meinem Büchlein „Von den Grenzen der Musik und Poesie“ gesagt, auf welches Opusculum ich hier den geneigten Leser verweise, nachdem die verehrliche Verlagshandlung H. Matthes in Leipzig mich, den Autor, kürzlich mit einer zweiten Auflage desselben überrascht hat und zwar mit einer unveränderten, wenn ich nicht die achtundvierzig Druckfehler (oder wie viele es sind) für etwas rechnen will, die sich neu eingestellt haben zur Verschönerung und Verbesserung. Genug, der verehrte Leser schlage nach! Ich füge hier nur noch hinzu, daß das Andante der Symphonie zu dem Schönsten gehört, das Mendelssohn geschrieben, und nicht bloß Mendelssohn – und daß er mir im Schlußsatze (Saltarello) wahrhaft bewundernswerth erscheint – hier empfindet er ganz wie ein antiker Mensch, in den bacchantischen Taumel des Stückes greifen immerfort die Grazien zügelnd und leitend ein – und der anscheinend tolle, rand- und bandlose Wirbel hält sich dennoch immer und überall in der Grenze des Schönen und Edlen. Die Symphonie fand ebenfalls begeisterte Aufnahme.

Fast als Novität konnte die Ouverture von Beethoven gelten, die in der Reihenfolge seiner Werke als Nummer 115 bezeichnet ist und selten oder nie hervorgehoben wird. Am 1. October 1814 vollendet, wurde sie am 4. desselben Monates

„zum Namensfeste unseres Kaisers“ (Franz), wie Beethoven beschrieb, aufgeführt. Trotzdem ist sie kein Gelegenheitsstück, hat auch gar nicht den rechten Charakter einer Festouverture – sie trägt in ausgesprochenster Weise den Typus der Werke aus jener Schaffensperiode des Meisters – ja merkwürdiger Weise tönt darin etwas nach wie ein Echo der um zwei Jahre älteren siebenten Symphonie – zu der sich die Overture allerdings verhält wie etwa ein im Wasser erscheinendes gestürztes, blässer und in den Umrissen mehr verschwimmendes Spiegelbild. Die Hand des Riesen erkennt man aber am Ende doch überall. Für viele andere und achtbare Componisten würde ein Werk dieses Gehaltes zum Besten zählen, bei Beethoven geht es so mit darein. Er selbst scheint aber doch einen eigenen Werth darauf gelegt zu haben – der Titel der Originalausgabe zeigt statt des gewöhnlichen „componirt von L. v. B.“ die eigene Stylisirung „gedichtet von u. s. w.“

Ein Violinconcert von Spohr, echt künstlerisch gespielt von Herrn Kranczewicz, trug dem ausgezeichneten Geigenspieler reichen Beifall ein, wobei ich jedoch nicht verschweigen kann, daß mir schien, als habe sein Ton nicht ganz die Wärme, Fülle und Beseelung, welche besonders Spohr'sche Sachen erheischen. Sehr und besonders gelungen war das Larghetto.

Das Florentiner Quartett hat bisher zwei Soiréen gegeben – über seine glänzenden Vorzüge noch etwas zu sagen, ist kaum nöthig. Ich erinnere mich noch mit Vergnügen der Zeit, wo ich das vierblättrige Kleeblatt eine Saison lang an Ort und Stelle, das ist in Florenz, in dem gemüthlichen Saale oder Sälchen der Via degli Albizzi hörte. Wie eigen es damals mich berührte, unmittelbar nach dem Anblick von Michel Angelo's David und Cellini's Perseus die vertrauten Töne Beethovens, Mozarts und Mendelssohns zu hören und dabei durch die Glasthüre des Saales aus dem benachbarten Garten die Orangenbäume hereinblicken zu sehen! Was die Herren damals schon glänzend versprochen, haben sie seitdem voll und ganz geleistet: „vier Instrumente und Eine Seele“. Eine Novität von V. Lachner, welche sie uns diesmal unter Anderem brachten, wollte uns aber nicht eben munden – die *C-dur*-Tonleiter (hier eine wahre Folterleiter), über welche der Componist endlose Meditationen in Gestalt eines Streichquartettes geschrieben, stieg noch 24 Stunden nachher in meinem Kopf auf und ab. Desto besser behagte der alte Haydn; ob es aber zulässig ist, in ein Quartett einen Satz aus einem anderen einzuschalten?

Eine Novität, die im Quartette des Herrn Concertmeisters Hellmesberger zu Gehör kam, gefiel sehr: ein Octett vom jüngeren Grädener. Die gleichzeitig stattfindende erste Aufführung des „Dom Sebastian“ im Hofoperntheater hinderte mich, das Werk hören zu können; die mir freundlichst gestattete Einsicht der Partitur ließ mich die gelungene Arbeit eines achtbaren, wohl ausgebildeten Talentes erkennen. Es ist wirklich ein Octett, kein bloßes Doppelquartett – Manches, z. B. das Thema der Variationen im dritten Satze, besonders glücklich erfunden. Das Hofoperntheater brachte Sonntags „Dom Sebastian“ bei gedrängt vollem Hause, Tags vorher den „Freischütz“, wobei uns das „Aennchen“ der Frau Koch die angenehme Ueberzeugung gab, daß die Sängerin sich im neuen Local und der neuen Umgebung bereits zurechtgefunden, und endlich Dinstag eine Vorstellung des „Fidelio“, über der ein ganz eigen günstiger Stern schwebte. Nicht leicht habe ich Publicum und Künstler in gleichem Maße animirt gesehen – es war wie ein Fest-

abend. Frau Dustmann wurde durch reichsten Beifall und sogar durch einen schönen Kranz ausgezeichnet. Die Aufführung der großen Ouvertüre im Zwischenact hätte auch einen verdient.

130

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Philharmonische Konzerte (Drittes Abonnementkonzert), 15. Dezember 1872, MVgr. ■ Zweites Konzert des Florentiner Quartetts, 10. Dezember 1872, Bösendorfersaal ■ Zweites Konzert des Hellmesberger-Quartetts, 12. Dezember 1872, MVkl. ■ Donizetti, *Dom Sebastian*, 15. Dezember 1872, Hofoper ■ Weber, *Der Freischütz*, 14. Dezember 1872, ebd. ■ Beethoven, *Fidelio*, 17. Dezember 1872, ebd.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: *Fidelio*, Ouvertüre III zu *Leonore* op. 72a, Ouvertüre *Zur Namensfeier* op. 115 ■ Donizetti: *Dom Sebastian* ■ Grädener: Oktett op. 12 ■ Joseph Haydn: Streichquartett D-Dur Hob. III:49 ■ Vinzenz Lachner: 42 Variationen über die C-Dur-Tonleiter op. 42 ■ Mendelssohn: Symphonie Nr. 4 A-Dur op. 90 (*Italienische*) ■ Spohr: Violinkonzert G-Dur op. 70 ■ Richard Wagner: *Eine Faust-Ouvertüre* WWV 59 ■ Carl Maria von Weber: *Der Freischütz*

ERLÄUTERUNGEN

25–31 Ich denke noch heute ... aus dem Saale.] Ambros hörte die *Faust-Ouvertüre* 1855 im Konzert des wissenschaftlichen Lesevereins deutscher Studenten in Prag. Seine scharfe Kritik erschien in: *Prager Zeitung* (1855), Nr. 288, 6. Dezember. ■ **31–33** Als ich später die Composition ... hörte] Wagner dirigierte die *Faust-Ouvertüre* im Februar 1863 in Prag. ■ **55** „ins Land Italia, uns das gelobte“] Freizitat aus: Schiller, *Wilhelm Tell* V,2. ■ **59f.** des „graulichen Tages“, ... umfing“] Zitate aus: Goethe, *Römische Elegien* 7. ■ **65–71** Ich habe das Nähere ... Verbesserung.] Ambros' Schrift *Die Grenzen der Musik und Poesie* ist zum ersten Mal 1855 im Prager Verlag Mercy erschienen, und zwar mit einer Vordatierung auf 1856 auf der Titelseite. Der Leipziger Verleger Heinrich Matthes erwarb Ende 1859 die Verlagsrechte und ließ das Werk unverändert (bis auf die orthographische Anpassung des Titels: *Die Grenzen der Musik und Poesie*) drucken. Der von Ambros erwähnte erste Nachdruck dieser Leipziger Ausgabe, für die neue Platten angefertigt wurden, stammt aus dem Jahr 1872. ■ **82f.** Am 1. October 1814 vollendet, ... aufgeführt.] Die Ouvertüre wurde erst im März 1815 abgeschlossen. Die Uraufführung fand am 25. Dezember 1815 statt. Beethovens Eintrag im Autograph lautet: „zum Namenstag unsers Kaisers“. ■ **95f.** Kranczewicz] Dragomir Krancsevics (1847–1929), Violinist; 1867–1868 Mitglied des Hellmesberger-Quartetts. ■ **99** Largetto] eigtl. Adagio. ■ **100** zwei Soiréen] Am 4. und 10. Dezember 1872; Ambros bespricht das Programm der Letzteren. ■ **114** in ein Quartett einen Satz ... einzuschalten?] In das Streichquartett G-Dur Hob. III:15 eingelegt. ■ **116** Grädener.] Hermann Grädener (1844–1929), Dirigent, Komponist und Musikpädagoge (an der Horak-Musikschule, seit 1877 am Konservatorium der GdM). ■ **129** der großen Ouvertüre] Beethoven, Ouvertüre III zu *Leonore* op. 72a.

91.

WZ 1872, Nr. 296, 25. Dezember

Feuilleton.**Musikalische Revue.**(Der Pianist Marek. – Concert des Orchestervereins. –
Becker'sches und Hellmesberger'sches Quartett. – Der Cäcilien-Verein.)

Von A. W. Ambros.

5
10
15
20

Gesetzt auch, es fehle uns an dem und jenem, was etwa noch nöthig wäre, um Candide's „beste Welt“, ohne daß etwas zu wünschen bliebe, zu verwirklichen: an musikalischen Genüssen wenigstens fehlt es uns nicht; ja es ist die Frage, ob wir in dieser Beziehung nicht schon so ziemlich auf dem Standpunkt der Einwohner von Gullivers Laputa stehen. Insbesondere taucht am pianistischen Himmel ein Stern nach dem anderen auf, – die stets neuen, endlosen Asteroiden, welche von den Astronomen jetzt, da diese Herren schon anfangen um Götternamen verlegen zu sein, wie Fiakerwägen numerirt werden, kommen dagegen gar nicht in Betracht. Kaum hat uns Fräulein Ida Bloch verlassen (glückliche Reise!), tritt uns ein anderer Descendent der Liszt'schen Schule entgegen, Herr Louis Marek, den wir aber willkommen heißen, da wir in ihm einen Künstler von bedeutendem Talent und bedeutender Ausbildung anzuerkennen haben. Wer es wagen darf, sein erstes Debut mit Beethovens letzter Sonate zu eröffnen und mit Liszts zwölfter ungarischer Rhapsodie zu schließen, und vorzüglich besteht, hat sich damit selbst das beste Zeugniß gegeben und bedarf keines weiteren.

25
30
35
40

Der Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltete unter der Leitung seines artistischen Directors Herrn Friedrich Heßler ein nicht langes Concert (nur vier Programmnummern) und zwar ein sehr angenehmes. Erwägt man, was für heterogene Kräfte sich hier im Orchester zusammenfanden, so mußte die Aufführung eine überraschend gute, stellenweise selbst eine recht feine heißen. Die Bläser des k. k. Hofoperntheaters sind allerdings eine Phalanx, auf welche sich der musikalische Heerführer verlassen kann, und an der Spitze der Geiger stand als „Violinista Promachos“ einer der tüchtigsten jüngeren Künstler Wiens, Herr Junck, der uns, beiläufig gesagt, neulich in einem anderen Concerte mit dem Vortrag der lieblichen *F-dur*-Sonate Beethovens wahrhaft entzückt haben würde, hätte ihm seine Partnerin am Piano die Sache nicht so gründlich verdorben, welche unter anderen seltsamen Gaben auch die eines *tempo rubato* wahrnehmen ließ, wie es uns bisher noch nicht vorgekommen: die Tacte hatten zwar die gehörige Länge, aber innerhalb derselben vertheilte die Dame das Material wie eine Concurssmasse. Die Heimsuchungen, welche wir in letzter Zeit durch einige pianospielende Fräulein erfahren, welche, statt ihr Talent am häuslichen Klavier von Oheimen, Basen u. s. w. bewundern zu lassen, ihr Licht durchaus vor der Welt leuchten lassen wollten, haben uns in der That etwas mißtrauisch gemacht. So eine Liszt'sche oder Chopin'sche Polonaise ist nicht wie das Einhorn der mittelalterlichen Naturgeschichte, welches einer Jungfrau gegenüber seine unbezähmbare Wildheit ablegt, sanfter wird als ein Lamm und ihr wie ein Lämmchen folgt. Es ist peinlich,

so ein zartes Wesen sich mit solch einem Kraft- und Riesenstück herumboxen zu sehen und unfreiwilliger Zeuge der Differenzen zwischen der Pianistin und ihrem Instrument zu sein. Zumal wenn man eben erst Clara Schumann gehört!

Besser wurden wir aber wieder durch eine junge, mit liebenswürdiger Bescheidenheit auftretende Pianistin im Concerte des Orchestervereines gestimmt, welche das Concertstück von C. M. v. Weber mit feiner, zarter Mädchenhand und mädchenhaft sinnig und innig spielte. Daß sie die schöne Composition ganz wie aus dem eigenen Inneren gab, daß sie auch nicht entfernt den Versuch machte zu „donnern“, wie weiland Dreyschock, der im Marschtutti das ganze Orchester niederspielte, rechnen wir ihr zum großen Verdienst. Ueberdies stand diese Art von Wiedergabe der ursprünglichen Intention Webers sicher näher als jene Umfärbung ins Modernste. Genug, das talentvolle Mädchen, welches durch den wiederholten Hervorruf in eine Art bescheidener Verlegenheit gesetzt schien, hat die Feuerprobe des ersten öffentlichen Auftretens ehrenvoll bestanden und wir hoffen dem Fr. Josephine Schebesta (so heißt sie) noch öfter zu begegnen. Fr. Clementine Prohaska (Sansquartier würde sagen: „Prohaska wird's geschrieben und Proska wird's ausgesprochen“) bezauberte das Auditorium durch den allerliebsten Vortrag des Dessauer'schen: „Nach Sevilla, nach Sevilla“, – das ist ihr eigentliches Genre – getragener Gesang mit vorwaltendem Gefühlsausdruck ist es relativ weniger – obwohl auch das Schubert'sche und Mendelssohn'sche Lied an sich gute Leistungen waren. Im Genre einer Artôt ist dem Fräulein eine glückliche, vielleicht eine glänzende Zukunft zu prophezeien.

Beethovens erste Symphonie wieder einmal zu hören, hat uns große Freude gemacht, da wir nicht zu den Leuten gehören, für welche Beethoven eigentlich nur sieben Symphonien geschrieben, die „Eroica“ als erste u. s. w. Zusammen mit dem Septuor, dem ersten Klavierconcert, den ersten Trios, den Haydn gewidmeten Sonaten bildet diese Symphonie unter Beethovens Werken eine eigene, für des Meisters Entwicklungsgeschichte wichtige, an sich aber eine Fülle schönster Musik enthaltende Gruppe. Den stets gesagten und nachgesagten Gemeinplatz: „hier stehe Beethoven ganz auf Mozarts Standpunkt“ sollte man endlich ein für alle Male über Bord werfen; wer künstlerische Physiognomien überhaupt zu unterscheiden vermag und wem nicht Gesicht wie Gesicht ist, wird den großen Unterschied wohl merken. Ehlerts sogenannte „Hafis-Ouverture“ machte uns den Eindruck, den wir bei Ehlerts Arbeiten immer haben: hören wir etwas von seiner Musik, so empfinden wir wahre Sehnsucht nach seinen schriftstellerischen Arbeiten und bei letzteren sehnen wir uns wieder nach seiner Musik.

An das Feuer und die Süßigkeit der Schiras-Weine darf man bei dieser Hafis-Musik Ehlerts nicht denken. Product einer versagenden, ja einer impotenten Erfindungskraft spricht doch aus jedem Tacte dieser Composition etwas, das sich am besten als musikalischer Bildungsdünkel bezeichnen ließe. Irgendeine Ouverture von Bargiel, Reinecke u. s. w. – wäre jedenfalls eine glücklichere Wahl gewesen. Und warum liegt denn z. B. Bennett-Sterndale's „Najaden-Ouverture“ so ganz in Vergessenheit? Ist sie nicht eine der reizendsten Tonblüthen aus der Epoche Mendelssohns? Ist sie nur ein blanker Nachklang Mendelssohn'scher Weise oder hat sie nicht auch eigene und sehr große Schönheiten? Ist sie nicht eine wahre und

eine geistvolle Dichtung in Tönen? Erinnert euch also der „Najaden“, ihr Herren, – auch die „Waldnymphe“, obwohl beträchtlich schwächer, ist doch ein wahrer Genuß gegen Ehlerts unerquicklichen Hafis.

90 Die Florentiner brachten uns ein Haydn'sches, Beethoven'sches und Schubert'sches Quartett. *Benedetti siano!* Bei Beethovens Stück (es war das letzte Quartett aus *op.* 18) können wir eine Bemerkung nicht unterdrücken. Hat dem Meister zu dem herrlichen Satze „*la malinconia*“ nicht etwa der Anfang von Zumsteegs „Melancholikon“ bewußt oder unbewußt die Anregung gegeben? Ein Anklang ist
95 da, aber allerdings nur, um die immense Superiorität Beethovens zu zeigen. Reizend ist's, wie Beethoven mit dem gaukelnden Final die Melancholie wegscherzen will, wie aber das lustige Finalmotiv am Ende selbst von Schwermuth angesteckt und einen Moment lang auch schwermüthig wird. Beethoven war nicht bloß Tonsetzer, er war Tondichter! Was sagt dazu der inhaltlose Berliner Musikprofessor oder der Berliner Professor der inhaltlosen Musik, dessen wir neulich gedacht? Er
100 schweigt vermuthlich und ignorirt, denn es ist (und nicht bloß auf musikalischem Gebiete) das bequemste Auskunftsmittel: einfach zu ignoriren, was eine Lieblingsidee kreuzen oder gar widerlegen könnte.

Ich erinnere mich, in einem Märchen gelesen zu haben, wie sich ein Schmiedegeselle dem Satan verschrieb, damit ihm dieser „einen Amboß schaffe, der nicht kehlholt“. Ich will dem Freund Becker zu nichts Schlechten gerathen haben, aber
105 könnte er nicht irgendwo einen Geist finden, der ihn gegen das Springen der *E*-Saite deckte? Dies (und das laute, lange Stimmen zwischen den einzelnen Sätzen) ist die Achilles Ferse des Florentiner Quartetts. Schon in Florenz (erinnere ich mich) sprang, gerade als die Herren mit Mendelssohns reizender Canzonetta im
110 *Es-dur*-Quartett *op.* 12 fertig waren, die perfide Saite und so weiter. Es beeinträchtigt den Genuß, wenn man ewig in der Angst schwebt, jetzt, jetzt, wenn Becker gerade auf seiner Geige singt wie alle neun Chöre der Engel, werde es krachen und die Cantilene ein Ende mit Schrecken nehmen.

Das dritte Hellmesberger'sche Quartett bot großen Genuß. Die wechselseitige Aemulation zwischen Florenz und Wien, zwischen Becker und Hellmesberger ist nur unser Vortheil. „Sitz' er dem Feind nur immer in den Hosen“, schrieb der alte Fritz einem seiner Generale. Wenn ein Quartett so dem andern „in den Hosen sitzt“, so befinden wir uns dabei aufs beste. Beethovens wunderbares Quartett
120 *op.* 74 (die unpassende Benennung „Harfenquartett“ bitte ich auch über Bord zu werfen) habe ich schöner nie gehört. Dem Violaspieler mein besonderes Compliment, daß er die Triolenvariation im Finale ganz im Beethoven'schen Geiste spielte und nicht sentimentalisirte. Prachtvoll klang das Bach'sche Concert, dessen Pianopart Frl. Gabriele Joel ganz ausgezeichnet ausführte. Die junge Künstlerin,
125 deren Talent wir immer sehr hoch geschätzt, hat sich durch diese Leistung ein künstlerisches Creditiv für alle Folgezeit ausgestellt.

Wenn man sieht, wie so viele Spieler an Bach herumtasten und augenscheinlich nicht wissen, wo und wie sie mit ihm fertig werden sollen, so mußte man wohl angenehm erstaunen, ein junges Mädchen die Donnersprache des Leipziger Cantors so unbefangen und sicher nachsprechen zu hören, als sei es ihre Muttersprache. Herr Doppler bei der Flöte, Herr Concertmeister Hellmesberger bei der Vio-
130

line griffen meisterhaft ein, die accompagnirenden Collegen wirkten tüchtig mit und so war dies Concert einer der größten und reinsten Genüsse, deren wir uns aus dieser Saison erinnern. Bach'sche Werke dieser Art stehen da wie gothische Dome, sie haben durchaus etwas Monumentales. Volkmanns *A-moll*-Quartett hat große und echte Schönheiten, doch ist das Andante mehr in die Breite gegangen, als der Inhalt erlauben will, und hat im Ausdrucke der Empfindung etwas Forcirtes. Ganz reizend ist das Scherzo. 135

Der Wiener Cäcilien-Verein gab in der Alt-Lerchenfelder Kirche eines seiner verschämten Concerte – ich sage „verschämt“, denn die Herren kommen mir unserer im Ganzen sehr depravirten Kirchenmusik gegenüber vor wie die ersten Christen, die sich mit ihrer reinen Gottesverehrung in die Katakomben flüchteten und auch dort vor Verfolgung nicht sicher waren. Nur muthig weiter! Eine gute und edle Sache kann und muß endlich gestaltend, ja umgestaltend wirken. Was der Cäcilien-Verein will, das thut dringend noth. Sei er denn unserer wärmsten Sympathie gewiß! 140

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Konzert von Louis Marek, 18. Dezember 1872, MVkl. ■ Erster Gesellschaftsabend des Orchestervereins der GdM, 19. Dezember 1872, ebd. ■ Drittes Konzert des Florentiner Quartetts, 19. Dezember 1872, Bösendorfersaal ■ Drittes Konzert des Hellmesberger-Quartetts, 21. Dezember 1872, MVkl. ■ Geistliches Konzert des Wr. Cäcilien-Vereins, 15. Dezember 1872, Altlerchenfelder Kirche 145

REZENSIERTE WERKE

Johann Sebastian Bach: Klavierkonzert D-Dur BWV 1054 ■ Beethoven: Klaviersonate c-Moll op. 111, Streichquartett B-Dur op. 18 Nr. 6, Streichquartett Es-Dur op. 74 (*Harfenquartett*), Symphonie Nr. 1 C-Dur op. 21, Violinsonate F-Dur op. 24 (*Frühlingssonate*) ■ Dessauer: „*Spanisches Lied*“ ■ Ehlert: Ouvertüre *Hafis* op. 21 ■ Joseph Haydn: Streichquartett G-Dur Hob. III:15 ■ Liszt: Ungarische Rhapsodie cis-Moll S 244 Nr. 12 ■ Mendelssohn: „*Frühlingslied*“ [Fassung?] ■ Schubert: *Ellens Gesang III* („*Hymne an die Jungfrau*“) D 839, Streichquartett G-Dur D 887 ■ Volkmann: Streichquartett a-Moll op. 9 ■ Carl Maria von Weber: Konzertstück f-Moll für Klavier und Orchester J 282

ERLÄUTERUNGEN

7 Candide's „beste Welt“] *Candide ou L'Optimisme* (*Candide oder Die beste aller Welten*) – Roman von Voltaire. ■ **8–10** es ist die Frage, ... Laputa stehen.] Laputa – eine schwebende Insel in *Gulliver's Travels* von Jonathan Swift. Die Inselbewohner haben außer Musik und Mathematik keine anderen Interessen; sie wohnen stundenlangen Konzerten bei und sind an Sphärenmusik gewöhnt, die immer in bestimmten Perioden spielt. ■ **14** Ida Bloch] (um 1855–?), Pianistin; Schülerin von Liszt, zwischen 1864 und 1900 Konzerte u. a. in Deutschland, England, Frankreich und Österreich. ■ **15** Louis Marek] (1837–1893), Pianist und Komponist; Schüler von Liszt, wirkte in Lemberg, wo er 1870 eine Klavierschule gründete. ■ **21f.** Der Orchesterverein ... Friedrich Heßler] Der Orchesterverein, eines der ältesten Amateurorchester von Wien wurde 1859 als Zweigverein der GdM gegründet. Friedrich Heßler (1838–1910) war der künstlerische Leiter des Orchestervereins 1871–1875 und 1876–1878; ab 1878 wirkte er in Prag, u. a. als Leiter

des Musikvereins St. Veit und des dt. Männergesang-Vereins. ■ **29** Junck] Wilhelm Junck (1854–?), Violinist und Tenor; 1868–1873 Mitglied des Wr. Hofopernorchesters, später als Tenor am Dt. Landestheater in Prag und an der Hofoper in Berlin tätig. ■ **29–31** in einem anderen Concerte ... verdorben] Wilhelm Junck wirkte im Konzert von Marie Fillunger am 27. November 1872 mit. Er wurde von der Pianistin Marie Seydel (später verh. Furlani), einer Schwester der Violinistin Therese Seydel (1858–nach 1908), begleitet. ■ **56** Josephine Schebesta] aus Pest stammend, Klavierstudium am Konservatorium der GdM. ■ **57** Sansquartier] Soldatenrolle im Vaudeville *Zwölf Mädchen in Uniform* von Louis Angely (1787–1835). ■ **59** „Nach Sevilla, nach Sevilla“] Joseph Dessauer, „*Spanisches Lied*“. ■ **62** Artôt] Désirée Artôt de Padilla (1835–1907), belg. Mezzosopran. ■ **67f.** Haydn gewidmeten Sonaten] op. 2. ■ **74** Ehlerts] Louis Ehlert (1825–1884), dt. Komponist und Musikschriftsteller. ■ **87** *Erinnert euch also der „Najaden“*,] Die *Najaden*-Ouvertüre erklang am 18. Dezember 1873 im Konzert des Orchestervereins der GdM → NR. 137/Z. 169–183. ■ **91** *Benedetti siano!*] it. „Mögen sie gesegnet sein!“ ■ **94** „Melancholikon“] Nr. 17 „*Melancholikon*“ aus *Kleine Balladen und Lieder*, Heft 1. ■ **99f.** Was sagt dazu ... neulich gedacht?] nicht ermittelt. ■ **116** *Aemulation*] → NR. 36/ERL. zur Z. 60. ■ **117** „Sitz’ er ... in den Hosen“] Freizitat des Ausspruchs von König Friedrich II. an den General Hans Joachim von Zieten, überliefert in: [Louise Johanne Leopoldine von Blumenthal], *Lebensbeschreibung Hans Joachims von Zieten [...]*, Berlin ²1800, S. 296. ■ **131** Doppler] Franz Doppler (1821–1883), Flötist, Komponist und Dirigent; ab 1858 Mitglied des Wr. Hofopernorchesters, ab 1869 auch Musikdirektor des Hofballetts, 1865–1883 Prof. am Konservatorium der GdM.

MUSIKAUFSÄTZE
UND -REZENSIONEN
DES JAHRES 1873

Feuilleton
Musikalische Revue.

(Das vierte philharmonische Concert und Beethovens neunte Symphonie.)

Von A. W. Ambros.

Das scheidende Jahr konnte sich musikalisch unmöglich besser von uns verabschieden, als mit Beethovens neunter Symphonie im vierten philharmonischen Concert. Damit wäre eigentlich nicht weiter nöthig von der Sache zu sprechen; wir kennen die neunte Symphonie und wir kennen die Aufführungen der Philharmoniker. Sagt man: neunte Symphonie, so ist es, als sage man: die ägyptischen Pyramiden; der Thor, welcher dazu noch mit wichtiger Miene eigens versichern wollte, die Pyramiden seien sehr groß, würde ausgelacht. Und was die Aufführungen in den philharmonischen Concerten betrifft, so sind sie mit Recht der Stolz und die Freude des musikalischen Wien. Die Symphonie ist am Ende so populär geworden und der Antheil daran so groß, daß selbst schon zur Generalprobe, zu welcher Eintrittskarten ausgegeben worden waren, der Zudrang ein außerordentlicher war, im gedrängt vollen Saale bemerkten wir eifrige Partiturleser und sogar Partiturleserinnen. Mit dem zunehmenden Verständnisse des Werkes hat die Liebe und Bewunderung dafür zugenommen. Es ist bei dem heutigen Stande der Dinge lehrreich und lustig genug, die ersten Verdicte der Recensenten und Correspondenten darüber zu lesen, welche Herr v. Lenz in seinem *Beethoven et ses trois styles* zusammenzustellen sich die Mühe gegeben hat. Besonders im musikalischen Sarastro- und Weisheitstempel der „Leipziger allgemeinen Musikzeitung“ herrschte große Erbitterung. „Es ist“, schrie die Gute nach einer Aufführung im Jahre 1826, „als ob die Musik auf dem Kopfe gehen sollte und nicht auf den Füßen.“ Im letzten Satze „feiern die Geister der Tiefe (!) ein Fest des Hohnes über Alles, was Menschenfreude heißt“. Zwei Jahre später wird die Symphonie „eine höchst merkwürdige Verirrung des durch seine gänzliche Gehörlosigkeit unglücklich gewordenen Mannes“ genannt – und ein Londoner schreibt über sie: „Die heißesten Bewunderer Beethovens, wenn sie nur etwas Vernunft besitzen (!), müssen bedauern, daß sie zur Oeffentlichkeit gebracht worden ist; die Freunde, welche Beethoven gerathen haben, dieses absurde Stück herauszugeben, sind sicher die grausamsten Feinde seines Rufes.“ Damit war die Symphonie abgethan und erledigt. Natürlich, ein Kunstwerk mag himmelhoch und meerestief sein, das Adlerauge der Recensenten dringt gleich beim ersten flüchtigen Blick bis zum höchsten Nebelfleck und zum tiefsten Abgrund (nur sehen sie leider selten, was ihnen vor der Nase liegt); dabei sind die Herren eiskalt wie Gletscher, damit man meine, sie seien eben so hoch und ragen über die platte Welt hinauf in den Himmel, und sie geberden sich, als hätten sie Alles, was man ihnen bringt, schon früher zehn Mal besser gewußt und zehn Mal vortrefflicher gesehen. Nun, der „durch seine gänzliche Gehörlosigkeit unglücklich gewordene Mann“ hat am Ende gegen die Leipziger, die Londoner und gegen alle Welt Recht behalten. Zustimmende Aeußerungen wurden nach und

nach laut. Schumanns Zeitschrift brachte, als Mendelssohn 1835 die Symphonie in Leipzig auführte, eine „Fastnachtsrede Florestans“ – jeanpaulisch, wie es damals Schumanns Art war, und sehr *à la* Schoppe polemisierend; vor lauter humoristischen Hieben gegen die „Philister“ hat Florestan kaum Zeit, über das Werk etwas Genügendes zu sagen, ja mehr zu thun, als über den Meister desselben einige hohe Worte im Allgemeinen zu sprechen. Ortlepp, sonst in seinen wüsten Phantasien oft so unausstehlich, schrieb einige gute Blätter über die Symphonie, auch sehr *à la* Jean Paul – man wird gleich in den ersten Worten durch eine directe Reminiscenz an die bekannte „Neujahrsnacht eines Unglücklichen“ erinnert. Griepenkerl hat die „Neunte“ zum Mittelpunkte seiner Novelle „Das Musikfest oder die Beethovener“ gemacht – er bringt höchst geistvolle ja ein für alle Mal das Richtige bezeichnende Aeußerungen, er schlägt der Erste den vollen Ton der Bewunderung für ein Werk an, in dem er ein Abbild der Welt und Menschheit und ihrer Geschichte, ja (nach seiner Weltauffassung) eine prophetische Ankündigung einer kommenden neuen Weltära zu finden wähnt.

In ähnlichem Sinne hat David Strauß in seinen kleinen Schriften das Werk aufgefaßt und – abgelehnt. Eine kleine Broschüre, die vor etwa zwei Jahren erschienen, steckt die Partitur in die philosophische Retorte und destillirt „Ideen“ heraus. Dankenswerther ist ein eben erschienenes Schriftchen von Heinrich Porges, in welchem dieser heißeste unter den Wagner-Bewunderern (es müßte ihm denn L. Nohl den Rang streitig machen) die Worte reproducirt, welche Wagner jüngst bei der Probe des Werkes in Beyreuth hören ließ, und da ist viel Interessantes, manches ganz Treffliche darunter. Was man aber auch an Commentaren und Exegesen gebracht (die „Neunte“ fängt in diesem Sinne fast schon an ein Seitenstück zu Goethe's „Faust“ zu werden), Alles ist weit überboten in einer 1848 in Dresden erschienenen Novellensammlung „Bergan“ – hier ist die neunte Symphonie die „Geschichte der Diana und des Endymion“ – der Anfang (die tremolirenden Quinten) malt den Mondesaufgang u. s. w. Im Scherzo tanzen die Nymphen: „stellt euch!“ u. s. w. und im Trio hat eine der Nymphen neckend die Gestalt Endymions angenommen (!) und flötet der Göttin ein „einfältig-menschliches“ Lied. Zuletzt verliert die arme Diana ihren Schäfer und darüber wird „Freude, schöner Götterfunken“ angestimmt – „schreit, tobt, kreischt“, commandirt die Göttin ihre Nymphen „und nennt es Freude“. Also – nur mit ein bischen anderen Worten – Famulus Wagners: „sie toben, wie vom bösen Geist getrieben, und nennen's Freude, nennen's Gesang“. Lichtenberg macht einmal den Vorschlag ein Bedlam für Bücher zu errichten; es wäre der Mühe werth, Dinge wie diese Dianen-Geschichte (z. B. etwa auch Max Waldaus Nachweis, wie Raphaels sixtinische Madonna ein Schalks- und ironisches Stück des Malers ist) in einen großen Band unter dem Titel „Tausend und ein Unsinn“ zu sammeln und dann feierlich im Lichtenberg'schen Bücher-Bedlam zu deponiren.

Beethoven hat an der neunten Symphonie vom Jahre 1817 bis zum Jahre 1823 gearbeitet, sie ist (trotz der mysteriösen Streichquartette, welche noch nachkamen) eigentlich der Abschluß seines Schaffens, wie für Mozart das Requiem es gewesen. Nach diesen beiden Werken konnten die Meister füglich nichts Anderes thun als „ihr Haus bestellen und sterben, oder unter die Unsterblichen gehen“. Nach

Schindlers Versicherung soll sich Beethoven mit Gedanken an eine zehnte Symphonie getragen haben – es kam nicht dazu, wie hätte nach der neunten auch eine kommen sollen?

Noch die *C-moll*-Symphonie kann man füglich, wie geschehen ist, als ein Bild des Kampfes des Menschen mit dem Schicksal deuten – des Menschen, Beethovens selbst. Was die neunte sagt, geht über diesen subjectiven Standpunkt des einzelnen Menschen und seine persönlichen Kämpfe, Leiden und Siege hoch hinaus – für die Stürme, die hier toben, hat die einzelne Menschenbrust nicht mehr Raum. Das erste Stück (ist es nicht vielleicht das Großartigste, was die Tonkunst je geschaffen?) mag etwa an eine andere, uralte Dichtung mahnen, an das Buch Hiob. Wie in diesem alle schmerzlichen Fragen laut gestellt, alle bangen Zweifel herbeigerufen werden, der „Menschheit ganzer Jammer uns mit unbarmherzigen, eisernen Fäusten packt“, so tönt etwas Aehnliches aus Beethovens wunderbarem Tongedicht. Es ist, als fasse eine Riesenhand Beethoven an und hebe ihn als Zuschauer über die Erdkugel, die vor seinen Augen umrollt und ihn die ganze Summe ihrer Leiden, ihrer Kämpfe, ihrer tragischen Verschuldungen und tragischen fünften Acte, ihrer Blutströme und Thränenregen sehen läßt.

Aber Beethoven bleibt dabei kein kalter Zuschauer, auch ihn faßt „der Menschheit ganzer Jammer“ – er empfindet das Alles mit! Das Scherzo ist die Kehrseite des ersten Satzes, der Humor läßt über die Trümmer der Zerstörung die buntesten Gestalten seiner Zauberalaterne hingaukeln. Das Adagio singt, wie Griepenkerl sich ausdrückt, „den süßen Frieden der Seligen“. – Schumann schaut dabei dem Meister „wie einem in den Himmel schwebenden Heiligen“ nach. Treffender noch wäre es, einen sehnsuchtsvoll zum Himmel aufblickenden, aber einstweilen noch an den Fußblock der Erde geschmiedeten zu sehen. Nicht allein von Seligkeit singt das Adagio, sondern auch von wehmüthiger Sehnsucht, die aber allerdings selbst wieder nur eine anders gewendete Seligkeit ist. Die Erde packt den Meister wieder an, dem Adagio folgt hart der schreckliche Aufschrei des ersten Final-Accordes. Da wollen die Instrumente endlich reden, bestimmte Worte reden, die Contrabässe ergehen sich in jenen wunderbaren Recitativen, die sich so eigen und bezeichnend modificiren, wie ihnen das Orchester einen der früheren Sätze nach dem anderen anbietet. Welch’ ein Ton von Rührung klingt plötzlich nach der Adagio-Reminiscenz an! Und gleich wieder entschlossen: nein, das ist’s nicht, noch nicht! Wenn Richard Wagner aus den zwei ersten Recitativnoten nach dem Scherzoanklang die Worte heraushört: „Nicht doch!“ so mag man, als das Orchester die erste Andeutung des „Freude, schöner Götterfunken“ gebracht, in den zwei (entgegengesetzt bewegten) Noten, ein freudiges „Das ist’s“ hören. Wo Beethoven Trost und die Lösung der früheren Dissonanzen fand, sagt Schillers Text deutlich genug. Kein Wort weiter darüber, es wäre Ueberfluß.

Die Aufführung mußte jeden Musikfreund entzücken. Herr Hofcapellmeister Dessoff feierte mit diesem hundertsten philharmonischen Concert, welches er dirigierte, einen wahren Ehrentag; der minutenlange Applaus, mit welchem er vom Publicum begrüßt wurde, der ihm gespendete Kranz mögen ihm sagen, was wir an ihm zu besitzen wohl wissen und würdigen. Das Orchester theilte mit seiner Meisterleistung die Ehren, so auch verdient der Chor die größte Anerkennung, er

überwand siegreich und glänzend die lange für unüberwindlich gehaltenen Schwierigkeiten des letzten Stückes der Symphonie, dessen ganze Bedeutung und Schönheit uns in der That erst diesmal völlig klar geworden. Die Damen Wild und Gomperz, die Herren Labatt und Kraus waren in den Soli nicht minder ausgezeichnet.

Sehr interessant war Glucks Iphigenie-Ouverture mit dem geistvollen von Wagner zu ihrer Aufführung im Concerte hinzu componirten Schluß. Dieser unterscheidet sich sofort schon in der Klangfärbung von der Gluck'schen Instrumentirung, zeigt mehr Beethoven'schen als Gluck'schen Geist (wie äußerst schön ist der aufsteigende Gang der Oboe) und schließt sich dennoch so trefflich an! Wagner konnte dem ihm so sympathischen und geistesverwandten Gluck (nur daß Gluck antiker Grieche ist, Wagner Romantiker, was diese Compagniearbeit so recht augenscheinlich zeigt) keine schönere Huldigung darbringen.

Ueber den Vortrag des Adagio aus Mozarts *G-moll*-Quintett von der ganzen Masse der Streichinstrumente ist gar nichts zu sagen, als daß er so ziemlich das Vollendetste war, was man irgend hören kann.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Philharmonische Konzerte (Viertes Abonnementkonzert), 29. Dezember 1872, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Symphonie Nr. 9 d-Moll op. 125 ■ Gluck: Ouvertüre zu *Iphigénie en Aulide* (mit dem Konzertschluss von Richard Wagner, WWV 87) ■ Mozart: Streichquintett g-Moll KV 516

ERLÄUTERUNGEN

19–32 Verdicte der Recensenten ... seines Rufes.“] Freizitate aus den Rezensionen in: *AMZ* 28 (1826), Nr. 52, 27. Dezember, Sp. 853; *AMZ* 30 (1828), Nr. 15, 9. April, Sp. 246, Nr. 20, 14. Mai, Sp. 329f.; wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros: Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, Bd. 2, S. 184–191. ■ **43** „Fastnachtsrede Florestans“] „Fastnachtsrede von Florestan“, in: *NZfM* 2 (1835), Bd. 2, Nr. 29, 10. April, S. 116f. (Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 39–42). ■ **44** Schoppe] Figur im Roman *Titan* von Jean Paul. ■ **47f.** Ortlepp, ... schrieb einige gute Blätter] Ernst Ortlepp, *Beethoven. Eine phantastische Charakteristik. Allen Musikfreunden und Verehrern des großen Mannes*, Leipzig 1836, S. 39–80. ■ **50** „Neujahrnacht eines Unglücklichen“] in: *Briefe und bevorstehender Lebenslauf*, in: Jean Paul, *SW*, Abt. 1, Bd. 4, S. 965–967. ■ **51f.** „Das Musikfest oder die Beethovener“] Wolfgang Robert Griepenkerl, *Das Musikfest oder die Beethovener. Novelle*, Leipzig 1838. ■ **57** David Strauß in seinen kleinen Schriften] David Friedrich Strauß, „Beethoven's neunte Symphonie und ihre Bewunderer. Musikalischer Brief eines beschränkten Kopfes“, in: ders., *Kleine Schriften biographischen, literar- und kunstgeschichtlichen Inhalts*, Leipzig 1862, S. 411–419. ■ **58–60** Eine kleine Broschüre, ... „Ideen“ heraus.] Vermutlich ist hier Richard Wagners *Beethoven* (Leipzig 1870) gemeint, in dem die Neunte Symphonie unter Bezug auf Schopenhauers Philosophie als Offenbarung der „Idee der Welt“ gedeutet wird (S. 5f., 44). Eventuell meint Ambros auch die 1870 (Dresden) in der dritten revidierten Auflage erschienene Schrift *Beethoven's Symphonien nach ihrem idealen Gehalt [...]* von Ernst von Elterlein (Pseud. von Ernst Gottschald), die unter dem Einfluss von Schopenhauer und Friedrich Theodor Vischer entstanden ist. ■ **60f.** Schriftchen von Heinrich Porges] *Die Aufführung von*

Beethoven's Neunter Symphonie unter Richard Wagner in Bayreuth (22. Mai 1872), Leipzig 1872. Wagner hat die Neunte aus Anlass der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses dirigiert. ■ **62** L. Nohl] Ludwig Nohl (1831–1885), dt. Musikschriftsteller, Anhänger Wagners. ■ **66–74** Alles ist weit überboten ... „und nennt es Freude“.] Rudolf von Keudell, *Bergan! Novellensammlung*, 2 Bde., Dresden/Leipzig 1848. Die von Ambros frei zitierte Geschichte ist enthalten in der Novelle „Aus einem Brief von Dresden nach Stuttgart“, Bd. 2, S. 218–224. ■ **75f.** „sie toben, ... nennen's Gesang“.] Goethe, *Faust I*, 947f. ■ **76f.** Lichtenberg ... zu errichten.]) Georg Christoph Lichtenberg, „Bedlam für Meinungen und Erfindungen“, in: *Goettinger Taschen Calendar. Taschenbuch zum Nutzen und Vergnügen* (1792), S. 128–136. ■ **78f.** Waldaus Nachweis, ... des Malers ist] Max Waldau (1825–1855), dt. Schriftsteller; Zitat nicht ermittelt. ■ **82** vom Jahre 1817 bis zum Jahre 1823] Erste Skizzen stammen bereits aus dem Jahr 1815. Die eigentliche Arbeit an der Symphonie erfolgte zwischen Februar und Oktober 1823, fertiggestellt wurde sie im Februar 1824. ■ **86f.** Nach Schindlers Versicherung] Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, S. 189f. Skizzen zur zehnten Symphonie veröffentlichte Schindler in: *Musikalisch-kritisches Repertorium aller neuen Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst I* (1844), Heft 1, S. 1–5. ■ **98f.** „Menschheit ... packt“] Freizitat aus: Goethe, *Faust I*, 4406. ■ **108** „den süßen Frieden der Seligen“.] → ERL. zur Z. 51f. (darin S. 196). ■ **120f.** Wenn Richard Wagner ... „Nicht doch!“] Original: „Aber ach!“, in: *Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden (aus meinen Lebenserinnerungen ausgezogen) nebst Programm dazu*, in: Wagner, *GSD*, Bd. 2, S. 67–84, hier S. 80. Wagner kommentiert die Neunte Symphonie anhand von Versen aus Goethes *Faust*.

93.

WA 1873, Nr. 5, 8. Jänner

Z. 41–81, 83–163 aufgenommen in: „Halbopern und Halboratorien.“, *Bunte Blätter II*, S. 160–166

Feuilleton.

Musikalische Revue.

(Zweites Gesellschaftsconcert.)

Von A. W. Ambros.

Das zweite Gesellschaftsconcert brachte uns einen werthen Gast – Ferdinand 5
Hiller, der uns seine Overture zu Schillers „Demetrius“ vorführen sollte, und
wollte, statt dessen aber, da die Musikalien nicht zu rechter Zeit eintrafen, seine
Concert-Overture in *D-moll* dirigitte, ein lebhaftes, wirksames Werk. Wir hat-
ten, während das Opus im muntersten Sechsstück an uns vorüberzante, unsere
Gedanken: warum liegt denn Hillers Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems“ – 10
sicher eine der schönsten Blüten der goldenen Mendelssohn-Zeit – so ganz in
Vergessenheit? Neue, ausgezeichnete Oratorien sind doch wahrlich nicht so dicht
gesät, und das ist eines der ausgezeichnetsten. Man suche mit der kritisch-ästhe-
tischen Diogenes-Laterne herum und antworte dann, ob man in der neuen
Musikliteratur Vieles von gleichem Werthe gefunden haben wird, wie Chamitals 15
„Opfergesang“, wie das rührende Duo „O, wär mein Haupt eine Thränenquelle“.

wie die an das Edelste Mendelssohns anklingende Cavatine „Der Herr erhält, die da fallen“, wie der hart-unbarmherzige Gesang der Babylonier „Heil, Nebukadnezar!“ mit dem ehernen Glanz seines Trompeten- und Posaunenchores. Es ist erstaunlich, was Publicum und Dirigenten den herrlichsten Werken gegenüber oft für eine *vis inertiae* zeigen. Endlich – nach Jahrzehnten – zieht der Capellmeister, da er gerade was Anderes sucht, die vergessene, verschollene Partitur aus irgendeinem Winkel und blickt hinein und staunt und läuft zum Herrn Institutspräses und beide stecken die Nase hinein und staunen: „Himmel, könnte man denn das Ding da nicht aufführen?!“ Und man führt es auf, es macht Sensation u. s. w. Und so wünschen wir denn, daß Hillers Partitur recht bald irgendeiner maßgebenden Persönlichkeit in die Hände gerathen möge! Es hat darüber bisher ein eigener Unstern geleuchtet. Schumann zum Beispiel muß gerade recht schlecht geschlafen haben, als er seine Kritik über Hillers Oratorium (und jene über Mendelssohns „Sommernachtstraum“-Musik) schrieb.

Wie nun, wenn Hiller Vergeltungsrecht geübt und z. B. über „des Sängers Fluch“ geschrieben hätte? Gestehen wir, daß wir nicht leicht etwas mit so viel tiefem Unbehagen gehört, wie diese einer todtmüden Phantasie abgerungene Musik, welche in Schumanns allerletzte, trübe Zeit fällt. Wir athmeten ordentlich auf beim ersten Accord der darauf folgenden „Walpurgis-Nacht“ Mendelssohns, die in der Jugendfrische ihrer musikalischen Erfindung und der vollendeten Meisterschaft ihrer musikalischen Durchbildung nach dem *Marasmus senilis* der Schumann'schen Ballade wahrhaft belebend wirkte. Ich habe dazu jene Leute in den Saal herbeigewünscht, welche den guten Felix am liebsten unter einem Monte Testaccio Schumann'scher Partituren begraben möchten.

Bei gewissen Werken deutscher Componisten fällt mir immer die eine Närrin aus Kaulbachs Irrenhaus ein: weil die Arme kein Kind hat, das sie doch haben möchte, hat sie ein Brett von Wickelkindslänge eingewandelt und hätschelt und wiegt es in den Armen. Die Componisten schrieben für ihr Leben gerne Opern, aber sie bringen sie nicht an oder sie fallen damit still durch und da schreiben sie denn Opern für den Concertsaal, Opern als Cantaten oder Halboratorien, Opern in *partibus infidelium*. Schumann fing dieses unglückselige zwitterhafte Genre solcher zu Halbopern aus einander gefolterten Balladen in seiner letzten Periode eifrig zu pflegen an. Dabei fuhr niemand schlechter als Uhland, dessen „Glück von Edenhall“, dessen „Sängers Fluch“ sich eine wahrhaft vandalische Appretirung gefallen lassen mußten, bloß damit der Componist für seine Soli, Duos, Chöre u. s. w. Raum gewinne. Jedes Wort dieser herrlichen Dichtungen ist uns in Blut und Leben übergegangen und da kömmt nun Herr Richard Pohl, genannt Hoplit, schneidet des „Sängers Fluch“ in Kochstückchen und stopft die Lücken theils mit anderen Uhland'schen Gedichten, theils mit seiner eigenen Nichtpoesie aus, wie weiland beim zerstückten Pelops ein abgängiges Körperfragment mit Gold ausgeflickt und ersetzt wurde, nur daß das, was Hoplit bringt, beileibe kein Gold ist. Der ganze herrliche Grundgedanke der Ballade ist grausam vernichtet.

Der Sänger Uhlands tritt dem blutigen König entgegen, die Poesie dem eisernen Tyrannenthum, – durch die heilige Gewalt des Edeln, das er dem Wütherich entgegenbringt, will er „rühren des Königs steinern Herz“. Wenn der nun schreit:

„ihr habt mein Volk verführt“ u. s. w., so ist das einfach der Protest der Tyrannis gegen das Edle und Hohe, weil es das Edle und Hohe ist. Hoplit meint nun bestens motiviren zu müssen und so erfahren wir denn gleich im ersten Duett zwischen Harfner et Sohn, daß der Letztere eine zärtliche Bekanntschaft mit der Königin, als sie noch keine gewesen, gehabt habe; als die Sänger die Ballade vom König Sifrid anstimmen (sie hörten nämlich „solch blutige Mähr’ aus Meister Ludwigs Mund, als sie durch Schwaben zogen her“), so wittert der König persönliche Ausfälle, wie Immermanns Schulmeister Agesel in den Erzählungen Münchhausens, wenn aber der König „für sich“ sagt: „Die heimliche That hat keiner gesehen, das Lied ist Verrath“, so paßt diese Bemerkung zum Inhalt der Ballade, wie ein viereckiger Deckel auf eine runde Schachtel. Dann begehen die Sänger gar die Unvorsichtigkeit ein Stück liberal-politischer Poesie vorzutragen, der König läßt es zu unserem Erstaunen noch hingehen, da ihn die Königin beschwichtigt, es sei ja bloßes Citat: „Die Sänger ehrten den Meister nur, der dieses Lied erdachte“ – als aber zuletzt der Jüngling gar den Einfall hat, mit der Königin im Angesicht des ganzen Hofes ein endloses Liebesduett anzustimmen, eine Kühnheit, welche das Erstaunlichste heißen müßte, wäre es nicht noch erstaunlicher, daß König und Hofstaat bei diesem erlangweiligen Gesange nicht einschlafen, so wird es dem Könige doch zu bunt, jetzt schreit er: „mein Volk habt ihr“ u. s. w. (den so schönen und kurz bezeichnenden Zug mit der geworfenen Rose hat Hoplit gestrichen.)

Aber Himmel, welche Ueberfülle componirbaren Stoffes steht den Tonsetzern in Aussicht, wenn man erwägt, daß ja jede Ballade solcher Bearbeitung fähig ist; – Schillers „Bürgschaft“ kann z. B. mit einer Arie des Möros anfangen: „zu Dyonis dem Tyrannen schleich ich, schleich ich, schleich ich, den Dolch im Gewande, im Gewande“, dann Duett zwischen Dyonis und Möros: „was wolltest du mit dem Dolche, sprich u. s. w.“ und dazu etwa Chor der Höflinge: „welch’ unerhörte Kühnheit, er büße seine That“, – dann Duett zwischen Möros und dem treuen Freund, der, statt ihn „schweigend zu umarmen“, etwa singen könnte: „vertrau’ dem treuen Freunde, denn er verläßt dich nicht“, und dazu Möros: „ja, ich vertrau dem Freunde, denn er verläßt mich nicht“, späterhin etwa Cavatine des Freundes: „mir kann den muthigen Glauben der Hohn des Tyrannen nicht rauben“, oder allenfalls als Duettino mit dem Kerkermeister, der dazu singt: „ihm kann den muthigen Glauben u. s. w.“ Es kann eine Weile dauern, bis wir die ganze deutsche classische Literatur in dieser Gestalt besitzen – desto besser aber! Schumanns Musik zu des „Sängers Fluch“ trägt, wie gesagt, die Züge trauriger Ermattung und Essers blanke Composition der Ballade, wie sie ist, für eine Singstimme, wirkt entschieden weitaus glücklicher. Wo der Urtext des Gedichtes als Erzählung vorliegt (welch’ fataler Nothbehelf ist die „Erzählerin“), trifft Schumann den Balladenton recht gut – bei allen Zwischensätzen des Textes aber ist es, als gieße ihm ein böser Geist Wasser in die Tinte, das Lied des Jünglings „in den Thalen der Provence“ etwa ausgenommen, wo etwas von provençalischem Trouvère-Ton (modern gedacht) durchklingt, ähnlich wie etwa im ersten Gesange von Webers Adolar. Der eigentliche Fluch des alten Sängers könnte vielleicht äußerlich noch heftiger sein, er hat aber etwas Ergreifendes. Das sind leidliche Oasen in der Wüstenerei des Ganzen. Möge bald eine Aufführung der Peri- oder der Manfred-Musik

den Eindruck dieses Sangerfluches verwischen, dem wir kein besseres Los wünschen können, als was die zwei letzten Verse des Gedichtes aussprechen.

Mendelssohns „erste Walpurgisnacht“ gehört zum Widerspiele der Schumann’schen Ballade, die zu ihres Schöpfers unglücklichsten Arbeiten zählt, zu ihres Schöpfers glücklichsten. Er fing sie 1831 in Rom in der vollen Junglingsfrische seiner freudigsten Schaffenszeit an und feilte und besserte daran als vollendeter Meister zu Leipzig, wo das Werk endlich 1843 ans Licht trat. Der Alte von Weimar hatte dem ihm so werthen Felix beifällig genickt, als dieser ans Componiren der Ballade ging, er schrieb jenen Brief, den Mendelssohn der Partitur beigab: „Das Ganze sei hoch symbolisch“ u. s. w. Aber dieser Geleitschein hinderte nicht, daß B. A. Marx, anfangs Mendelssohns intimster Freund, wie später sein intimster – Feind, ihm vorwarf: „Die Walpurgisnacht zu componiren, nachdem man den Paulus componirt, verrathe völlige Gleichgültigkeit gegen alle Religion.“ Wir erheben gegen Goethe weder eine Anklage, noch lassen wir uns auf eine Vertheidigung ein, sondern constatiren einfach die Thatsache: die Dichtung der Ballade gehört der Zeit an, wo Goethe, nach eigenem Geständniß, aus Italien einen „julianischen Haß gegen das Christenthum“ und dazu, wie die römischen (in Weimar gedichteten) Elegien zeigen, eine gewaltige sinnliche Aufregung seines Wesens mit heimbrachte – die venezianischen Epigramme sind die Union beider Stimmungen. So ist diese Ballade, der alte Herr mochte hinterd’rein epistolarisch hinein- oder herauscommentiren, was er wollte, die Entgegenstellung eines allerdings etwas physiognomielosen Naturcultes oder allenfalls eines arischen Monotheismus gegen das in wenigen, aber starken Zügen einfach als dumpfer Aberglaube hingestellte Christenthum. Man hat, besonders seit Wagners großer Judenhetze, Mendelssohn uberal mit Ostentation als Juden proclamirt; seiner Abstammung nach war er’s, sonst aber war er, wie jeder, der ihn persönlich zu kennen das Glück gehabt, wissen wird, ein ganz und vollständig correcter evangelischer Christ. Ich meine fast, Goethe schrieb ihm jenen Brief *ad salvandam conscientiam*. Das Gedicht konnte den Jüngling schon anziehen – brachte es doch alle Elemente, in denen er als Künstler sein Bestes zu geben hatte – Frühling, Waldromantik, Priesterliches, Feierliches und als Kernpunkt des Ganzen allerromantischesten Spuck mit Kobolden und Dämonen von jeder Farbe. Es muß ihn geradezu begeistert haben und hat ihn sichtlich begeistert. Aber Eines hat ihm doch schwerlich entgehen können: daß das Ganze an einem inneren unlösbaren Widerspruche leidet.

Seine Koblde und Dämonen sollen verummte Menschen sein, sie werden ihm aber unter der Hand zu einer wirklichen Heerschaar von Hollengeistern, so daß es an die alte Ballade erinnert, wo das Burgfraulein dem Junker ein Rendezvous als Burggespenst maskirt zusagt, statt ihrer aber sich das wirkliche Burggespenst substituirt, worauf die Geschichte natürlich ein Ende mit Schrecken und mit Halsumdrehen nimmt. Wenn man den Teufel so feierlich einladet, ist er viel zu höflich, um sich nicht sofort persönlich einzustellen. Denken wir während des genialen Chores „Kommt mit Zacken und mit Gabeln“ auch nur einen Moment daran, daß wir eigentlich eine Maskerade vor uns haben, so ist die sonst wahrhaft ungeheure Wirkung dieses Chores vernichtet. Aber es ist etwas Tiefsinniges, sicher, ohne daß es Mendelssohn selbst ahnte, hineingekommen. In die reinst

empfundene heidnische Culte hat sich unausweichlich etwas geradezu Dämonisches einzuschmuggeln gewußt. Leute, die stets von dem „heiteren, poetischen Gottesdienst der Griechen“ schwärmen, mögen die Sache, statt solcher leeren Phrasen, gründlich kennen lernen und das Capitel des Dyonis- und des Kybelen-Cultes ansehen, oder im hiesigen Antikencabinet die berühmte altrömische Bronzetafel des Bacchanalienverbotes und zur Erklärung den Livius, Buch 39, Capitel 8 bis 18 lesen. Diese allgemeine Andeutung genüge hier. An Mendelssohns herrlicher Tondichtung ist es endlich sicher einer der schönsten und glücklichsten Züge, daß der Wolfsschluchtlärm sie nicht endet, sondern die Dissonanzen sich in den Schlußgesängen in den Wohllaut reiner religiöser Empfindung lösen. Und so war Goethe, wie er bei einer anderen Gelegenheit von sich selber sagt, abermals wie Bileam der Prophet, der hinausging zu fluchen und statt dessen segnete.

Die Aufführung der „Walpurgisnacht“ war trefflich; vorher aber ereignete sich zwei Mal eine – Entgleisung. Solche Unglücksfälle sind anderwärts auch passirt, wir wünschen aber, daß wir sie nicht so bald wieder zu beklagen haben möchten. Alle Ehre dem Publicum, daß es den Unfall einfach als Unfall und nicht höher nahm, als geschah.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Zweites Gesellschaftskonzert der GdM, 5. Jänner 1873, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Ferdinand Hiller: Overtüre d-Moll op. 32 ■ Mendelssohn: *Die erste Walpurgisnacht* op. 60 ■ Schumann: *Des Sängers Fluch* op. 139

ERLÄUTERUNGEN

21 *vis inertiae*] lat. „Beharrungsvermögen“. ■ **28–30** Schumann ... schrieb.] Ambros' Anmerkung ist unklar, zumal Schumanns Rezensionen über Hillers Oratorium positiv ausfielen (vgl. Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 469f.; Bd. 2, S. 5ff., 29). Möglicherweise wechselte Ambros hier Schumanns Oratorien-Rezensionen mit dessen Kritik von Hillers Etüden (ebd., Bd. 1, S. 42–52). Zur Rezension von Mendelssohns Musik zu *Ein Sommernachtstraum* siehe ebd., Bd. 2, S. 155ff. ■ **37** *Marasmus senilis*] lat. „Altersschwäche“. ■ **39f.** Monte Testaccio] ein aus Scherben bestehender Hügel in Rom. ■ **42** Kaulbachs Irrenhaus] *Das Narrenhaus* – Zeichnung des dt. Malers Wilhelm von Kaulbach. ■ **47** *partibus infidelium*] → NR. 11/ERL. zur Z. 41. ■ **53** da kömmt nun ... Pohl] Richard Pohl hat Uhlands Ballade bearbeitet bzw. der musikalischen Form angepasst. ■ **56f.** beim zerstückten Pelops ... ersetzt wurde] Laut dem griech. Mythos wurde das fehlende Schulterstück von Pelops durch Elfenbein ersetzt. ■ **69f.** Erzählungen Münchhausens] → NR. 6/ERL. zur Z. 71. ■ **84–94** „zu Dyonis ... Glauben u. s. w.“] Freizitate aus: Schiller, Ballade „*Die Bürgschaft*“. ■ **97** Essers ... Composition der Ballade] *Des Sängers Fluch* op. 8. ■ **103f.** im ersten Gesange von ... Adolar.] Arie „*Unter blüh'nden Mandelbäumen*“ in Webers *Euryanthe*. ■ **106f.** Möge bald eine Aufführung ... verwischen] Schumanns Musik zu *Manfred* op. 115 erklang am 22. Dezember 1874 im Rahmen der Aufführung von Lord Byrons gleichnamigem Drama an der Wf. Hofoper – vgl. Ambros' Feuilleton in: *WA* (1874), NR. 295, 24. Dezember (→ Bd. 2/NR. 198). ■ **108** die zwei letzten Verse] „Des Königs Namen meldet kein Lied, kein Heldenbuch; / versunken und vergessen! das ist des

Sängers Fluch.“ ■ 111–113 Er fing sie 1831 ... 1843 ans Licht trat.] Die Arbeit wurde vermutlich schon 1830 in Angriff genommen. Das vorläufig abgeschlossene Werk wurde dann 1833 in Berlin aufgeführt; die Aufführung der revidierten Fassung fand allerdings erst 1843 in Leipzig statt. ■ 113–116 Der Alte von Weimar ... „Das ganze sei hoch symbolisch.“] „Dies Gedicht ist im eigentlichen Sinn hochsymbolisch intentionirt. Denn es muss sich in der Weltgeschichte immerfort wiederholen, dass ein Altes, Gegründetes, Geprüftes, Beruhigendes durch auftauchende Neuerungen gedrängt, geschoben, verrückt, und wo nicht vertilgt, doch in den engsten Raum eingepfercht werde. Die Mittelzeit, wo der Hass noch gegenwirken kann und mag, ist hier prägnant genug dargestellt, und ein freudiger, unzerstörbarer Enthusiasmus lodert noch einmal in Glanz und Klarheit hinauf.“ Dieser Ausschnitt aus Goethes Brief an Mendelssohn vom 9. September 1831 wurde abgedruckt im Erstdruck der Partitur: *Die erste Walpurgisnacht. Ballade für Chor und Orchester* op. 60, Leipzig [1844]. ■ 117–119 B. A. Marx, ... ihm vorwarf: „Die Walpurgisnacht ... alle Religion.“] Sein negatives Urteil über die „Walpurgisnacht“ fällt Marx in: *Erinnerungen. Aus meinem Leben*, Bd. 2, Berlin 1865, S. 234f. ■ 122f. „julianischen Haß gegen das Christenthum“] Äußerung belegt im Briefentwurf von Friedrich Heinrich Jacobi an Goethe vom November 1815, in: Goethe, *Gespräche*, Bd. 2, S. 21. ■ 130 seit Wagners großer Judenhetze] Richard Wagner, *Das Judenthum in der Musik*, Leipzig 1869 (teilweise veröffentlicht bereits 1850 unter dem Pseud. K. Freigedank in: *NZfM* 17, Bd. 33, Nrn. 19 und 20, 3. und 9. September, S. 101–107, 109–112). ■ 134 *ad salvandam conscientiam*] lat. „um sein Gewissen zu retten“. ■ 156f. altrömische Bronzetafel] Bronzetafel aus Tiriolo (Kunsthistorisches Museum Wien). ■ 157 den Livius] *Ab urbe condita (Von Gründung der Stadt an)*. ■ 161–163 Und so war Goethe, ... segnete.] Goethe macht diese Bemerkung bei der Begegnung mit der it. Malerei. *Italienische Reise*, in: Goethe, *MA*, Bd. 15, S. 124.

94.

WA 1873, Nr. 10, 14. Jänner

Feuilleton.

Musikalische Revue.

(Philharmonisches Concert: Julius Zellners „Melusina“.)

Von A. W. Ambros.

- 5 Es hat ehemdem (jetzt kaum noch) Musiker gegeben, welche beim Componiren oben aufs erste Blatt der Partitur einen frommen Spruch schrieben oder ein kurzes Gebet um Gelingen. Bei der Ouverture Mendelssohns zu Racine's „Athalia“, welche er so wie die folgenden Chöre u. s. w. bekanntlich für eine Aufführung am Berliner Hofe, wo derlei ästhetische Feinschmeckereien damals sehr an der Tages-
- 10 ordnung waren, componirte (ebenso wie „Antigone“, „König Oedipus“, den „Sommernachtstraum“, während Taubert den „Blaubart“ Tiecks mit der nöthigen Musik auszustatten hatte), ist mir's immer, als lese ich statt eines der vorerwähnten Sprüche auf der ersten Pagina ganz deutlich die Worte: „auf erhaltenen hohen Befehl componirt“. Selbst bei einer so trefflichen Aufführung, wie jene im philhar-
- 15 monischen Concert am Sonntag, hat sich mir dieser Eindruck nicht verwischen wollen. Diese Ouverture zeigt Mendelssohns Eigenthümlichkeiten, welche sonst,

besonders in seinen früheren Werken, so anziehend und so liebenswürdig sind, bis zur Manierirtheit getrieben; mit einem Gleichnisse zu sprechen: der frische, erquickende Saft der ersten Früchte aus Mendelssohns Garten ist hier zum Fruchtsyrup verdickt, welcher wohl noch den richtigen, aber unangenehm aufdringlich gewordenen Geschmack hat. So überaus „mendelssohnisch“ ist dieses Tonstück, daß man gar nicht glauben sollte, es sei von ihm selbst, sondern eher von irgendeinem seiner Nachahmer. Lieber hätten wir wieder einmal seine wunderschöne, poetische „Melusinen“-Ouverture gehört, welche er auf keinen anderen Befehl componirte als auf den seines Genius. Wir hätten sie als Einleitung zu Julius Zellners „Melusinen“-Musik mit doppeltem Interesse gehört und der jüngere Tonsetzer hätte nicht Ursache gehabt zu klagen, daß für ihn die Nachbarschaft etwa eine gefährliche sei, denn seine Musik ist so aus ganzem Herzen und mit vollem Antheil an der Sache (mit größter künstlerischer Ehrlichkeit, könnte man sagen) geschaffen und manifestirt sich überall so sehr als Werk eines respectablen Talentes und eines bedeutenden, ja meisterwürdigen musikalischen Wissens und Könnens, daß sie sich immer mit bescheidener Kühnheit nach dem anderen Werke hören lassen dürfte. Vollends wenn man sich der krampfhaften Anstrengungen so mancher und vieler jüngeren Tonsetzer erinnert, das Unerhörte zu leisten, immerfort bedeutend, geistreich, kolossal zu sein und uns in jedem Tacte zuzurufen: „ich bin ein Genie“ – vollends dann wirkt Julius Zellners Musik wahrhaft erquickend. Der Beifall des Publicums, der nach der ausgezeichnet schönen ersten Nummer dieser musikalischen Pentalogie und (zu unserer Verwunderung) auch nach der zweiten, dem glänzenden, effectvollen Hochzeitsmarsche, etwas reservirt klang, wurde nach dem innigen, gesangvollen dritten Satze sehr warm und erhielt sich bis zum Schlusse, wo dann Zellner drei Mal gerufen wurde und mit so liebenswürdiger Bescheidenheit heraustrat, als wolle er sich beim Publico darüber entschuldigen, etwas so Schönes geschaffen zu haben. Zellners Erfolge werden sich mehr und mehr steigern, je öfter das Publicum seinen Namen lesen und hören wird. Denn der Name des Tondichters ist am Ende beim Publico doch der wunderwirkende Schemhamphorasch, es dauert aber eine Weile, ehe es einen neuen Namen behält, da sein Gedächtniß schon an so viel alten zu schleppen hat.

Mendelssohn wurde zu seiner „Melusinen“-Ouverture bekanntlich durch ein Gemälde der Düsseldorfer Kunstaussstellung angeregt, welches vermuthlich Düsseldorfer romantisches Mittelgut von der Art, die jetzt total außer Curs und Credit ist, gewesen, da nie etwas Weiteres davon verlautet hat. Verdienstes genug, daß wir ihm eine der schönsten Tondichtungen der Neuzeit danken. Daß und wie Mendelssohns Ouverture von Moriz Schwind – nach den einzelnen Motiven und Momenten – in seinen mit Recht berühmt gewordenen „Melusinen“-Bildern aus dem Musikalischen ins Malerische übertragen worden, habe ich in meinen bunten Blättern (S. 119 bis 127) nachzuweisen gesucht. Julius Zellner sieht Schwinds „Melusina“ und, wie alle Welt, sieht er sie mit Entzücken; sein Entzücken fixirt sich, so zu sagen, oder, besser gesagt, wird laut in fünf symphonischen Sätzen oder Sätzchen, wo hinwiederum Schwinds „Melusina“ aus dem Malerischen ins Musikalische übersetzt ist. So geht der Stoff zwischen Maler und Musiker hin und her – und so weit ist's bisher, denn daß der Zeichner der seinerseits Zellners fünf

„Melusinen“-Sätze auf dem Titelblatte des vierhändigen Klavierauszuges in fünf Vignetten übersetzt hat, mit Schwind etwa sollte concurriren wollen, kann ich doch nicht glauben. Eher könnte jetzt ein Dichter kommen, der Zellners Musik
 65 etwa in Poesie setzt, wie man sonst und umgekehrt Dichtungen in Musik zu setzen pflegt. Noch lieber wäre uns ein neuer Lessing, der uns, als Anhang zu seinem „Laokoon“, etwas Klares, Bestimmtes und ein für alle Mal Gültiges über die Grenzen der Malerei und Musik schriebe.

Der Gedanke, den Eindruck von Gemälden musikalisch, so weit es geht, zu interpretiren, ist keineswegs so neu. Ich erinnere nur an Abt Vogler, der ein Klavier in die Düsseldorfer Gemäldegalerie bringen ließ und improvisirend die berühmtesten Bilder derselben musikalisch wiederzugeben suchte. Noch in neuer Zeit hat Charles Voß mit Klavierstücken auf niemand Geringeren musikalische Attentate versucht als auf Raphael Sanzio und auf Dominichino, deren „sixtinische
 75 Madonna“ und „Jagd der Diana“ wir aus den bravourösen Klavierpassagen heraus hören sollen. Im Grunde gehören auch Dittersdorfs fünfzehn Symphonien über „Ovids Metamorphosen“ (1785) hieher, wo wir einen „Phaëton“ finden, „Diana und Actäon“ u. s. w., da sein Vorbild Ovid selbst weniger dichterisch zu erzählen als malerisch zu beschreiben pflegt – auch Rosettis (Rößlers) in Paris 1791 mit Erfolg aufgeführte Symphonie „Calypso und Telemach“ wären hier zu nennen. Es sind, wie man sieht, die kleinen Epigonen Haydns, welche diesen zweifelhaften Pfad einschlugen und durch ein von außen Herbeigeholtes zu wirken und zu interessiren suchten, da sie nicht schon durch bloße Frische und Schönheit ihrer Musik gleich ihrem Meister und Vorbild zu interessiren vermochten. Beethoven, auch aus
 85 Haydns Schule, ließ sich dergleichen nicht einfallen, weil er der Welt ganz andere, ungeahnte Dinge zu sagen hatte. Wer hier etwa auf seine Pastorsymphonie mit Fingern zeigen wollte, bewiese höchstens, daß ihm das Verständniß des Werkes total mangelt, das von banaler Tonmalerei und Tonillustration himmelweit entfernt und an sich und in sich eine Dichtung ist, wie (der Leser erlaube, daß ich
 90 noch einmal mich selbst citire) ich in dem Schriftchen „über die Grenzen der Musik und Poesie“ darzustellen versucht habe.

Jene Aesthetiker, welche kurz und gut alle Tonmalerei verwerfen – die onomatopoetische (Donner, Wachtelschlag, Pferdetraben u. A.) als zu roh-materiell, die andere höhere als total unmöglich – werden mit der Sache am kürzesten fertig und ersparen dem neuen Lessing viele Arbeit. Trotzdem sind sie ziemlich in der Situation des Proktophantasmisten in der Goethe'schen Blocksberg-Scene, der gegen das Tanzen schilt und eifert, aber „es wird fortgetanzt“. Sie beweisen uns die Unmöglichkeit der Tonmalerei und die Componisten malen weiter nach Herzenslust. Die sicher übertriebene Theorie, welche der Musik jeden anderen Inhalt als
 100 einen rein formellen von Klang und Zusammenklang abspricht, entstand als natürlicher Rückschlag gegen die bis zum Unsinnigen getriebenen Programme der Berlioz-Zeit und der nachtretenden „symphonischen Dichtungen Liszts“ (unter denen wir richtig einer „Hunnen-Schlacht“ nach Kaulbach begegnen), wo, wie sich Hanslik geistvoll und treffend ausdrückt, „die Musik nur noch als gestalten-treibendes Mittel“ angesehen wurde. Die Periode dieser Verirrung ist vorbei und
 105 es ist der Mühe werth, die Frage doch wieder ins Auge zu fassen. Zur Andeutung

hier nur so viel: schon die Musik der großen Contrapunktisten von 1600, ja von 1500 (Josquins und Orlando's vor Allen) horcht auf ihren Text und sucht nach natürlichen Accenten des Ausdrucks. Wirklich dramatisch kann sie einstweilen nicht werden, sie ist gottesdienstlich; der Priester am Altare aber hat seine rituellen, ceremoniellen Gesten vorgezeichnet und darf am allerwenigsten etwa theatralisch agiren – in der Musik ist's analog. Von 1600 an sucht die Musik, welche sofort das Drama (die Oper, wie wir sagen) auf ihrem Wege findet und leidenschaftlich erfaßt, den natürlichen Ausdruck der Rede in ihrem Style *rappresentativo* und *recitativo* wiederzugeben. An Stelle der alten Kirchentöne tritt Dur und Moll, der natürliche einfachste Ausdruck für die zwei großen Gegensätze in der Musik-Lust und -Trauer. Hier lernt nur im Laufe von kaum fünfzig Jahren (schon bei Monteverde, Carissimi und Cavalli) die Musik den richtigen Ausdruck fürs Einzelne – es steigert und verfeinert sich, je mehr Meister nachgerückt kommen. Jetzt hat unsere Musik im musikalischen Drama Ausdruck für alles Mögliche, einen Ausdruck, den wir gerne zugeben, er sei natürlich und wahr, bei dem aber, läugnen wir's nicht, auch Vieles conventionell und von den Tonsetzern *justo titulo* gleichsam eressen ist.

Wir haben die Sprache der Musik gleichsam wie eine andere Sprache erlernt. Für Liebe, Andacht[,] Schrecken, Schauer, Freude, Angst, Reue, Tröstung, für Alles haben wir von der Oper her fix und fertig unsere musikalische Phraseologie, ja das Märchenreich der Elfen, die Schrecken der Dämonenwelt – Alles hat seine bestimmten musikalischen Umrisse, sein musikalisches Colorit gewonnen. Nach und nach allerdings. Man vergleiche zum Beispiel, wie das Feen- und Märchenhafte in Isouards „Cendrillon“ und wie es in Webers „Oberon“ gemalt ist. Das ganze Geheimniß von Tondichtungen, wie sie zum Beispiel eben auch Julius Zellners „Melusina“ in glücklicher und schöner Weise repräsentirt, ist nun: man gebraucht jene wohlbekannte, Allen verständliche musikalische Phraseologie, aber ohne gesungene, erklärende Worte – rein den Instrumenten zugewiesen. Man denkt sich einen Text, wennauch nicht wörtlich, recht ausdrücklich und Vers nach Vers – und setzt ihn in Musik. Mein Recept wird den Leser vielleicht an den alten Scherz erinnern: um eine Kanone zu machen, müsse man ein Loch nehmen und es rundherum mit Metall umgeben – ich kann ihm diese Reminiscenz nicht wehren, aber jeder Tonsetzer, der sich auf dem Gebiete versucht hat, wird mir Recht geben. Die Feinheit und Wahrheit des Ausdrucks ist bei Zellners Tondichtung hoch anzuerkennen. Der Moment des „Eides“ ist so gegeben, daß man Worte dazu singen möchte, und in dem letzten ergreifenden Stücke („Raymunds Buß- und Pilgerfahrt“) ebenso der Augenblick, wo er die Gestalt der mit so verzehrendem Schmerz gesuchten, verlornen Melusina am Brunnen erblickt und auf sie loseilt, sie einander fassen und Raymund im Kusse der Geliebten stirbt. Der Rückblick auf das „Duett“ Raymund und Melusinens (wie man es nennen muß), welches wir in der ersten Nummer, bei ihrem ersten Begegnen am Brunnen gehört, sagt hier Alles. So ist der aufblitzende Verdacht in Raymund (im vierten Sätzchen) wahr und bezeichnend wiedergegeben – ja Zellner detaillirt auch wohl so weit, daß zum Beispiel vor dem Hochzeitsmarsch (ganz wie auf Schwinds Zeichnung) das Heranjagen der berittenen Ritter und Damen in zwei getrennten Chören ganz deutlich

unterschieden wird. Manchmal ist es uns geradezu, als sähen wir Schwinds Bilder leibhaft vor uns. Die hochherrlich schwebende Gestalt Melusins unter den gaukelnden, plätschernden Nymphen tritt uns fast vor Augen bei dem oft wiederholten Hauptmotiv jenes vierten Sätzchens – nur war (obwohl es Zellner bei der Probe angegeben haben wird) das Tempo bei der Aufführung merklich zu schnell – der Eindruck des wohligen Wogens und Wiegens ging darüber verloren. Der geistvolle Zug, daß nach der Katastrophe die Oboe mit ihrer zarten, bitter-süßen Stimme einen Anklang an das Thema des wunderbar schönen, ausdrucksvollen Andante hören läßt, welches uns Raymunds und Melusins Liebe und Glück malt, ist auch eine Probe, wie deutlich der Tonsetzer sagen kann, was er sagen will, wenn wir dafür das rechte (musikalische) Wort wie hier gefunden.

Besondere Freude hat mir die letzte Nummer gemacht – sie zeigt, was man aus Richard Wagner lernen und holen könne, das nicht bloß für die ganz eigene künstlerische Individualität dieses musikalischen Mannes des Tages Berechtigung hat. Ohne Tannhäusers Pilgerfahrt wäre diese Bußfahrt Raymunds vielleicht nicht entstanden, und dennoch könnte man für der Reminiscenzenjäger „weit verbreitete gute Geschlechter“ einen Preis ausschreiben, einen directen Anklang herauszufinden – es ist eben Stimmung und Farbe im Ganzen. Ich bemerke noch, daß diese fünf kleinen Instrumentalsätze nicht allein durch den äußerlich verknüpfenden Faden des Programms, sondern auch innerlich durch einzelne Themen und durch die (im Gegenstand motivirte) Wiederkehr des ersten Anfangs zum letzten Schlusse, ganz so und aus demselben Grunde wie in Mendelssohns Overture, zusammengehalten werden. Ueber die Art, wie Julius Zellner mit den Klangfarben des Orchesters malt, ist kaum ein anderes Wort als eines der höchsten Anerkennung zu sagen. Wundersam wohllautende und ganz neue Combinationen hört man und die Feinheit und der Glanz des Colorits hat etwas eigen Zaubhaftes. Wir haben klagen hören, es sei „zu schwach“ instrumentirt. So weit hat uns also, dem Himmel sei Dank, die moderne große Oper gebracht und so harthörig hat sie uns gemacht, daß uns sechs Posaunen und zwei Ophikleiden in die Ohren blasen müssen, wenn wir etwas merken sollen. Ein Correspondent hat jüngst auch „Franz Schuberts Abdul Hassan“ (*sic!* – er meint C. M. v. Webers „Abu Hassan“) für „zu schwach instrumentirt“ erklärt. Wir bitten ausdrücklich und höchlichst um mehr so „schwache Orchestrirungen“.

Ich bemerke nur noch, daß nach Zellners poetischem Tonwerke noch die „Coriolan“-Overture folgte und Schumanns schöne Symphonie in *D-moll*, Werke, deren Werth eigens hervorzuheben unnöthig ist und deren Ausführung vorzüglich war.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Philharmonische Konzerte (Fünftes Abonnementkonzert), 12. Jänner 1873, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Overture zu *Coriolan* op. 62 ■ Mendelssohn: Musik zu *Athalia* op. 74 (Overture) ■ Schumann: Symphonie Nr. 4 d-Moll op. 120 ■ Julius Zellner: *Melusine. 5 symphonische Sätze für Orchester* op. 10

ERLÄUTERUNGEN

8f. Aufführung am Berliner Hofe] Die Musik zu *Athalia*, zu *Oedipus in Kolonos*, zu *Antigone* und zu *Ein Sommernachtstraum* hat Mendelssohn im Auftrag von König Friedrich Wilhelm IV. komponiert. ■ **24** „Melusinen“-Ouverture] Ouvertüre zum Märchen von der schönen Melusine op. 32. ■ **46** Schemhamphorasch] hebr. „ausgebreteter und erklärter Name“ (Bezeichnung Gottes im Judentum). ■ **48f.** durch ein Gemälde ... angeregt] Diese Inspirationsquelle erwähnt bereits Wilhelm Adolf Lampadius, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ein Denkmal für seine Freunde*, Leipzig 1848, S. 35. Laut authentischen Quellen (Mendelssohns Brief an Fanny Hensel vom 7. April 1834, in: Mendelssohn, *SB*, Bd. 3, S. 388) wurde Mendelssohn allerdings durch die Aufführung von Conradin Kreutzers (1780–1849) Oper *Melusine* in Berlin 1833 zur Komposition seiner Ouvertüre angeregt. Der betreffende Brief Mendelssohns war zu Ambros' Zeit durchaus bekannt – vgl. *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1863, S. 37. ■ **55f.** in meinen bunten Blättern] „Schwind's und Mendelssohn's ‚Melusina‘“, in: Ambros, *Bunte Blätter* I, S. 119–126. ■ **62** des vierhändigen Klavierauszuges] erschienen im Wr. Verlag J. P. Gotthard 1872. ■ **67** „Laokoon“] → NR. 48/ERL. zur Z. 41. ■ **70–72** Abt Vogler, ... wiederzugeben suchte.] Die programmatischen Improvisationsdarbietungen (z. B. *Das jüngste Gericht* nach Peter Paul Rubens) von Georg Joseph Vogler (1749–1814) erfreuten sich eines großen Interesses des Publikums. ■ **73–76** Charles Voß mit Klavierstücken ... heraushören sollen.] Charles Voss (1815–1882), dt. Pianist und Komponist; ab den 1850er Jahren in Paris tätig. Ambros kritisiert hier die Stücke Nr. 2 „La Madonne Sixtine, de Raphael Sanzio“ und Nr. 3 „La Chasse de Diane“ aus dem Zyklus *Peintures musicales* op. 222. ■ **74** Dominichino] Domenichino (1581–1641), it. Maler. ■ **76f.** fünfzehn Symphonien über „Ovids Metamorphosen“] 12 Sinfonies exprimant les Métamorphoses d'Ovide (12 Symphonien nach Ovids Metamorphosen). Laut Dittersdorfs Brief an den Verlag Artaria vom 18. August 1781 (aufbewahrt in: A Wst, Sign. H.I.N.-69578) waren zunächst 15 Symphonien geplant; die Titel der vermutlich nie realisierten Symphonien lauteten: *Histoire d'Iphigénie, Enée et Didon* und *Jules César*. Angekündigt wurden die 15 Symphonien etwa in: *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784*, hrsg. von Johann Nikolaus Forkel, Leipzig 1783, S. 221. Vgl. hierzu John A. Rice, „New Light on Dittersdorf's Ovid Symphonies“, in: *Studi musicali. Rivista semestrale di studi musicologici* 20 (2000), S. 453–498. ■ **77** „Phaëton“] Nr. 2 *La Chûte de Phaëton* (Der Sturz Phaëtons). ■ **77f.** „Diana und Actäon“] Nr. 3 *Actéon changé en cerf* (Verwandlung Actaeons in einen Hirsch). ■ **79f.** Rosettis ... „Calypso und Telemach“] Antonio Rosetti/Anton Rösler (1750–1792), *Symphonie imitative Calypso et Télémaque*. ■ **89–91** wie ... ich ... darzustellen versucht habe.] Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, S. 166–171. ■ **92f.** onomatopoetische] lautmalerische. ■ **97** „es wird fortgetanzt.“] Goethe, *Faust* 1, 4165ff. ■ **104f.** „die Musik nur noch als gestaltentreibendes Mittel“] Der Passus kommt zum ersten Mal im Vorwort der zweiten Auflage vor: „Nun, wo ich die 2. Auflage zu veranstalten habe, sind zu Wagners Schriften noch Liszt's Programm-Symphonien hinzugekommen, welche vollständiger, als es bisher gelungen ist, die selbstständige Bedeutung der Musik abdanken, und diese dem Hörer nur mehr als gestaltentreibendes Mittel eingeben.“ Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*², S. IX. ■ **122** *justo titulo*] lat. „der rechtmäßige Erwerb“. ■ **130** „Cendrillon“] Oper des maltesischen Komponisten Nicolas Isouard (1773–1818). ■ **167f.** „weit verbreitete gute Geschlechter“] Goethe, *Iphigénie auf Tauris* I,4. ■ **181–183** Ein Correspondent ... „zu schwach instrumentirt“ erklärt.] nicht ermittelt. ■ **186** „Coriolan“-Ouverture] von Beethoven.

95.

WA 1873, Nr. 16, 21. Jänner

Feuilleton.**Musikalische Revue.**

Von A. W. Ambros.

Es war ein schöner, ein sehr schöner Musikabend, den uns die Herren Door,
 5 Popper und Walter mit ihrer ersten Trio-Soirée bereitet haben. Beethovens Trio
 in *D* (*op.* 70) machte den Anfang. Um des zweiten Satzes willen cursirt es unter
 dem Namen des „Geistertrios“. Vielleicht daß ein Geisterseher die Benennung auf-
 gebracht, der es wissen muß – viel eigenen Geist hat er dabei nicht bewiesen.
 Geistertrio, Jupiter-Symphonie, Harfenquartett, Mondscheinsonate – lauter un-
 10 passende Namen, welche sich großen Kunstwerken wie unausrottbare Theerflecke
 angehängt und welche, so harmlos sie scheinen, gar nicht genug zu schelten sind,
 da sie ganz falsche Ausblicke geben und die wahre Ansicht verrücken. Dieses soge-
 nannte Geisterlargo ist wiederum nicht mehr und nicht weniger als ein Stück aus
 dem Seelenleben Beethovens, aber ein Nachtstück. Vielleicht hat Beethoven dabei
 15 an die Worte gedacht, welche er selbst so wunderbar componirte („Die Hoffnung“
op. 94) vom „Trauernden, der von der Mitternacht umschauert sich auf versunk'ne
 Urnen stützt“ – und wenn Jean Paul einmal im „Hesperus“ erwähnt, er werde
 jezuweilen „von den Vampyren mitternächtlicher Melancholie angefallen“, so ist
 der Flügelschlag besagter Vampyre in jenem Satze Beethovens deutlich genug zu
 20 spüren.

Sinken nicht in dem letzten chromatischen Laufe des Pianoforte die in der
 Seele des Dichters aufgestiegenen schwarzen Phantome in ihre Nacht zurück? Und
 bringt nicht das Finale Trost, Stärkung, neues Leben? Wir haben die herrliche
 Composition kaum noch in solcher Vollendung gehört, wie die drei Künstler sie
 25 uns diesmal entgegenbrachten, besonders war eben jenes Largo mächtig ergrei-
 fend. Ein Adagio von Boccherini ist ein Satz, der wie Milch und Honig fließt, aller
 entzückende Wohllaut der „schönen Periode italienischer Musik“ lebt darin und
 entzückend spielte es Herr Popper. Die Violinsonate von Rust (1739 bis 1796), eine
 Composition voll Mark und Nachdruck und lebendig machenden Bach'schen
 30 Geistes voll, machte, gespielt von Herrn Joseph Walter (k. bairischen ersten Con-
 certmeister aus München), förmlich Sensation. Walter ist kein geigenspielernder
 Süßholzraspler, er ist ein Künstler, dessen Feuer und dessen geistreicher Vortrag
 die Hörer unwillkürlich hinreißen muß.

Nicht leicht hat uns ein Künstler beim ersten Begegnen einen gleich großen
 35 Eindruck gemacht. Die Geige sprüht ordentlich Feuer und Flammen unter seinen
 Händen und plötzlich wieder wird sie zur Sängerin und bezaubert uns mit süßen
 Tönen. Ein Trio von Raff (*op.* 158) schloß den Abend. Wenn eine Composition von
 Raff gut ist, so ist sie ungewöhnlich gut – leider läßt er uns dieses Glückes nicht
 allzuoft theilhaft werden. Sein neues Trio ist bis auf den Schlußsatz gut und schön,
 40 der Anfang des Scherzo (der Verlauf nicht) sogar frappant schön – im Final geräth
 er in seine Maßlosigkeit und musikalischen Zuchtlosigkeit hinein und ver-

dirbt sich's. Einzelne Schönheiten blitzen aber auch da momentan heraus. Der überaus warme Beifall, den die Ausführenden nach jedem Stück von einem so gewählten und feinfühlenden Publicum, wie ihre erste Soirée versammelt hatte, fanden, mag ihnen Bürge sein, mit welcher Freude wir ihrem zweiten Musikabend entgegensehen. 45

Der Sonntag brachte uns im großen Musikvereinsssaale ein großes, sogenanntes „Compositionsconcert“, das ist ein Concert, in welchem ein jüngerer Tonsetzer (wie einst auch Franz Schubert that) eine Reihe seiner Compositionen vorführte, Herr Joseph Sucher, Sologesangs-Correpetitor am k. k. Hofoperntheater und Chormeister des akademischen Gesangvereins. Ich war, offen gesagt, durch einige da und dort vorausgejagte Notizen über „Suchers geniale Begabung“ etwas mißtrauisch geworden – solche von unsichtbaren Händen dem daherkommenden Künstler in den Weg geworfene Lorbeerkränze imponiren mir nicht sonderlich. Ich mußte lächeln, als ich im Programme das kleine Gedicht von Heine „Aus alten Märchen winkt es“ (ein traumhaftes, höchst subjectiv-phantastisches Stimmungsbild) als Composition für „dreistimmigen Frauenchor und Orchester“ angekündigt las. Wir erleben es noch, dachte ich, daß wir Goethe's „Wer sich der Einsamkeit ergibt“ in Doppelchören mit großem Orchester oder das Nachtlied des Einsiedlers „Komm', Trost der Nacht“ als großes Oratorium mit dreihundert Ausführenden zu hören bekommen. Indessen kam mir die Partitur zu Händen und erregte in mir einen lebhaften Antheil für den Componisten. Daß ich einen Wagnerianer vor mir habe, sah ich sogleich. 50 55 60

Die Wagner-Apostel haben bisher mehr durch ihren Glauben als durch gute Werke die ewige Seligkeit zu erringen gesucht – Wunder haben sie noch weniger gewirkt, weder Kranke geheilt, noch Todte erweckt; eher ein und den anderen Lebenden todt zu machen gesucht, wobei ihnen nur das Unglück passirte, daß sie meist auf Unsterbliche geriethen, die nicht todt zu machen waren. Ihre gedruckten Missionspredigten glichen auch leider weniger der Berg- und Feldpredigt als den Dragonaden *à la* Louis XIV. An Glauben aber, wie gesagt, ließen sie's nicht fehlen und ihr Meister hätte sagen dürfen: „solchen Glauben hab' ich selbst in Israel nicht gefunden“. Ich jubelte völlig, als ich in Suchers Partitur wirkliches und nicht gemeines Talent erkennen mußte. Vertraute Anklänge (nicht Reminiscenzen) an Lohengrins „Athmest du nicht“ u. s. w., an den Hörselberg – zeigten mir, wohin des Componisten Neigung gehe. Noch deutlicher zeigte es im Concert die Opernscene (so muß man es nennen) nach Zedlitz' Gedicht „Waldfräulein“. Sie könnte von der ersten bis zur letzten Note in irgendeiner bisher unbekannt gewesenen Oper Wagners stehen und würde ihr wahrlich keine Schande machen. 65 70 75

Aber – gerade hier fing bei mir der negirende *Advocatus diaboli* sein Plaidoyer an. Hatte ich mir schon bei dem Heine-Sucher'schen Stücke nicht verhehlen können, der Componist habe mehr Gewürz in den Topf gethan, als die Speise verlangte, so sah ich hier vollends deutlich, was er hat und was ihm fehlt. Er hat ein dramatisches Talent seltener Art: der Moment „Was seh' ich? – ein Ritter ist's“ und fast noch mehr die Art, wie das Lied von Geibel „Wenn still mit seinen letzten Flammen“ componirt ist, zeigen es deutlich. Aber soll ihn sein Talent nicht in den Abgrund führen, so muß er erlangen, was ihm völlig fehlt: künstlerisches Maß. 80 85

Dazu wäre allerdings für ihn eine Art geistiger Wiedergeburt nöthig und ob er dazu Lust, ja ob er dazu die Kraft haben wird, ist die Frage. Er lege die Partituren seines geliebten Wagner für einige Jahre (nicht für immer) bei Seite und studire
 90 einen anderen, Wagner vielfach verwandten Meister – Gluck.

Leider ist Gluck in Wien begraben, auf dem Matzleinsdorfer Kirchhof und auch sonst. Aus Gluck aber könnte Sucher lernen, wie man mit einfachsten Mit-
 95 teln größte Wirkungen hervorbringt. Glaube er mir – all das moderne Instrumentirungs-Raffinement, über welches die Leute so außer sich sind und welches heutzutage schon jeder absolvirte Conservatorist wegthat, ist nichts oder nicht viel werth. All dieses Mäusegepfeife getheilter Geigen, dieses tiefe Flötengedudel, die mysteriösen Clarinettaccente, die orkanartig anwachsenden Crescendi, die vulcanartig explodirenden Fortissimi, alle diese Herrlichkeiten werden sich in wenigen Jahren so vernützen, daß kein Mensch sie mehr wird bringen dürfen. Wir sind für
 100 den Moment leider dazu verdammt, den orgiastischen Taumelkelch von Musik bis auf die Hefe zu leeren; möglich, daß nach dem Rausche der Katzenjammer kommt, die Musik nach fünfzig Jahren in Sack und Asche Buße thut, sich den verdorbenen Magen durch Fasten herzustellen und etwa nach Händel'scher oder Scarlatti'scher Orchestrirung zu greifen bedacht sein wird.

Auch der dramatische Ausdruck ist zu einer völlig unnatürlichen Höhe hinausgejagt. Wenn Mozart, Gluck u. A. die Liebe schildern, ist es ein herzerquickender Frühlingshauch über Rosenhügel; wenn Beethoven die Liebe schildert (im „Fidelio“), ist es eine himmlisch reine Opferflamme – wir malen aber nicht mehr die Glut der Liebe, sondern kurz und gut die Brunst, vor der die Grazien erschrecken und erröthend fliehen. So auch Suchers Waldfräulein und ihr Ritter. Das hat
 110 allerdings wieder Wagner auf dem Gewissen mit seinen „weiblichen Idealen“, vor deren Verwirklichung im Leben uns Gott in Gnaden bewahren wolle. Und hüte sich Sucher, hinter dem Texte Wort nach Wort mit dem Illustratortypen her zu sein, wie er es in Waldfräuleins erstem Solo thut. Wir haben dann „die Theile in
 115 der Hand, fehlt leider nur das geistige Band“. Und sein Genius beschere ihm öfter so ausgezeichnet Schönes wie den Chor „Du blüh'nder Schlee“ u. s. w. Nach solchen Zügen darf man von ihm Großes erwarten, wenn er die Kraft hat es zu erringen, weniger durch Anspannung als durch Selbstverläugnung.

Nicht ohne Besorgniß dachte ich, als ich den ersten Frühlingschor mit seinen
 120 Pauken und Posaunen hörte (aus Mendelssohns erstem Chor in der „Walpurgisnacht“ möge der Componist lernen, was hier der rechte Ton wäre – doch freilich, für Mendelssohn haben die Wagnerianer nur noch ein verachtendes Achselzucken), als ich, sage ich, diesen Chor hörte, dachte ich mit Besorgniß daran, wenn solches am grünen Holze des Wonnemonds geschieht, wie es dann bei „Lepanto“ zugehen
 125 werde, aber meine kühnsten Erwartungen wurden durch dieses Schlachtstück, nämlich einen cantatenartigen Chor mit Orchester zu Linggs bekanntem Gedicht, gegen welchen Beethovens „Schlacht bei Vittoria“ mit sammt ihren Trommeln, Trompeten und Kanonen ein Schlummer- und Wiegenlied ist, übertroffen. Nach diesem Stücke müßte ich an dem Componisten geradezu verzweifeln, trösteten
 130 mich nicht so viele schöne Züge in dem, was wir von dieser Bataille zu hören bekamen.

Ich habe mit dem Componisten hier als Freund und wahrlich als wohlmeinender Freund gesprochen, obwohl ich glaube, daß er mir es jetzt nicht danken wird – vielleicht aber nach Jahren. Im Pater Abraham a St. Clara steht irgendwo eine Geschichte, wie einer einen ins Wasser Gefallenen bei den Haaren herauszog und so rettete – aber dieser schmälte, daß er so rücksichtslos gerauft worden sei. *Dixi et salvavi etc.* 135

Frau Wilt und Herr Müller sangen die vorkommenden Soli vortrefflich, so auch Herr Krauß einige Lieder, bis auf die Schlußworte des ersten: „Mein Lieb’, ich hab’ an dich gedacht“, welche klangen, als gucke die Schöne aus dem vierten Stockwerke und der Liebende und Sänger gebe ihr jene Versicherung von der Straße aus. 140

Der Beifall war orkanartig. Wenn Beethoven aus dem Jenseits wiederkäme mit einer neuen Eroica oder *C-moll*-Symphonie unter dem Arme, so wäre dies vielleicht das Rechte gewesen. Der unbequem aufrichtige Freund muß schon wieder sagen: Täusche sich der Künstler nicht – er wird nicht immer dieses Publicum vor sich haben, sondern zuweilen auch ein etwas anders zusammengesetztes. Es giebt auch Pyrrhus-Siege und nicht jedes Neugeborne, das die Korybanten mit tosendem Lärm und Halloh begrüßen, ist deßwegen auch schon ein Götterkind wie der kleine Zeus. Möge uns Sucher in seinen nächsten Leistungen Anlaß bieten, sein Talent, das wir jetzt schon mit vollem Antheil begrüßen, geklärt, gereinigter, reifer wiederzufinden – er suche ferner den Weg ins Operntheater, er studire aber, wie gesagt, recht fleißig Gluck und (kaum wage ich es angesichts der Wagneriten zu sagen) – Mozart. Und dann will ich sehen, ob die Kränze nicht voller und reicher und nicht bloß aus Flitter- und Knallgold zusammengeflochten sein werden! 150 155

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Erste Trio-Soirée von Anton Door, 18. Jänner 1873, Bösendorfersaal ■ Kompositionskonzert von Joseph Sucher, 19. Jänner 1873, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Klaviertrio D-Dur op. 70 Nr. 1 (*Geistertrio*) ■ Boccherini: Violoncellosonate A-Dur G4 (1. Satz) ■ Joachim Raff: Klaviertrio D-Dur op. 158 ■ Rust: Violinsonate d-Moll ■ Sucher: „*Aus alten Märchen*“, „*Die Seeschlacht von Lepanto*“, Nr. 1 „*Liebesglück*“ aus Lieder und Gesänge, *Waldfräulein*

ERLÄUTERUNGEN

5 Popper] David Popper (1843–1913), Violoncellist und Komponist; Studium am Prager Konservatorium; 1868–1873 erster Solocellist des Wr. Hofopernorchesters, Mitglied des Hellmesberger-Quartetts, zahlreiche Auftritte mit seiner Ehefrau, der Pianistin Sophie Menter. ■ **5** Walter] Joseph Walter (1833–1875), dt. Violinist, Konzertmeister in München. ■ **15f.** „Die Hoffnung“ op. 94] „*An die Hoffnung*“ op. 94. ■ **18** „von den Vampyren ... angefallen“] Freizitat aus: *Hesperus oder 45 Hundposttage*, in: Jean Paul, *SW*, Abt. 1, Bd. 1, S. 703. ■ **26** Adagio von Boccherini] aus der Violoncellosonate A-Dur G4. ■ **28** Rust] Friedrich Wilhelm Rust (1739–1796), dt. Violinist und Komponist. ■ **49** wie einst auch Franz Schubert that] → NR. 42/ERL. zur Z. 8f. ■ **50** Joseph Sucher] (1843–1908), Dirigent und Komponist; 1870–1874 Korrepetitor und

Dirigent (1873–1874) an der Wr. Hofoper, Chormeister des Wr. Akademischen Gesangvereins, 1874–1876 Kapellmeister an der Komischen Oper in Wien. ■ **71f.** „solchen Glauben ... nicht gefunden“] *Bibel*, Lk 7,9. ■ **74** Hörselberg] Venusbergmusik in Wagners *Tannhäuser*. ■ **75f.** Opernscene ... „Waldfräulein.“] *Waldfräulein*. Szene für Solo, Chor und Orchester nach Joseph Christian von Zedlitz (1790–1862). ■ **114f.** „die Theile in der Hand, ... Band.“] Goethe, *Faust I*, 1938f. ■ **126** Chor ... zu Linggs bekanntem Gedicht] *Die Seeschlacht von Lepanto* für Männerchor und Orchester nach dem gleichnamigen Gedicht von Hermann Lingg (1820–1905). ■ **127** „Schlacht bei Vittoria“] *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* op. 91. ■ **134–136** Im Pater Abraham ... gerauft worden sei.] nicht ermittelt. ■ **136f.** *Dixi et salvavi etc.*] „Dixi et salvavi animam meam.“ (lat. „Ich habe gesprochen und meine Seele gerettet.“) *Bibel*, Ez 3,19. ■ **139** einige Lieder] von Sucher, u. a. Nr. 1 „*Liebesglück*“ aus *Lieder und Gesänge*.

96.

WA 1873, Nr. 22, 28. Jänner

Feuilleton.

Musikalische Revue.

(Fünftes [sic] philharmonisches Concert. Zweiter Trio-Abend.)

Von A. W. Ambros.

5 Es giebt in dieser besten Welt da und dort Leute, welche an das Ideale und an die
Möglichkeit seiner Verwirklichung glauben, welche alle eigene Kraft an diese
Verwirklichung setzen und jedem froh und freudig die Hand reichen, den sie auf
gleichem Wege antreffen. Solche Idealisten giebt es in der Politik, in der Poesie
u. s. w. – aber auch in der Musik. Leben solche musikalische Idealisten in Wien,
10 so können ihnen die philharmonischen Concerte wohl so etwas sein wie dem
antiken Griechen die geheiligte Landschaft Elis; ein Boden, wohin sich der ge-
meine Streit und Hader nicht wagen darf, wo das Edle, das Schöne, das Würdige
seinen Cultus findet. Der Componist, der sein Werk auf dem Programme der
Philharmoniker liest, mag sich Glück wünschen; es ist so gut wie ein Ehrenzeug-
15 niß seiner Tüchtigkeit, denn selbst das bloß Mittelmäßige bleibt da ausgeschlossen.
Und der Componist kann sich noch einmal Glück wünschen, denn er darf
sicher sein, daß sein Werk in der gedenkbarsten Vollendung werde ausgeführt
werden. Und zwar vor einem Areopag, wo er darauf rechnen kann, jede wirkliche
Schönheit seiner Schöpfung mit vollem Verständniß und mit warmer Liebe auf-
20 genommen zu sehen.

Käme doch Beethoven wieder, denken wir, und hörte seine Symphonien, wie
er sie bei Leibesleben, als sein Ohr noch nicht verschlossen war, schwerlich je zu
hören bekommen; und genösse er die Freude, wie das Schönste und Beste, das er
uns zu sagen gewußt, in hundert und hundert Herzen nachtönt und wie wir end-
25 lich in gehobener Stimmung den Saal verlassen und es eine Weile braucht, ehe das
gemeine Tagesereigniß uns den erhaltenen Eindruck verwischt. Und wenn nun
plötzlich auch jener geheiligte Boden reiner Kunstpflege unter unseren Füßen zu

wanken begänne und es den Anschein bekäme, als solle der musikalische Terrorismus unserer Tage, der gar nicht mehr nach dem Werthe eines Werkes fragt, sondern nur: zu welcher Partei sein Schöpfer gehört – der auch schon Miene zu machen anfängt, sich dem Besten mit Spieß und Morgensternen in den Weg zu stellen, wenn es nicht die Signatur des Parteizeichens auf der Stirne trägt, auch dieses reine Kunstasyl nicht verschonen wollen: dann könnte man es den Idealisten nicht übel nehmen, wenn sie erschrecken.

Am 26. Jänner 1873 wurde im philharmonischen Concerte im großen Musikvereinssaale zu Wien die Symphonie in *D-moll* von Robert Volkmann zur Aufführung gebracht und – ausgezischt. Wenigstens mischten sich in den spärlichen Schlußapplaus opponirende Zischlaute. Der Leser, welcher etwa diese Composition, die auf dem Gebiete der Instrumentalmusik sicher zu dem Bedeutendsten gehört, was seit Beethoven geschaffen worden, welche den beiden ersten Schumann'schen Symphonien völlig ebenbürtig, der dritten [sic] Symphonie Schumanns aber, welche wir jüngst gehört, entschieden überlegen ist, dieses Werk voll Geist, Kraft und Originalität kennt, wird meinen, er habe nicht richtig gelesen. Ich schreibe es also ihm zu Gefallen noch einmal her: nach Volkmanns *D-moll*-Symphonie wurde gezischt. Wohlgemerkt: nach der allervortrefflichsten, von Lust und Liebe der Mitwirkenden beseelten Aufführung und nachdem dasselbe Werk an derselben Stelle vor einigen Jahren einen bedeutenden Erfolg gehabt. Wie ist das möglich? Ganz einfach. Die Karten sind seitdem zu einem neuen Robber gemischt worden und das Publicum hat andere Blätter in die Hand bekommen, daher es auch begreiflicher Weise andere Farben ausspielt. Und nicht eigentlich das Publicum; dieses suchte gegen den Schluß des letzten Satzes hin mit gewöhnlicher Hast das Weite und konnte nicht applaudiren, weil es beide Hände mit dem Zuknöpfen des Rockes und dem Hutaufsetzen beschäftigt hatte, sondern eine kleine, muthige Schaar, welche alle Götter stürzen möchte, um uns ihre Götzen aufzuzwingen, neben denen wir keine anderen Götter haben sollen. Wir werden indessen unserem bisherigen Glauben schwerlich untreu werden!

An Volkmann selbst haben wir nur die eine Bitte: er sei so gütig, zu sterben und fünfzig Jahre todt zu sein – möglich, daß wir dann ein „Volkmann-Monument“ erleben. Wenn diesmal ein bedeutendes Werk von ihm geradezu mißfallen hat, so war die Schuld nicht – seinerseits. Goldmarcks Overture zur „Sakuntala“, eine poetische, farbenprächtige Tondichtung, begrüßten wir mit Freuden, wie denn Goldmarck zu den besten unter den jüngeren Tonkünstlern gehört und nur mit seinen Gaben etwas zu selten ist. „Man darf das Publicum nie vergessen lassen, daß man existirt“, pflegte Mendelssohn zu sagen. Wie wir hören, hat Goldmarck bei der Direction des k. k. Hofopertheaters die Partitur einer Oper eingereicht: „Die Königin von Saba“. Stimmen, welche für uns von größtem Gewichte sind, bezeichnen uns das Werk als bedeutend und nach der phantasievollen, gesangvollen, höchst charakteristisch ihren Gegenstand in glänzendstem Colorit malenden Sakuntala-Overture zu schließen, scheint Goldmarck völlig der Mann dazu, zur Schilderung der klugen und schönen Königin aus dem Lande Arabia die richtigen Farben zu finden. Möge sich also die Direction durch das vorjährige verunglückte Experiment mit Rubinsteins leidigem „Feramors“ nicht schrecken und möge sie

den Componisten der „Königin von Saba“ es nicht entgelten lassen, worin sich der Componist des „Feramos“ verfehlte.

75 Bei der Sakuntala-Ouverture konnten wir manche lehrreiche Erwägungen machen. Goldmarck ist in der Wahl und bei der Verwendung seiner Mittel wahrlich nicht schüchtern, aber wie künstlerisch verständig ist das Alles erfaßt und wie geht es nirgends über die Grenze des Rechten und Zulässigen hinaus. Wir finden uns in einer fremden, märchenhaften Welt, aber wir fühlen uns sofort in dieser
80 Welt auch heimisch. Es ist nur schade, daß Kalidasa's Drama, trotz des begeisterten Lobes, welches ihm Goethe spendete, eigentlich den Wenigsten recht bekannt und gegenwärtig ist – bei dem großen dramatischen Zug der Goldmarck'schen Tondichtung wäre das aber gar sehr wünschenswerth. Aber auch für den, welcher nie die persönliche Bekanntschaft des Königs Duschmanta, des heiligen Einsiedlers und der schönen Waldbewohnerin gemacht, bleibt wenigstens ein überaus
85 brillantes und wirksames Tonstück übrig, welches durch sich selbst interessirt.

Herr Walter spielte das *A-moll*-Concert von Viotti, dem „Vater des modernen Geigenspiels“, wie ihn Fétis nennt. (1753 bis 1824). Die Bravour des berühmten
90 italischen Violinspielers ist trotz dieser Vaterschaft nach dem, was uns heutzutage auf dem Instrumente geboten wird, eine etwas antiquirte, aber die Noblesse, der einfach schöne Zug der Composition sichert ihre Wirkung und zudem war Herr Walter bedacht, durch eine den ganzen Reichthum moderner Virtuosität entwickelnde und dennoch dem Style und Werke Viotti's sich trefflich einfügende
95 Cadenz auch jene Hörer zu befriedigen, denen mit künstlerischem Vortrage allein nicht gedient ist, sondern welche auch durch Virtuosenhaftes in Verwunderung gesetzt sein wollen. Wir können über Herrn Walter nur wiederholen, was wir schon gesagt: er ist ein Künstler von echtestem Schrott und Korn. Er ist keiner von denen, die sich auf der Geige öffentlich ausweinen, sein Spiel ist mannhaft und edel, was zarte und innige Empfindung durchaus nicht ausschließt, wie denn sein
100 Vortrag cantabler Adagios musterhaft heißen darf. Noch sei erwähnt, daß Beethovens „Egmont“-Ouverture in prachtvoller Ausführung das Concert eröffnete. Jede Note kennt man im voraus und dennoch wirkt es jedesmal mit der packenden Gewalt einer Novität.

Zwei Tage vor dem philharmonischen Concerte erfreute uns die zweite Soirée
105 Herrn Prof. Doors und seiner würdigen Kunstgenossen; sie erfüllte ganz die Erwartungen, welche wir nach der ersten hegen durften; das heißt: es war ein rechter Musik- und Künstlerabend. Das Klavierquartett von Schumann leitete ein – die nach Beethoven deutende Seite des Componisten ist kaum in einem zweiten Werke so bestimmt ausgesprochen wie in dieser schönen Composition. Die innige, gesangvolle „Aria“ aus Bachs *D-dur*-Suite und eine Sonate von Corelli war, gespielt
110 von Herrn Popper, ein wahrer Ohrenschaus. Während so sehr viele Violoncellisten, sobald sie ihr Instrument an die Kniee drücken, vor Empfindung zu schmelzen anfangen wie Butter an der Sonne, ist Poppers Ton durch und durch beseelt, aber von jeder weichlichen Sentimentalität weit entfernt – dabei von einem ganz eigenen Wohl laut.

Die prächtige Sonate für Pianoforte und Violine in *C-moll* (*Op.* 30, Nr. 2) von Beethoven fand an den Herren Door und Walter die würdigsten Interpreten. Der

heroische, großartige Charakter dieser Composition kam zu voller Geltung. So vorgetragen, steht sie an Wirkung der berühmten *A-moll*-Sonate, welche fast das Monopol für Concerte zu haben scheint, keineswegs nach und wenn man nach Technik und Bravour fragt, so ist insbesondere das schließende Presto kein geringes Probestück für die Ausführenden – so wie, was getragenen Gesang betrifft, das Adagio sicher zu dem Edelsten Beethovens gehört. Den Schluß machte das Klavierquartett in *A* von Brahms. Es geht ein großartig phantastischer Zug durch diese in der That geniale Composition, welche allein hinreichen würde, die Bedeutung ihres Componisten erkennen zu lassen. Die Aufführung war so, wie Brahms selbst sie kaum besser wird wünschen können. 120
125

Zum Schlusse noch ein kleines kurzes Wort über eine Eigenheit unseres Publicums, insbesondere des philharmonischen. Das erste Concertstück ist aus, die Concertsassen applaudiren, die Saalthüre, welche inmittelst geschlossen gewesen wird, wie die Pforte des Janus-Tempels zur Kriegszeit, wieder geöffnet und siehe: ein ganzer Panathenäenzug von Publicum kommt herein. So auch nach dem zweiten Stück, manchmal sogar auch nach dem dritten; nur daß nach diesem den Eintretenden schon wieder Weggehende begegnen, denn von da an beginnt die Auswanderung, welche bei den Schlußcadenzen des letzten Finale zur allgemeinen Flucht wird. Sicherem Vernehmen nach werden beim nächsten „Philharmonischen“ einige Besucher erst Tags nach dem Concerte kommen und andere schon Tags vorher fortgelaufen sein. 130
135

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Philharmonische Konzerte (Sechstes Abonnementkonzert), 26. Jänner 1873, MVgr. ■ Zweite Trio-Soirée von Anton Door, 24. Jänner 1873, Bösendorfersaal

REZENSIERTE WERKE

Johann Sebastian Bach: „Air“ aus der Orchestersuite D-Dur BWV 1068 (Bearbeitung für Violoncello und Klavier) ■ Beethoven: Overtüre zu *Egmont* op. 84, Violinsonate c-Moll op. 30 Nr. 2 ■ Brahms: Klavierquartett A-Dur op. 26 ■ Corelli: Violoncellosonate d-Moll op. 5 [Nr. 7 oder 12 ?] ■ Goldmark: *Sakuntala* op. 13 ■ Schumann: Klavierquartett Es-Dur op. 47 ■ Viotti: Violinkonzert a-Moll WI:22 ■ Volkmann: Symphonie d-Moll op. 44

ERLÄUTERUNGEN

3 Fünftes] recte: Sechstes. ■ 41 dritten Symphonie] gemeint ist die Symphonie Nr. 4 d-Moll op. 120. ■ 46f. nachdem dasselbe Werk ... Erfolg gehabt.] Volkmanns Symphonie d-Moll op. 44 erklang im philharmonischen Konzert am 31. Jänner 1869. Bereits damals war der Erfolg allerdings nicht ganz überzeugend – vgl. „Kunstnotizen“, in: *Zellner's Blätter für Theater, Musik und bildende Kunst* 15 (1869), Nr. 10, 2. Februar. ■ 63f. „Man darf das Publicum ... man existirt!“ → Nr. 74/ERL. zu den Z. 9–11. ■ 64–66 Wie wir hören, hat Goldmarck ... „Die Königin von Saba.“ Karl Goldmark arbeitete an der Oper 1863–1871 und reichte sie 1872 bei der Wr. Hofoper ein. Direktor Johann Herbeck lehnte sie allerdings ab. Eine Teilaufführung fand am 11. Jänner 1874 statt – vgl. Ambros' Feuilleton in: *WA* (1874), Nr. 9, 13. Jänner (→ Bd. 2/Nr. 141). Vollständig wurde sie erst am 10. März 1875 an der Wr. Hofoper uraufgeführt – vgl. Ambros' Feuilleton in: *WA* (1875), Nr. 57, 11. März (→ Bd. 2/Nr. 208). ■ 72 Experiment mit ... „Feramors“] zur

Aufführung an der Wf. Hofoper → NR. 36. ■ 80f. trotz des begeisterten Lobes, ... Goethe spendete] → NR. 48/ERL. zur Z. 202. ■ 87 Viotti] Giovanni Battista Viotti (1755–1824), it. Violinist und Komponist. ■ 87f. „Vater des modernen Geigenspiels“ ... 1753] Fétis, *Biographie universelle*, Bd. 8, S. 360. Das falsche Geburtsdatum 1753 statt 1755 übernimmt Ambros von Fétis. ■ 119 *A-moll*-Sonate] Gemeint ist offenbar die Violinsonate op. 47 (*Kreutzer*sonate).

97.

WA 1873, Nr. 32, 8. Februar

Feuilleton.

Musikalische Revue.

Von A. W. Ambros.

(Der „schwarze Domino“. – Fräulein Ehnn. – Trio-Soirée. –
 5 Concert der Wiener Singakademie. – Fräulein Magnus und Herr Prof. Epstein. –
 Hellmesberger-Quartett.)

Das k. k. Hofoperntheater hat uns anderen vor lauter „großartiger“ Musik am Ende todtmüden Leuten wieder einmal eine rechte Freude gemacht. Es brachte
 Aubers „schwarzen Domino“ und zwar in sehr gelungener Aufführung. Mit „Abu
 10 Hassan“, dem „häuslichen Krieg“ und „Fra Diavolo“ wäre also vorläufig ein kleiner
 Fonds von Musikwerken gewonnen, welche uns zwischen den großen Pracht- und
 Feststücken, wie „Dom Sebastian“, „Rienzi“, „Robert“ u. a. m. Momente bieten,
 wo wir den Genuß nicht mit geistiger Uebermüdung oder mit überreizten Nerven
 15 bezahlen, sondern aufathmen und uns an Musik erquicken können, die frisch aus
 reiner Quelle strömend auch erfrischend wirkt. Der außerordentlich lebhaft
 Beifall, mit welchem Aubers allerliebste Oper aufgenommen wurde, zeigt deutlich
 genug, daß auch das Publicum im Ganzen und Großen gerne einmal etwas Leichter-
 20 teres hören mag. Warum aber, fragen wir, ist denn Aubers reizendste und gelun-
 genste komische Oper „Der Maurer“ (*le maçon*) ganz vergessen? Eine Oper, der
 Unsterblichkeit gerade so werth wie Rossini's unverwüstlicher „Barbier?“ Nebst
 einer pikanten, spannenden Handlung, welche ein anziehendes Beispiel gewährt,
 wie eine im Grund recht erschreckliche, zum Glück „gut ausgehende“ Geschichte
 so behandelt werden kann, daß wir aus heiterer Behaglichkeit nicht herauskom-
 25 men, und bei welcher das dem Liebespaare Leon und Irma durch den eifersüchti-
 gen, in Livorno weilenden vornehmen Türken drohende Ugolino-Schicksal seine
 Schatten in die bunte, lustige Welt gerade nur so weit wirft, um uns momentan
 leise frösteln zu machen, ist Aubers Partitur selbst jener seines „Domino“ und des
 „Fra Diavolo“ vorzuziehen – sie enthält nur etwas weniger Pikanterien und
 30 Agacerien als der „Domino“, aber dafür um so reizendere Melodien von wahrhaft
 bezaubernder Anmuth und Nummern wie das sogenannte Zankduett oder das
 Duett des arbeitenden Maurers und Schlossers haben nicht eben viele komische
 Opern aufzuweisen.

Aber wir haben ja vom „schwarzen Domino“ zu sprechen! Also: Fräulein
 Hauk war als Angela in Spiel und Gesang eine überaus graciöse Erscheinung und

zählt diese Rolle sicher zu ihren besten. Wenn man betrachtet, wie die immer 35
 feine und anmuthige Komik der jungen Sängerin in der Partie der Fatime im
 „Abu Hassan“ eine weit resolutere ist als in der Partie der Angela, welche letztere
 als vornehme junge Dame, deren Beziehungen zur Königin im Texte wiederholt
 betont werden, von ihr auch weit distinguirter hingestellt wird, so muß man
 dem fein empfindenden und fein unterscheidenden Talente des Fräuleins Hauk 40
 ein Compliment machen. Herr Walter gefiel außerordentlich als Massarena,
 das eingelegte Lied von Gounod hätte das Publicum lieber noch einmal gehört,
 obschon es, als Musikstück betrachtet, gegen die Färbung der Auber'schen Musik
 nicht ganz glücklich contrastirt. Herr Mayerhofer wirkte als Lord Elfort,
 Herr Neumann als Graf Julian sorgfältig mit, der „Lord“ war in Maske, Sprache 45
 und Allem höchst charakteristisch, ohne je in triviale Komik zu fallen; man sah
 immer den vornehmen Mann, der es gewöhnt ist, sich in vornehmen Kreisen zu
 bewegen.

Höchst ergötzlich gab Herr Rokitansky den Gil Perez; die salbungsvolle
 Würde, die er auch dort behauptete, wo er den Speisekorb wegschleppt oder die 50
 „göttliche Claudia“ anschnachtet, wirkte unwiderstehlich komisch – ganz treff-
 lich war der Vortrag des Liedes mit dem halb kirchenmäßig klingenden, Gil Perez
 so trefflich charakterisirenden Refrain, an welchem etwa Anstoß zu nehmen der
 strengste Rigorist keinen Anlaß fände. Fräulein Gindele wendete allen Fleiß an
 die anscheinend untergeordnete, in der That aber wichtige Rolle der Brigitte. 55
 Eigens hervorheben müssen wir die vortreffliche Leistung des weiblichen Chores
 im dritten Act; den Schnatterchor, eine der glücklichsten Erfindungen Aubers,
 haben wir nie besser gehört. Recht viel Freude hat es uns auch gemacht, daß
 Herbek es der Mühe werth fand, diese leichtblütige Oper selbst zu dirigiren; es ist
 nicht nöthig beizufügen, daß er mit Auge und Hand nach allen Seiten hin 60
 lebend wirkte. Der ganze Abend bewies, wie viel eine gute komische Oper (nicht
 bloß der ewige, unvermeidliche Offenbach) werth ist, auch in einem großen und
 großräumigen Theater. Möge diese Erfahrung beherzigt werden!

Wir haben allerdings eine eigene „komische Oper“, nämlich ein Theater dafür
 in Aussicht, aber einstweilen noch in weiter; und wollten wir uns damit getrösten, 65
 wären wir ziemlich in der Lage jenes geizigen Ordenspriors, der, als er hörte, die
 Wäsche der Pagen sei in defectem Zustand, sofort befahl, auf den Ordensgütern
 Flachs anzubauen, und dann vergnügt rief: „So haben denn die Bursche, dem
 Himmel sei Dank, Hemden!“

Fräulein Ehn trat, nach ihren Berliner Triumphen, als Mignon auf. Sie hat 70
 in dieser Rolle schwerlich eine Rivalin.

Die Concerte nehmen, vom Carneval unbeirrt, ihren Fortgang. Die dritte
 und letzte Trio-Soirée der Herren P. Door, Walter und Popper brachte nach Schu-
 manns *D-moll*-Trio, einer mit Ausnahme des genialen Scherzo nicht recht erquick-
 lichen Composition, zwei Violoncellstücke von Karl Grammann, hübsche, gut 75
 klingende musikalische Redensarten, welche nicht viel sagen und nicht viel bedeuten.
 Herr Popper gab als Brillantstück eine Gavotte eigener Composition zu. Die
 Sonate für Pianoforte und Violine in *A-moll op.* 19, von Rubinstein, zählt zu seinen
 besten Schöpfungen – er schreibt zuweilen mit einer goldenen, zuweilen mit einer

80 silbernen und zuweilen mit einer bleiernen Feder – mit einem gemeinen Gänsekiel
nie – diesmal gerieth ihm die goldene Feder in die Hand.

Nur das Finale verfällt in eine ganz unbändige Wildheit, die indessen aber
wenigstens doch kein künstlich angefachtes Feuer, sondern natürlicher Ausdruck
85 von Stimmungen ist, wie sie ein so eigenthümlicher und urwüchsiger künstlerischer
Charakter wie Rubinstein im eigenen Innern wohl erlebt, wo es sicher oft
genug stürmen und donnern und blitzen mag. Beethovens Trio *op.* 70, Nr. 2 war
aber doch die Perle und Krone des Abends. Ja, es war uns, gestehen wir es, als
seien wir erst jetzt in den vollen, echten und rechten Strom von Musik gekommen,
90 der uns hebt und trägt, während uns Rubinstein in seiner Sonate zwingt, ihm auf
mitunter recht rauhen und beschwerlichen Pfaden zu folgen.

Eine ganz treffliche Ausführung kam dem Beethoven'schen Trio zustatten, das
Schumann'sche, welches zu unserem keineswegs angenehmen Erstaunen an Stelle
der lange vorher angekündigt gewesenen Violoncell-Sonate erschien, hatte im Vor-
trage den Charakter einer Improvisation, eines resoluten Herunterspielens – frei-
95 lich von drei ihrer Sache sicheren Meistern, aber doch einer Improvisation, welche
uns die feinen und feineren Züge eines vorhergegangenen gemeinsamen Studiums
vermissen ließ. Ein Leiden der linken Hand Herrn Poppers, über welches er in der
That seit längerer Zeit klagt, war, wie im Publicum gesagt wurde, die Ursache, daß
Zellners Sonate weglieb. Zu unserer Beruhigung bewies indessen der Künstler
100 den ganzen Abend eine ausdauernde Kraft, welche ihn in den Stand setzte,
gleich schon bei Schumann den nicht eben geringen Anforderungen des Compo-
nisten gerecht zu werden.

Die Concerte der Wiener Singakademie unter Herrn Rudolf Weinwurms
trefflicher Leitung sind mit ihren echt künstlerisch zusammengestellten Program-
105 men und der frischen, begeisterten Ausführung für uns immer gar erfreulich. Hier
wird man doch auch daran erinnert, daß es vortreffliche ältere Meister gegeben.
Der hochverdiente Raphael v. Kiesewetter, den man wohl den „Vater der Musik-
geschichte in Deutschland“ nennen könnte, machte vor Jahren mit Privatauffüh-
rungen in seinem Hause den ersten Versuch die Leute daran zu erinnern, daß die
110 Musik nicht erst mit Händel und Gluck anfangt. Es setzte nicht wenig Spottreden
über den „alten Hofrath, der mit seiner alten Musik die Leute ennuyire“ – aber
wenn der alte Hofrath einmal wieder etwas von „alter“ Musik hören ließ, so war
der Zudrang massenhaft und „Honoratioren saßen bis auf die Treppe hinaus“, wie
einmal ein Gast mit Verwunderung bemerkte. Gleichzeitig machte Fétis in Paris,
115 im Uebrigen Kiesewetters größter Antagonist, glückliche Versuche und mit man-
chen Dingen, z. B. mit Opernscenen von Cavalli, (1600 bis 1674) Sensation. Die
Saat, welche die trefflichen und gelehrten Kenner, zu denen sich noch Thibaut in
Heidelberg gesellte, ausgesäet haben, ist doch nicht ganz auf Felsenboden gefallen.

In der ersten Hälfte des Concerts der Singakademie hätte man sich wohl
120 einbilden können „bei Kiesewetters“ zu sitzen. Durante's Magnificat, englische
Madrigale von John Dowland, John Bennet, Thomas Morley, köstliche Ton-
blüthen, die wir dem Forscherfleiß Julius Meiers aus München danken, der sich
übrigens durch die ausgezeichnete vierstimmige Bearbeitung eines deutschen
Volksliedes „Die Vögelein sie sangen“ selbst als tüchtig geschulter Musiker zeigte.

Die Kirchenmusik der Neapolitaner aus der Durante-Scarlatti-Zeit ist ganz un- 125
 gemein interessant, sie haben geleistet, was hundert Jahre vor ihnen Monteverde ge-
 ne geleistet hätte, aber bei all' seiner Genialität noch nicht leisten konnte, da er zu
 sehr mit dem neuen Musikstyl, den er doch selbst fast zumeist mit hervorrufen
 geholfen, zu ringen hatte – er glich einem Zauberer, der einen Geist heraufbe- 130
 schwört, mit dem er dann die größte Noth hat fertig zu werden, der Geist will
 einstweilen nicht pariren und schlägt gelegentlich dem Beschwörer ein höhnisches
 Schnippchen. In Durante's Kirchenmusik ist der dramatische Zug des *dispersit*
potentes merkwürdig und für die neapolitanische Schule kennzeichnend, wie aber
 in der Doxologie der Meister sich dem alten hohen Cappellastyle auf Schrittes- 135
 weite nähert, ist es doch, als öffne sich der Himmel, und man muß sich in aller
 Stille sagen, das sei am Ende doch der einzig wahre Kirchenstyl.

Unter den englischen Madrigalisten der Elisabethinischen Zeit ist der von
 Shakspeare in begeisterten Versen gepriesene Dowland der bedeutendste. Er war
 bekanntlich ein großer Verehrer des Luca Marenzio und seine Madrigale sind 140
 schon deßwegen sehr anziehend, weil sie in der melodischen Erfindung dem eng-
 lischen Volksliede, in der Durchführung der Art des „süßesten Schwanes von
 Italien“, wie man Marenzio nannte, verwandt sind. Das schöne Concert für zwei
 Klaviere von J. S. Bach brachte uns der modernen Musik näher. Die Großartigkeit
 der beiden Concerte in *D-moll* nicht erreichend und weniger reich und fein als das 145
 Concert für Klavier, Flöte und Geige, welches wir jüngst gehört, sagt es doch in
 jedem Tacte: „ich bin von Bach“. Herr Professor Door trug es mit einer jungen
 Dame, Malvina v. Benfeld, ausgezeichnet vor; das Fräulein wußte mit dem un-
 galanten Riesen Johann Sebastian trefflich umzugehen. Aus der modernen Zeit
 folgte nun Schumanns „spanisches Liederspiel“ [sic] – eine liebenswürdige Com- 150
 position, welche trotzdem, daß sie der Spätzeit des Meisters angehört (*op.* 138), voll
 Frische und origineller Kraft ist.

Die Soli wurden von den Fräulein Fillunger und Tomsa und den Herren
 v. Schultner und Dr. Krauß sehr gut ausgeführt und das Ganze fand im Publicum
 den verdienten lebhaften Anklang. Aber fast zur Hauptnummer des Concertes
 wurde der Chor „An die Sonne“ von Franz Schubert, auch eines der posthumen 155
 Werke aus dem, wie es scheint, unerschöpflichen Vorrath der nach Schubert hin-
 terbliebenen Compositionen. Es ist nichts Wirksameres und Poetischeres zu den-
 ken als der Gegensatz zwischen dem Anfange voll von Sonnenglanz und Pracht
 und der düsteren Todesahnung, welche den Schluß durchschauert und rücksicht-
 lich Schuberts selbst fast den Eindruck einer Prophetie macht. Nach den Schluß- 160
 worten: „Wer weiß, wie bald des Höchsten Wort an mich erschallt: komm wieder
 in den Staub“ läßt Schubert den glanzvollen Anfang noch einmal eintreten; die
 Wirkung ist gewaltig; es ist, als sei an dem leuchtenden Tagesgestirn eine schwarze
 Wolke vorübergezogen und es trete wieder in voller Herrlichkeit hervor. In dem
 Kreise religiöser Gesänge Schuberts ist dieser Chor einer der bedeutendsten. Zwi- 165
 schen dem Liederspiel und dem Schubert'schen Chor setzte sich das Concertpro-
 gramm wieder für einen Moment die Allongeperrücke auf.

Herr Hermann Csillag, ein junger Violinist, spielte mit solider Technik, aber
 nüchtern und kalt eine Ciaconna von Vitali [sic] – nämlich von Tommaso Vitali,

170 aus Bologna, der dort 1706 Mitglied der philharmonischen Gesellschaft und später
Orchestrerdirector am Hofe zu Modena und einer der großen Techniker der Geige
in jener Epoche war, was seine Chaconne auch deutlich genug zeigt. (Es giebt noch
drei andere Vitali – Filippo, Angelo und Giovanbattista, alle drei älter als
Tommaso.)

175 Zu dem Concerte des Frl. Helene Magnus und Herrn Professors Epstein soll
die Kritik hier im umgekehrten Verhältnisse stehen – sie soll so kurz ausfallen, als
das Concert lang ausfiel. Frl. Magnus ist eine eminente Liedersängerin, welche bei
mäßigem Stimmfonds beweist, was beseelter und geistvoller Vortrag vermag,
und unser werther Prof. Epstein ist ein eminenter Mozart- und Schubert-Spieler;
180 das *G-moll*-Quartett Mozarts und die Phantasiesonate Schuberts (auch in *G*) sind
zwei hochherrliche Meisterwerke und es würde schwer sein zu entscheiden, wel-
ches von beiden Epstein besser und schöner spielte. Aber von halb 8 Uhr bis halb
11 Uhr – drei volle Stunden Kammermusik, das ist des Guten zu viel!

In Herrn Concertmeister Hellmesbergers Quartett gefiel das schöne
185 Quintett von Mendelssohn in *A-dur* ganz außerordentlich – es ist aber auch ein
Werk, auf welchem der volle Glanz der frischen, fröhlichen und glückseligen
Jugend Mendelssohns ruht und dem die Uhland'sche und Eichendorff'sche
Romantik, deren es voll ist, einen eigenen Reiz giebt, und gespielt wurde es mit
wahrer Vollendung, besonders das Scherzo, ein gaukelnder Tanz anmuthiger Geis-
190 terchen aus dem Elfenreiche, elektrisirte förmlich die Zuhörer. Die so sehr interes-
sante und so überaus selten gehörte Sonate in *A-dur* für Violine und Pianoforte
(*op.* 30, Nr. 1) trug Herr Hellmesberger mit Frl. Eugenie Klekler vor. Die Pianistin
spielte je weiter, um desto besser. Der Vortrag des ersten Satzes litt noch unter einer
fühlbaren Befangenheit, er hob sich im Adagio, er wurde vortrefflich in den
195 Schlußvariationen. Ohne Schönthuerei, ohne Flunkerei ging die junge Dame mit
sichtlicher Pietät an die Aufgabe, Beethoven zu spielen. Sie hat sich dieser Aufgabe
würdig gezeigt und wir begrüßen sie von Herzen.

An Stelle des angekündigten *G-moll*-Quartettes von Julius Zellner trat,
abermals unvermuthet und plötzlich, Mozarts *D-moll*-Quartett. Es verlautete, die
200 Quartettgesellschaft habe keine genügende Zeit zu Proben gefunden. Da Herr
Hellmesberger Zellners Quartett für seine Abende selbst gewählt hatte und sei-
ne Proben mit äußerster Gewissenhaftigkeit zu halten pflegt, zumal wenn es sich
um eine Novität handelt, ist das wohl richtig. Aber: stand jene Violoncellsonate
und das Quartett einmal auf dem Programm der Trioabende und der Quartett-
205 abende, so mußten sie um jeden Preis auch wirklich gespielt werden.
Was soll das Publicum denken? Muß es nicht glauben, man habe die Werke bei der
Probe der Aufführung nicht werth gefunden? Das Publicum wird nicht zur Be-
ruhigung seines Gewissens *in corpore* auf den Graben in Herrn Gotthards Musik-
handlung eilen und dort beide Tonstücke kaufen, um selbst zu sehen, ob sie etwas
210 taugen oder nicht. Das Publicum lächelte ungläubig, als es von Herrn Poppers
leidender Hand, ihn selbst aber frisch und fröhlich spielen hörte; es
stutzte im Hellmesberger-Quartett und fragte wie jenes Fräulein bei Heine: „wie
so?“ Wer beide Compositionen Zellners kennt, wird wissen, daß beide wahrhaft
schön sind, besonders ist die Violoncellsonate ein wahres Meisterstück.

Zellner ist unter der jüngeren Generation von Tonsetzern nicht bloß in Wien, sondern überhaupt einer der allerbesten, soll er aber die verdiente Karriere machen, so dürfen ihn keine solchen Zu- und Zwischenfälle treffen, welche ganz geeignet sind, seinen künstlerischen Credit zu untergraben. Wird ein Stück von Mozart, von Beethoven, von Mendelssohn plötzlich aus einem Programm gestrichen, so hat es nichts zu sagen, die Meister haben ihren Namen. Zellner will sich ihn aber erst machen. Da nun z. B. seine Symphonie in Berlin sehr gefallen und wiederholte Aufführungen erlebt hat, auch seine „Melusina“ schon auf mehreren auswärtigen Programmen steht, so wird er diesen Namen wohl draußen in Deutschland bekommen und es ist möglich, daß er auf diesem Umwege sogar bis nach Wien kommt.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Auber, *Der schwarze Domino*, 3. Februar 1873, Hofoper ■ Thomas, *Mignon*, 5. Februar 1873, ebd. ■ Dritte Trio-Soirée von Anton Door, 1. Februar 1873, Bösendorfersaal ■ Zweites Konzert der Wr. Singakademie, 2. Februar 1873, MVkl. ■ Konzert von Helene Magnus und Julius Epstein, 4. Februar 1873, ebd. ■ Fünftes Konzert des Hellmesberger-Quartetts, 6. Februar 1873, ebd.

REZENSIERTE WERKE

Anonym: Ciaccona für Violine und Basso Continuo [fälschlicherweise Tomaso Antonio Vitali zugeschrieben] ■ Auber: *Der schwarze Domino* ■ Johann Sebastian Bach: Konzert für zwei Klaviere c-Moll BWV 1060 ■ Beethoven: Klaviertrio Es-Dur op. 70 Nr. 2, Violinsonate A-Dur op. 30 Nr. 1 ■ John Bennet: „Weep O Mine Eyes“ („Fließet dahin o fließt ihr Tränen“) ■ Dowland: „Come Again, Sweet Love“ („Süßes Lieb, o komm zurück“) ■ Durante: Magnificat ■ Grammann: 2 Stücke mit Violoncello op. 8 ■ Mendelssohn: Streichquintett A-Dur op. 18 ■ Morley: „Sing We and Chant It“ („Auf, lasst uns singen“), „My Bonny Lass She Smileth“ („Mein schönes Lieb, das lachtet“) ■ Mozart: Klavierquartett g-Moll KV 478, Streichquartett d-Moll KV 421 ■ Popper: Gavotte op. 10 ■ Rubinstein: Violinsonate a-Moll op. 19 ■ Schubert: „An die Sonne“ D 439, Klaviersonate G-Dur D 894 ■ Schumann: Klaviertrio d-Moll op. 63, *Spanische Liebeslieder* op. 138 ■ Ambrose Thomas: *Mignon* ■ Volkslied „Die Vögelein, sie sangen“

ERLÄUTERUNGEN

9f. „Abu Hassan“, ... „häuslichen Krieg“) zur Aufführung von Webers und Schuberts Opern → NR. 80. ■ **10** „Fra Diavolo“) Oper von Auber. ■ **12** „Dom Sebastian“, „Rienzi“, „Robert“) Opern von Donizetti, Wagner und Meyerbeer. ■ **29** Agacerien) Neckereien. ■ **42** das eingelegte Lied von Gounod] „Chanson de printemps“ („Frühlingslied“). ■ **64f.** eine eigene „komische Oper“, ... in Aussicht] Die Komische Oper (nachmaliges Ringtheater) wurde am 17. Jänner 1874 mit Rossinis *Der Barbier von Sevilla* eröffnet – vgl. Ambros' Feuilleton in: *WA* (1874), Nr. 14, 19. Jänner (→ Bd. 2/NR. 142). ■ **70** nach ihren Berliner Triumphen] Bertha Ehnn trat im Jänner 1873 (u. a. als Mignon) mit Erfolg an der Berliner Hofoper auf. ■ **75** Grammann] Karl Grammann (1842–1897), dt. Komponist; studierte am Konservatorium in Leipzig, wirkte in Wien, ab 1885 in Dresden. ■ **92f.** an Stelle ... Violoncell-Sonate] angekündigt war die Violoncellosonate d-Moll op. 11 von Julius Zellner. ■ **116** 1600 bis 1674] recte: 1602–1676. ■ **117** Thibaut] Anton Friedrich Justus Thibaut (1772–1840), dt. Jurist und Musikschriftsteller, der

geistige Vater des Cäcilianismus. ■ **122** Julius Meiers] Julius Joseph Maier (1821–1889), Bibliothekar in München; gab 1863 in Breslau die Sammlung *Auswahl englischer Madrigale* (3 Hefte) heraus. ■ **132f.** *dispersit potentes*] „dispersit superbos mente cordis sui. Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.“ (lat. „Er zerstreut, die im Herzen voll Hochmut sind. Er stürzt die Mächtigen vom Thron und erhöht die Niedrigen.“) – Textstelle des Magnificat. ■ **137f.** der von Shakspeare ... gepriesene Dowland] gemeint ist Shakespeares Gedicht „*If music and sweet poetry agree*“ in der Sammlung *The Passionate Pilgrim (Der verliebte Pilger)*. ■ **144** der beiden Concerte in *D-moll*] Klavierkonzert d-Moll BWV 1052, Konzert für zwei Violinen d-Moll BWV 1043. ■ **145** Concert ... , welches wir jüngst gehört] Gemeint ist das Konzert für Cembalo/Klavier, Flöte, Violine, Streicher und Basso Continuo D-Dur BWV 1050 (Brandenburgisches Konzert Nr. 5), das am 26. Dezember 1872 im Konzert des Hellmesberger-Quartetts aufgeführt wurde (Klavierpart: Gabriele Joël). ■ **147** Malvina v. Benfeld] nicht ermittelt. ■ **149f.** „spanisches Liederspiel“ ... (*op.* 138)] Ambros verwechselte hier den Titel mit dem Zyklus *Spanisches Liederspiel* op. 74. Auf dem Programm des rezensierten Konzerts standen *Spanische Liebeslieder* op. 138, die aus dem Jahr 1849 stammen, allerdings erst posthum 1857 erschienen sind. ■ **161** wie bald] Original: „wie unerwartet bald“. ■ **168** Hermann Csillag] (1852–nach Juni 1922), Violinist; Mitglied des Wr. Hofopernorchesters, später u. a. in Hamburg, Rotterdam und Helsinki (Violinlehrer von Jean Sibelius) tätig. ■ **169** Ciaconna von Vitali] Die im 19. Jh. Tomaso Antonio Vitali (1663–1745) zugeschriebene Ciaconna für Violine und Basso Continuo gilt mittlerweile als anonymes Werk – vgl. *MGG*², Personenteil, Bd. 17, Sp. 50; *New Grove*², Bd. 26, S. 799. ■ **173** Filippo, Angelo und Giovanbattista] Filippo Vitali (1599–1653), Angelo Vitali (floruit 1664–1682), Giovanni Battista Vitali (1632–1692). ■ **180** Phantasiesonate] Klaviersonate G-Dur D 894. ■ **192** Eugenie Klekler] Pianistin und Klavierpädagogin; Wr. Debüt 1873, wirkte in Wien. ■ **198** *G-moll*-Quartetts von Julius Zellner] Streichquartett g-Moll op. 14. ■ **203** jene Violoncellsonate] → ERL. zur Z. 92f. ■ **212** Fräulein bei Heine:] Heinrich Heine, Gedicht „*Am Teetisch*“. ■ **221** seine Symphonie] F-Dur op. 7.

98.

WA 1873, Nr. 36, 13. Februar

Feuilleton.

Franz Schubert.

Franz Schubert. Sein Leben und seine Werke. Von August Reißmann.

Berlin bei I. Guttentag (D. Collin), 1873

(Octav, 348 Seiten Text und 18 Seiten Notenbeilagen).

5

So lange Schubert lebte und noch eine gute Weile nach seinem Tode war er, wie sich Schumann ausdrückt, „fast nur als Liedercomponist, den Meisten wohl nur dem Namen nach bekannt“. Wer hätte damals gedacht, daß von ihm z. B. Streichquartette existiren, in welchen, nachdem Beethoven mit seinen letzten Quartetten auch das letzte Wort auf diesem Gebiete gesprochen zu haben schien, sich ganz neue Kräfte äußern, ganz neue Richtungen öffnen? Wer nahm von den überreichen Schätzen Schubert'scher Klaviermusik Notiz? Beschränkte sich doch selbst die Theilnahme an den Liedern auf einen ganz engen Kreis von Composi-

10

tionen. Der „Erlkönig“ wurde populär und der „Wanderer“ und einiges wenige Andere.

15

Der anspruchslose, einfache Franz Schubert würde sich ohne Zweifel wundern, läse er sich und seine Werke unaufhörlich in den Concertprogrammen, sähe er diese endlosen Editionen seiner Gesänge, seiner Klaviersachen, diese Schubert-Albuns u. s. w. Welche Veränderung der Dinge! Hatten doch die Firmen Haslinger und Diabelli den Verlag der ihnen von zwei Freunden Schuberts und wohl-
accreditirten Männern: Leopold v. Sonnleithner und Anselm Hüttenbrenner
angebotenen Gesänge abgelehnt, „weil sie sich wegen Unbekanntschaft des Com-
positeurs und Schwierigkeit der Klavierbegleitung keinen Erfolg davon ver-
sprechen könnten“. Man sieht, daß die Herren Verleger sich zuweilen in ihren
Voraussetzungen gründlich irren. Diabelli erhandelte endlich, als die auf Kosten
einiger Freunde Schuberts publicirten und bei Diabelli „in Commission“ verkauf-
ten Lieder einen namhaften Gewinn abwarfen, von dem unerfahrenen, stets geld-
bedürftigen Künstler die ersten zwölf Hefte für 800 fl. CM. (dem armen Schul-
meistersohn ein „Vermögen!“); natürlich um das Hundertfache daran zu gewinnen.
Denn Musikwerke sind wie das Samenkorn im Evangelium, Etlliches fällt auf den
Weg, wo es die Vögel des Himmels (die Recensenten) fressen, Anderes auf Felsen-
grund, wo es nicht Wurzel fassen kann, Anderes unter Dornen (der Lebensmisere),
Einiges auf gutes Land, wo es Früchte trägt, dreißigfältig, sechzigfältig, hundert-
fältig – für den Verleger nämlich!

20

25

30

Zum Glücke für Schubert war es noch nicht, wie in unserer Zeit, vor welcher
Bach mit seiner philiströsen Cantorsperrücke und seinem abgeschabten schwarzen
Rocke übel bestehen würde, Glaubensartikel, ein großer Musiker müsse, um ein
großer Musiker zu sein, einen brillanten Roman im Geschmacke des Monte
Christo leben und eine Nabobs-Existenz führen. Bescheiden und klein war der
Lebenskreis, in welchem sich Schubert bewegte, er hätte davon sagen können wie
der Schüler in Immermanns Wundern des Spessart: „unscheinbar von außen, aber
innen ein glänzendes Fest voller Wunder“. Es lebt sich noch heute behaglich und
gemüthlich in Wien, um wie viel mehr zu Schuberts Zeiten, wo Wien noch nicht
ein zweites Paris vorstellte, wo das solide Bürgerthum noch nicht hinter dem auf-
gewirbelten Staub des raschen Erwerbs und der raschen Verschwendung von
Reichthümern verschwunden war, wo die Stadt immerhin ein Phäaken-Sitz hei-
ßen mochte, aber in diesem genuß- und lebensfrohen Phäakenthum etwas Naives,
Gutherziges, Liebenswürdige lag und nicht ein orgiastischer Taumel von Lebens-
genuß Alles in seine Wirbel zog, wo der Wiener in den Volksstücken, in Raimunds
Zaubermährchen das phantastisch gefärbte Bild seines Lebens wiederfand und
nicht aus Pariser theatralischen Frivolitäten Pariser Lebensfrivolität lernte oder
dramatisirte Leitartikel über politische und kirchliche Fragen zu hören bekam.

35

40

45

50

Schubert war ein richtiger Sohn seiner Zeit und seiner Vaterstadt. Jener Ausruf
Fausts von den „zwei Seelen in der Brust“ bezeichnet auf das treffendste sein Wesen
– die eine „hielt in derber Liebeslust sich an die Welt mit klammernden Organen“,
die andere „hob gewaltsam sich vom Dust zu den Gefilden hoher Ahnen“. Schubert,
der gemüthliche Wirthshaussitzer, der mit seinen Freunden Bauernfeld, Schwind
und anderen braven Gesellen hinausstapelt nach Döbling oder Grinzing „zum

55

Heurigen“ (das heißt aus dem Wienerischen ins Deutsche übersetzt: um jungen, im Vorjahre gekelterten Wein zu trinken), der nach des Tages Last und Mühe beim Glase Punsch im Kaffeehause die Mitternacht heranwacht, das ist der Schubert mit der Seele Nummer eins, – Schubert, der aus seiner Seele das Edelste hervorholt und es uns in Tönen sagt, dieser Schubert holt dieses Edelste natürlich aus der Seele Nummer zwei. Aber die Seele Nummer zwei hätte sich nicht zum Himmel und zu den ewigen Sternen emporschwingen können und doch in jenen Geisterwelten die volle blühende Farbe des Lebens behalten, hätte nicht die Seele Nummer eins auf der festen, grünenden, blühenden Erde so sicheren Fuß gefaßt.

Für die Musikschriftstellerei, welche etwas Besseres und Höheres bringen will als die Tagesnotiz und die Tagesrecension, fängt auch Schubert an ein Lieblingsgegenstand zu werden. Die Grundlage zu allen biographischen Schriften über ihn hat Heinrich v. Kreißle mit seinem 1861 erschienenen, anspruchslos auftretenden und dennoch als Resultat sorgsamer, liebevoller und gewissenhafter Nachforschungen so reiches und werthvolles Material bietenden Büchlein geboten: „Franz Schubert, eine biographische Skizze“. Der Gegenstand ist hier so erschöpfend behandelt, daß den Nachfolgern kaum noch etwas Anderes übrig blieb, als in dem streng Biographischen das von Kreißle Gesagte zu wiederholen, „nur mit ein bischen and'ren Worten“, wogegen ihnen Kreißle, der sich über den musikalischen und ästhetischen Werth der einzelnen Werke Schuberts nur mit sehr zurückhaltender Bescheidenheit ausläßt, vollauf Gelegenheit ließ, in dieser Richtung allen möglichen Geist und Tiefsinn zu entwickeln. Und in der That ist diese Gelegenheit mit zum Theile glänzend zu nennenden Resultaten benützt worden.

Eigentlich war es Schumann, welcher den Anfang machte, lange vor dem Erscheinen des Kreißle'schen Schriftchens, nämlich im Jahrgange 1835 seiner neuen Zeitschrift, wo wir zuerst und zwar in einem Aufsätze, der gar nicht Schubert, sondern Ferdinand Hiller angeht, ein Stichwort lesen, das dann z. B. in Reißmanns Schubert-Buch Stoff zu einem sehr ausführlichen und anziehenden Capitel gegeben hat; Schumann schreibt nämlich: „Einen Zug der Beethoven'schen Romantik, den man den provençalischen nennen könnte, bildete Schubert im eigensten Geist zur Virtuosität aus.“ Gegen diese Bemerkung ist nur das Eine einzuwenden, daß Schumanns Phantasie, da sie die Vergleichung suchte, nach Süd-Frankreich irrging, statt an die rechte Stelle, nach Süd-Deutschland zu gehen. Als Schumann späterhin eine Zeitlang in Wien gelebt hatte, fand er es richtig heraus, wie sein geistvoller Aufsatz im Jahrgange 1840 über Schuberts *C-dur*-Symphonie beweist, wo er den Wiener Localton Schuberts sehr wohl bemerkt und in sehr interessanter Weise betont.

Die erste eingehende Schilderung von Schuberts künstlerischem Charakter gab Schumann zum Schlusse des Jahrganges 1835, bei Gelegenheit einer Besprechung der Sonaten *op.* 30, 42, 53, 78. Schumanns begeisterte Liebe für Schubert spricht hier und noch sonst öfter aus verschiedenen gelegentlichen Aeußerungen. Es ist fast rührend, wenn Schumann einmal auf dem Titelblatt des einen Jahrganges den längst verstorbenen Schubert unter den dort namhaft gemachten Mitarbeitern mit aufzählt, weil der Jahrgang selbst einige ungedruckt und nie für die Veröffentlichung bestimmt gewesene Aufsätze und Verse Schuberts brachte.

Schumann hätte den bewunderten und geliebten Schubert am liebsten aus dem Grabe herausgeholt, wenn es möglich gewesen wäre. Vielleicht das Beste und Geistvollste, was über Schubert nicht als gelegentliche Kritik, sondern als gerundeter und geschlossener Essay gesagt worden, findet sich in den „musikalischen Charakterbildern“ von Otto Gumprecht (Leipzig 1869). 105

Reißmann bringt jetzt ein ganzes Buch, wie er früher eins über Felix Mendelssohn-Bartholdy und eins über Robert Schumann gebracht, welches letzteres auch schon eine zweite Auflage erlebt und den Autor, gleich der günstigen Aufnahme, welche sein „Lehrbuch der musikalischen Composition“ fand, wohl für den Verdruss entschädigt hat, welche ihm seine „allgemeine Geschichte der Musik“ (München 1863, 1864, 3 Bände) oder eigentlich die Kritik dieses Werkes veranlaßt haben mag, eine Kritik, die in Chrysanders Jahrbüchern sehr scharf, aber leider nicht ungerecht ausfiel; denn Reißmann war allzu leicht und nach zu wenig gründlichen Vorarbeiten an die Riesenaufgabe gegangen. Brendel hatte es sich bei seiner Musikgeschichte allerdings noch sehr viel leichter gemacht – er hatte sich die Vorarbeiten völlig erspart und treu wiederholt, was er in Kiesewetter, Winterfeld und in Kanders Auszug aus Baini's „Palestrina“ fix und fertig vorfand. So schrieb er Geschichte! Daß er brillant schrieb und Geist und allgemeine Bildung zeigte, soll nicht geläugnet werden – das Ganze war am Ende doch nur der Prätext zu einem glänzenden Plaidoyer für Wagner, auf welches die „historische“ (?) Darstellung am Ende hinauslief. 110 115 120

Gegen dieses von der Partaireclame in den Himmel erhobene, eigentlich völlig werthlose Buch ist Reißmanns geschmähtes völlig ein Monumentalwerk. Indessen fühlte sich Reißmann in den alten Jahrhunderten wirklich nicht recht zu Hause und der Umgang mit den Geistern der Todten, mit Okeghem, Josquin u. s. w., die eine ihm fremd klingende und ihm nur halb verständliche Sprache redeten, war ihm offenbar unheimlich. Desto besser versteht er die Sprache moderner Geister, wie sein Buch über Schumann und sein neuestes über Schubert beweist – Arbeiten, die ihm alle Ehre machen. Der biographische Theil des Schubert-Buches ist allerdings, wie es nicht wohl anders sein kann, im Wesentlichen eine Paraphrase der Darstellung Kreißle's; aber eine gut geschriebene, und gegen die Skizzen jenes Vorgängers gehalten, gleichsam das farbig ausgeführte Bild. Auch Bauernfelds Reminiscenzen zu benützen hat Reißmann, wie billig, nicht versäumt. Das Hauptgewicht legt Reißmann auf die Besprechung der Werke Schuberts und hier können wir seinen geistvollen Auseinandersetzungen, den von ihm entwickelten Kunstanschauungen und der mit feinem Verständniß gegebenen Charakterisirung Schuberts und seiner Musik mit vollem Antheil folgen. 125 130 135 140

Auch der kritische Fleiß des Autors verdient alle Anerkennung, Recht interessant sind die neben einander gestellten Proben aus den Müllerliedern in ihrer eigentlichen und in der von den Schubert protegirenden Sängern „verschönerirten“ Gestalt. Höchst bedeutend durch weite Ausblicke ist das Capitel, dessen wir schon oben flüchtig erwähnten: „Schubert und die Romantik“. Einen für Schubert charakteristischen Zug läßt Reißmann auch bei Besprechung der „Messen“ unbeachtet, obwohl er nicht nur in diesen, sondern z. B. auch in dem „Stabat Mater“ und auch sonst, nicht bloß in den eigentlichen Kirchenstücken Schuberts, sehr fühlbar 145

150 wird – beispielsweise sei das berühmte „Ave Maria“ erwähnt, welches eigentlich ein ideales Salonlied ist, obschon Schubert selbst es, und gar nicht mit Unrecht, als religiösen Gesang angesehen wissen wollte. Schumann hat den von Reißmann mit Stillschweigen übergangenen Zug recht gut bemerkt, da er in dem schon citirten Aufsätze über die *C-dur*-Symphonie von einem „leisen katholischen Weihrauchduft“ redet. Er war an dem Schulmeistersohne Schubert, der oft genug als „Ministrant“ am Altare gekniet haben mag, hängen geblieben.

155 Schumann bemerkte diesen „Duft“ auch erst dann, als er Insasse Wiens geworden, aber er bemerkte ihn richtig. In Berlin, wo Reißmann lebt und schreibt, sind die Ausdünstungen der Spree etwas zu stark, als daß man ihn riechen könnte. Die religiöse Seite Schuberts, dessen Religiosität sich oft in sehr intensiver Stärke und wieder mit jener warm-sinnlichen Färbung, welche für ihn so charakteristisch ist, ausspricht, wäre so gut einer eigenen Darstellung werth wie jene Beethovens – sie hat in das Leben und Schaffen der Meister tiefer eingegriffen, als man insgemein denkt. Nur dürfte man sie beileibe nicht um jeden Preis zu „modernsten“ Menschen umfärben wollen oder nach der anderen Seite hin tendenziös beleuchten, sondern sie einfach nehmen, wie sie waren.

A. W. Ambros.

ERLÄUTERUNGEN

3 Reißmann] August Reissmann (1825–1903), dt. Musikschriftsteller und Komponist. ■ **7f.** „fast nur als Liedercomponist, ... bekannt.“] → NR. 74/ERL. zur Z. 5f. ■ **19–29** Hatten doch die Firmen ... daran zu gewinnen.] Bei der Schilderung der Umstände, unter denen Schuberts Op. 1 („*Der Erlkönig*“ D 328) publiziert wurde, stützt sich Ambros auf Kreissle von Hellborn, *Schubert*, S. 205f., 267. ■ **21** Leopold v. Sonnleithner] (1797–1873), Jurist und Musiker. ■ **21** Anselm Hüttenbrenner] (1794–1868), Komponist, Pianist und Musikkritiker. ■ **41f.** „unscheinbar von außen, ... Wunder.“] Freizitat aus dem Waldmärchen „Die Wunder im Spessart“, in: Karl Immermann, *Münchhausen. Eine Geschichte in Arabesken*, Teil 3, Berlin 1854, S. 80. ■ **54–56** „zwei Seelen ... hoher Ahnen.“] Goethe, *Faust I*, 1112–1117. ■ **73f.** „Franz Schubert, eine biographische Skizze.“] Heinrich Kreissle von Hellborn, Wien 1861. ■ **82–89** Eigentlich war es Schumann, ... „Einen Zug ... zur Virtuosität aus.“] Ferdinand Hiller, XXIV Etudes [...] Oeuv. 15“, in: *NZfM* 2 (1835), Bd. 2, Nrn. 2, 11, 13–14, 6. Jänner, 6., 13. und 17. Februar, S. 5f., 41–43, 53, 55–58 (Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 42–52, hier S. 42). ■ **93** geistvoller Aufsatz] „Die 7te Symphonie von Franz Schubert“, in: *NZfM* 7 (1840), Bd. 12, Nr. 21, 10. März, S. 81–83 (Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 459–464, hier S. 462). ■ **97** gab Schumann zum Schlusse des Jahrganges 1835] Rezension in: *NZfM* 2 (1835), Bd. 3, Nr. 52, 29. Dezember, S. 207f. (Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 123–125). ■ **100–103** Es ist fast rührend, ... Verse Schuberts brachte.] → NR. 74/ERL. zur Z. 147. ■ **107f.** in den „musikalischen Charakterbildern“] → NR. 43/ERL. zur Z. 50. ■ **109f.** eins über Felix Mendelssohn-Bartholdy] *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1867, 21872. ■ **110** eins über Robert Schumann] *Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1865, 21871. ■ **112** „Lehrbuch der musikalischen Composition“] 3 Bde., Berlin 1866/1871. ■ **113–116** „allgemeine Geschichte der Musik“ ... nicht ungerecht ausfiel;] Gemeint ist die Rezension von Heinrich Bellermann in: *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft* (1867), Bd. 2, S. 268–300. ■ **117f.** Brendel ... bei seiner Musikgeschichte] → NR. 28/ERL. zur Z. 154f. ■ **119** in Kiesewetter, Winterfeld] zu Kiesewetter →

NR. 22/ERL. ZUF Z. 22f.; Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes*, 3 Bde., Leipzig 1843–1847, und andere Werke. ■ 120 Kandlers Auszug aus Baini's „Palestrina“] Franz Sales Kandler, *Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina [...]. Nach den Memorie storico-critiche des Abbate Giuseppe Baini [...]. Nachgelassenes Werk*, hrsg. von Raphael Georg Kieseewetter, Leipzig 1834. ■ 153f. von einem „leisen katholischen Weihrauchduft“ → ERL. zur Z. 93. ■ 154f. der oft genug ... geknieet haben mag] Ambros paraphrasiert hier die von Friedrich Rochlitz festgehaltenen Worte Mozarts aus dessen Gespräch mit Johann Friedrich Doles → NR. 17/ERL. zu den Z. 122–127. ■ 159–161 Die religiöse Seite ... wie jene Beethovens] Ambros' Interesse an diesem Thema bezeugt sein Essay „Das ethische und religiöse Moment in Beethoven“, in: Ambros, *Culturhistorische Bilder*, S. 7–32.

99.

WA 1873, Nr. 46, 25. Februar

Notizen

a. (Weber.) Karl Maria v. Weber, eine Lebensskizze nach authentischen Quellen von F. W. Jähns, kön. preußischem Professor und Musikdirector in Berlin. Mit einem bisher unbekanntem Bildniß Webers in Photolithographie. Leipzig. Fr. Wilhelm Grunow. 1873. (8. 52 Seiten.) Es hat etwas beinahe Rührendes, einen 5
Mann, der selbst ein schätzbarer und geschätzter Musiker ist, seine ganze Zeit und Kraft einem hochverehrten Meister widmen zu sehen; man darf von ihm mehr noch als Goethe's Tasso vom Homer sagen: „sein ganzes Leben ist der Betrachtung eines Mannes heilig“. Für Friedrich Wilhelm Jähns ist K. M. v. Weber ein solcher Gegenstand der Verehrung und Alles, was Weber angeht, eine Lebensaufgabe, für 10
die Jähns mit wahrem Opfermuth einsteht. Schon vor einigen Jahren publicirte er einen raisonnirenden Katalog sämtlicher Compositionen Webers – offenbar angeregt durch Köchels trefflichen Mozart-Katalog. Jähns' Weber-Katalog „Karl Maria v. Weber in seinen Werken, chronologisch-thematisches Verzeichniß“ u. s. w. (Berlin 1870) darf in der That nicht weniger als Köchels Arbeit ein wahres 15
non plus ultra von Fleiß und Gewissenhaftigkeit heißen, bei dem man nur zuweilen fragen möchte, ob eben alles hier Aufgenommene und Mitgetheilte auch eines solchen immensen Aufwandes von Fleiß und Gewissenhaftigkeit werth gewesen ist. Denn ob z. B. das Originalmanuscript eines kleinen Liedes, eines kleinen Klavierstückes auf graues oder auf bläuliches Papier geschrieben ist, möchte doch 20
wohl, besondere Fälle von Echtheitsfragen ausgenommen, ganz gleichgültig sein. Aber sollen wir mit dem braven Jähns rechten, daß er in seinem liebevollen Eifer stellenweise noch mehr that, als wir bei aller Strenge verlangen können? Wer K. M. v. Weber und dessen Werke liebt – und welcher Musiker liebte sie nicht? – für den ist Jähns' in der That für seinen Gegenstand unübertrefflicher Katalog eine nicht 25
nur willkommene, sondern beinahe eine unentbehrliche Gabe. Jetzt hat Jähns eine gut geschriebene, kurz nach den wesentlichen Momenten zusammengedrückte Biographie Webers folgen lassen, welche um der leichteren Ueberschaulichkeit willen auch denjenigen nicht unwillkommen sein dürfte, welche etwa die treffi-

30 che, sehr eingehende ausführliche Biographie des Meisters von dessen Sohn Max
 Maria v. Weber besitzen. Ganz interessant ist die Beigabe einer Photolithographie
 nach einem im October 1820 von Prof. Hornemann zu Kopenhagen nach dem
 Leben gezeichneten Bildnisse Webers, das erst in neuester Zeit aufgefunden wor-
 den. Die Aehnlichkeit hat der offenbar dilettantische Zeichner, wenn wir nach
 35 Webers Todtenmaske vergleichend schließen dürfen, nicht verfehlt, aber geschmei-
 chelt ist das Portrait keineswegs. Wie denn ein wirklich gutes Bildniß Webers
 überhaupt unter die Desiderata gehört – fast ebenso wie das Bild Mozarts, welches
 den Zeichnern unter der Hand gelegentlich zu einer aus großer Nase und Haar-
 beutel zusammengesetzten Fratze geworden ist.

ERLÄUTERUNGEN

3 F. W. Jähns] Friedrich Wilhelm Jähns (1809–1888), dt. Musikschriftsteller, Weber-Forscher
 und -Sammler, Sänger, Gesangspädagoge, Chordirigent und Komponist. ■ 8f. „sein ganzes
 Leben ... eines Mannes heilig.“ Paraphrasierung des Ausspruchs „Homer vergaß sich selbst,
 sein ganzes Leben war der Betrachtung zweier Männer heilig.“ Goethe, *Torquato Tasso* I,3. ■ 13
 Köchels ... Mozart-Katalog.] *Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke
 Wolfgang Amade Mozarts [...]*, hrsg. von Ludwig von Köchel, Leipzig 1862. ■ 13–15 Jähns'
 Weber-Katalog ... 1870] *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches
 Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen [...]*, Berlin, recte: 1871. ■ 30 Biographie ... von
 dessen Sohn] Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, 3 Bde., Leipzig
 1864–1866. ■ 31f. Photolithographie ... von Prof. Hornemann] Christian Horneman (1765–
 1844), dänischer Maler; ausgebildet an der Akademie in Kopenhagen, ab 1804 Hofmaler ebd.
 Webers Porträtzeichnung entstand 1820 während seines Kopenhagen-Besuchs.

100.

WA 1873, Nr. 50, 1. März

**Feuilleton.
Musikalisches.**

Der Concertsaal hat es im letzten Drittel des eben beendeten Carnevals doch gem-
 merkt, daß der Tanzsaal für den Augenblick den Vorrang hatte und daß die Leute
 5 Tanzmusik lieber hörten als anderweitige. Die Concerte wurden sparsam. Ganz
 stockten sie indessen nicht. Interessant war Herrn Gotthards Novitäten-Matinée,
 worin er uns, wie in diesen Matinéeen auch sonst, eine Auswahl seiner neuesten
 Verlagsartikel vorführte – keine Jean Paul'sche „Auswahl aus des Teufels Papiere-
 ren“, sondern gute und interessante Sachen, wie denn überhaupt Gotthard als Ver-
 10 leger die merkwürdige Eigenschaft hat, am liebsten nach guten und interessanten
 Sachen zu greifen. Das Hauptstück war diesmal die Violoncell-Sonate von Julius
 Zellner, welche an den Herren Professor Door und Louis Spitzer vorzügliche In-
 terpreten fand.

Dieses treffliche Werk wird wohl in der Reihe der nicht häufigen Violoncell-
 15 sonaten seine Stelle dauernd behaupten. Die Kritik hat bisher gerne bei Zellner

gerichtliche Haussuchung gehalten, um Mendelssohn'sches und Schumann'sches Gut zu finden, und hat im aufgeregten Amtseifer Manches confiscirt, worüber sich der Componist sehr wohl legitimiren konnte – überhaupt ist Zellner weder ein Schumanni-, noch ein Mendelssohni-, noch ein sonstiger -aner; seine Schreibart steht eben kurz und gut unter dem Einfluß moderner Musik und das ist ja doch am Ende kein Fehler. Oder soll ein junger Künstler lieber archaisiren? Wenn die Kritik, sobald ein neuer Tonsetzer auftritt, sofort von ihm einige „Bahnbrecherei“ und „Schrankenstürzerei“ erwartet, so vergißt sie, daß wir vor lauter geöffneten Bahnen und gestürzten Schranken ins Ziel- und Bodenlose gerathen würden, falls uns der Himmel in jedem, der die Feder eintaucht, um seine musikalischen Gedanken in Noten zu bringen, einen neuen Gluck oder neuen Beethoven bescheren wollte. Der Kunststyl einer Zeit gestattet nicht nur, er braucht mehr als Einen Vertreter. In Zellners neuer Sonate können die gewaltigen Anklangs- und Reminiscenzenjäger vor dem Herrn vollends hohe und niedere Jagd halten, ohne auf für sie Jagdbares zu stoßen.

Der Componist tritt uns mehr und mehr und besonders in dieser Sonate als musikalisches Individuum mit eigener und bestimmter Physiognomie entgegen. Es freut uns, bei dieser Gelegenheit constatiren zu können, daß Zellners „Melusine“ in Breslau vor Kurzem ganz ausnehmend gefallen hat – zwei Sätze wurden wiederholt, eine zweite Aufführung steht bevor. Ein so entschiedenes Talent wie Zellner und ein so reines, redliches Streben wird und muß sich Bahn brechen, ohne daß er nöthig hat, sich nach dem Rath jenes alten Griechen dem eben bergan rollenden Rade dieser oder jener Partei anzuhängen oder von der Reclame vor sich und hinter sich her trompeten zu lassen.

Die andern Nummern, Klavierstücke von Fuchs, Nawratil und Gotthard selbst, Lieder von den beiden Grafen Amadei und Nyáry, und den Herren Riedel, Jakob Fischer und Goldmark boten viel Hübsches, Gutes und Ansprechendes, das Lied des Grafen Amadei gefiel, trefflich von Herrn Walter gesungen, so sehr, daß es zur Wiederholung begehrt wurde. Der junge Graf hat ein glückliches Talent, es ist ihm um die Sache Ernst und die Factur läßt eine geübte und geschickte Hand erkennen. Ein variirtes Thema für zwei Pianoforte von Heinrich von Herzogenberg hält in den Variationen mehr, als Anfangs das Thema versprechen will, – als Studie ist die Composition recht interessant. Gespielt wurde sie von den Herren Professor Epstein und Sturm mit gewohnter Tüchtigkeit.

Von einer Soirée des talentvollen, mit sicherem Schritte der hohen Meisterschaft entgegengehenden, oder sagen wir lieber entgegeneilenden, jetzt schon als ganzer und echter Künstler anzuerkennenden Wilhelm Junck sei bloß bemerkt, daß er Spohrs herrliche Gesangsscene (bekanntlich ein Violinconcert unter diesem Titel) und eine sehr anmuthige Barcarole desselben Componisten spielte und zwar trefflich spielte. Man sollte den edlen deutschen Meister Spohr nicht in so unverantwortlicher Weise vernachlässigen, wie dermal geschieht – und so auch J. N. Hummel und einige andere. Es wird indessen, trösten wir uns, wieder die Zeit kommen, wo die Pianisten nach Hummels Septett und *A-moll*-Concert greifen und wo sich die Theaterdirectionen erinnern werden, daß die Opernliteratur an Spohrs „Faust“ und „Jessonda“ zwei Meisterwerke ersten Ranges besitzt.

Der letzte Quartettabend Hellmesbergers, zugleich sein dreihundertster, gestaltete sich zu einer glänzenden und, was noch mehr sagen will, zu einer herzlichen Festfeier. Gedrängt voller Saal, glänzendes Publicum, Lorbeerkränze, dargebracht von den verschiedenen musikalischen Societäten Wiens, eine gehobene Stimmung, die aus Aller Mienen sprach, Beifall ohne Ende und, als die letzten Töne des Beethoven'schen *Cis-moll*-Quartetts verklungen, im Künstlerzimmer ein förmlicher Auflauf – jeder wollte den Pfleger edler Kunst, dem wir so viele schöne Augenblicke danken, begrüßen – er kam ordentlich in Lebensgefahr und es wäre der Mühe werth gewesen, zu zählen, wie oft Vater Hellmesberger binnen fünf Minuten umarmt worden ist. Ansprachen, deren herzlichem Tone man es anhörte, sie seien nicht daheim concipirt und vorbereitet, sondern Ergebnisse des Momentes, fehlten so wenig wie schöne und kostbare Festgeschenke. Die Herren spielten an dem Festabend drei Prachtstücke, das schönste aller *B-dur*-Quartette Haydns, das *D-moll*-Quartett von Schubert und das schon genannte Beethoven'sche; sie übertrafen diesmal wirklich sich selbst; der Abend zählt für uns zu den schönsten musikalischen, deren wir uns erinnern.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Novitäten-Matinée von J. P. Gotthard, 16. Februar 1873, Bösendorfersaal ■ Matinée musicale von Wilhelm Junck, 9. Februar 1873, ebd. ■ Sechstes Konzert des Hellmesberger-Quartetts, 27. Februar 1873, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Amadei: Nr. 1 „*Bitte*“ aus 3 Gesänge op. 3 ■ Beethoven: Streichquartett cis-Moll op. 131 ■ Jakob Fischer: Nr. 4 „*Sehnende Hoffnung*“ aus 4 Gesänge op. 3 ■ Fuchs: 2 Nrn. aus 4 Klavierstücke op. 2 ■ Goldmark: Nr. 4 „*Der Wald wird dichter*“ aus 12 Gesänge op. 18 ■ Joseph Haydn: Streichquartett B-Dur Hob III:78 (*Sonnenaufgang*) ■ Herzogenberg: Thema und Variationen Des-Dur ■ Nawratil: 2 Klavierstücke op. 6 ■ Nyáry de Bedegh: Nr. 2 „*Nun ist der Tag geschieden*“ aus 2 Gesänge op. 2 ■ Pázdírek (Pseud. J. P. Gotthard): Gavotte (Klavierbearbeitung von August Horn) ■ Riedel: Nr. 1 „*Ich will von Schlachten singen*“ aus 3 Lieder op. 8 ■ Schubert: Streichquartett d-Moll D 810 ■ Spohr: Nr. 1 „*Barcarole*“ aus Salonstücke op. 135, Violinkonzert a-Moll *in modo di scena cantante (in Form einer Gesangsszene)* op. 47 ■ Julius Zellner: Violoncellosonate d-Moll op. 11

ERLÄUTERUNGEN

8f. „Auswahl aus des Teufels Papieren“] *Auswahl aus des Teufels Papieren nebst einem nöthigen Aviso vom Juden Mendel* – Satirensammlung (1789) von Jean Paul. ■ **11f.** Violoncell-Sonate von Julius Zellner] Ursprünglich sollte Zellners Violoncellosonate d-Moll op. 11 in der Trio-Soirée von Anton Door am 1. Februar 1873 aufgeführt werden → NR. 97/ERL. zur Z. 92f. ■ **12** Louis Spitzer] eigtl. Name von Louis Hegyesi (1853–1894), Violoncellist; 1875–1880 Mitglied des Florentiner Quartetts, ab 1887 Prof. am Konservatorium in Köln. ■ **40** Nawratil] Karl Nawratil (1836–1914), Beamter, Komponist und Musikpädagoge (u. a. Lehrer von Anton Webern). ■ **40** Gotthard] Gavotte (Klavierbearbeitung von August Horn). ■ **41** Amadei und Nyáry] Albert Amadei (1851–1894), Beamter, Komponist, Schüler von Gustav Nottebohm; Tamás Nyáry

de Bedegh (1838–1902), Komponist; Ehemann der Schauspielerin Hermine Albrecht (1856–1929). ■ 42 Jakob Fischer] (1849–1933), Musikpädagoge und Komponist. ■ 46f. Herzogenberg] Heinrich von Herzogenberg (1843–1900), Komponist, Dirigent und Prof. für Komposition; bis 1872 in Graz, danach in Leipzig (u. a. als Dirigent des Bach-Vereins) tätig. ■ 49 Sturm] August Sturm (1854–1913), Pianist, Musikpädagoge und Komponist; Schüler von Julius Epstein, 1882–1912 Prof. am Konservatorium der GdM bzw. an der Musikakademie. ■ 53 herrliche Gesangsscene] Violinkonzert a-Moll *in modo di scena cantante (in Form einer Gesangsszene)* op. 47. ■ 58 Hummels Septett] hier vermutlich das Grand Septuor d-Moll op. 74 gemeint. ■ 58 *A-moll*-Concert] Klavierkonzert a-Moll op. 85 ■ 61 sein dreihundertster] recte: zweihundertster.

101.

WA 1873, Nr. 51, 3. März

Feuilleton.

Händels Oratorium: „Saul.“

„Er versteht so viel vom Contrapunkt wie mein Koch Walz!“ Dieser Ausspruch gehört bekanntlich Händel an, welcher die Eigenschaft hatte, nicht bloß in seiner Musik sehr kräftig zu sein, und zielt auf Gluck. Wir wissen zwar nicht, was der Koch 5
Walz seinem Herrn von den Mysterien des Contrapunktes etwa abgehört haben mag – viel wird es auf keinen Fall gewesen sein. Umgekehrt hätte Gluck vielleicht von Händel sagen können: „er versteht von dramatischer Musik so viel wie sein Koch Walz“. Es ist ein eigener Zufall, daß zwei hochbedeutende Werke der beiden großen 10
Männer und Meister uns, wie zur Vergleichung, neben einander gestellt worden sind: das Oratorium „Saul“ und die Oper „Iphigenia in Tauris“. Wir werden daraus vielleicht lernen können, daß der Koch Walz sehr mit Unrecht als *tertium comparationis* herbei incommodirt wurde. Denn enthält die Gluck'sche Oper auch keine Fugen und Fugatos und keine Contrapunkte, welche sich um ihren *cantus firmus* her 15
schlingen wie die Schlangen um den Laokoon, so sieht man doch überall den durch und durch gebildeten und geschulten Musiker, und will das Programm Glucks für die Regeneration der Oper, wie er es in der berühmten Vorrede der „Alceste“ aufstellt, auf das Händel'sche Oratorium gar nicht gut passen, so hat „Saul“ dennoch einen wahrhaft dramatischen und zwar einen großartig dramatischen Zug.

Die ganze Anlage mit dem Wechsel von *recitativi secchi* und *obligati* für die eigentliche „Handlung“, Arien für reflectirende und Gefühlsmomente und Chören als Unterbrechungen der an einander gereihten Sologesänge gehört der alten italienischen, d. h. der vorgluckischen Oper an. Ja, gewisse in Parenthesen, auch im englischen Original, beigegebene Spiel- und Scenirungsanmerkungen, wie „*throws his javelin; exit David*“ oder „*David's bed discover'd with an image in it*“ lassen 20
erkennen, daß wir uns auf dem Boden der dramatisirten, scenisch darstellbaren *azione sacra*, wie die Italiener ursprünglich das Oratorium nannten, befinden. Wichtiger noch als solche Aeußerlichkeiten mag es sein, daß wir in den einzelnen 25
Figuren wirkliche, mit der sicheren Hand des Dramatikers gezeichnete Charakter-

30 bilder vor uns haben, unter denen besonders Saul und dessen Sohn Jonathan mit
 sehr bestimmter Physiognomie hervortreten; zunächst dann David und Michol.
 Andererseits aber zeigen die breiten, mächtigen, den dramatischen Inhalt in den
 solennen Formen des sog. „strengen“ oder „Kirchenstyls“, d. i. in den Formen
 35 höherer Contrapunktik bringenden Chöre, die Einführung bedeutender Baß-
 partien, welche bekanntlich von der *opera seria* ausgeschlossen waren, und das
 machtvoll eingreifende Rieseninstrument der Orgel einen sehr bedeutenden Un-
 terschied gegen die Oper jener Zeiten mit ihren verlassenen Didos und wieder-
 erkannten Cyrus, jene „Concerte“, zu denen die Handlung den Prätext gegeben,
 wie sich damals ein geistreicher Franzose ausdrückte, jenes luxuriöse, mit Musik
 40 und Ausstattungspomp blendend ausgestattete Schauspiel, das Amusement und
 das Entzücken der damaligen großen und vornehmen Welt, welche, bequem in die
 Sammtfauteuils ihrer Logen zurückgelehnt, dem Gesange eines Farinelli und
 Carestini, einer Cuzzoni und Bordoni mit Wonne horchte, um sich dann allenfalls
 in Farinellisten und Carestiner, in Cuzzonianer und Bordoniten zu theilen. Händel
 45 will aber mit seinen Oratorien gar nicht „amusiren“, sondern erbauen – er soll es
 nach der ersten Aufführung seines „Messias“ einem großen Herrn ganz deutlich
 und ausdrücklich ins Gesicht gesagt haben.

Inwiefern er diesen löblichen Zweck bei seinen Zeitgenossen erreicht hat,
 wüßten wir nicht zu sagen, wiewohl Händels trefflicher Biograph Chrysaender der
 50 Händel'schen Musik einen großen Antheil an der Verwandlung der lockeren und
 ausschweifenden Sitten, der Sitten der Restaurationsperiode in England in den
 jetzigen strammen Ernst rigoroser Sittlichkeit zuschreiben will, wozu Plato sicher-
 lich Beifall nicken würde – aber eine sehr gehobene, sehr weihevollte Stimmung
 war es unverkennbar, womit unser Publicum „im zweiten und letzten außerordent-
 55 lichen Concerte“ der Gesellschaft der Musikfreunde am letzten Februar Händels
 „Saul“ anhörte. Der gedrängt volle Saal folgte dem fast drei Stunden mit ernstester
 Musik füllenden Oratorium von Anfang bis zu Ende mit gespanntem Antheil und
 selbst wenn ein Sänger seinen Gesang geendet, wartete man mit dem Beifall, bis
 das Orchester sein instrumentales Nachspiel geendet, worauf dann der Applaus
 60 mit desto größerer Lebhaftigkeit losbrach. Ja es schien, als ob gerade gegen den
 Schluß des Werkes hin, von dem in seiner alterthümlichen Einfachheit so wunder-
 sam und beinahe unheimlich düster eingreifenden Trauermarsch an, der Eindruck
 auf die Hörer ein besonders tiefer gewesen sei.

Allerdings erhebt sich Händel in den Klagegesängen über die gefallenen Hel-
 65 den und weiter bis zu dem nach jenen Trauertönen wie goldenes Morgenlicht auf-
 leuchtenden Schlußchor zu einer wahrhaft gigantischen Größe, welcher gegenüber
 man das Wort begreiflich findet, welches Beethoven über Händel hören ließ; als er
 nämlich die prachtvolle Händel-Ausgabe aus England zum Geschenk erhalten,
 welche dann in die Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde übergegangen
 70 ist, meinte er: „ein Mal möchte er an Händels Grabe stehen, um dort entblößten
 Hauptes niederzuknien“. Ich werde hier nicht in das landläufige Lamento mit
 einstimmen: wie Händels Chöre zwar u. s. w., seine Arien aber u. s. w. Augen-
 scheinlich trug bei solchen Anklagen das Ungewohnte des Styles – eines Styles
 übrigens, welcher zu Händels Zeit für die Arienform der allgemeine und seiner

Provenienz nach der neapolitanische der Schule Durante-Scarlatti war – sehr viel dazu bei, die Arien Händels fast wie nothwendige Uebel neben seinen Chören erscheinen zu lassen. 75

Man hatte nicht Kraft genug, durch die „veraltete“ Form den oft höchst bedeutenden Inhalt zu erkennen – an vielen Orten und bei vielen Aufführungen waren es endlich auch die Sänger, welche gar nicht recht wußten, wie sie diese verwünschte Art Musik herausbringen sollten, sich mit den langathmigen Coloraturen in mitleiderregender Weise herumbalgten, wie im Traume phrasirten und insbesondere, zu schrecklicher Langweile, das *da capo* in ihrem Vortrage zur getreuen, buchstäblichen Tautologie der *parte prima* machten, während z. B. die Mara mit der dreimaligen Steigerung das „ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ meist alle Zuhörer hinzureißen verstanden hatte. In ganz desperaten Fällen ließen sie auch wohl eine Arie kurz und gut aus – wie denn z. B. eine der wunderwürdigsten Alt-Arien in Messias „Du fuhrest in die Höh“ überall wegbleibt. Unverkennbar ist hierin eine Aenderung eingetreten. Nicht bloß die neuen, schönen Händel-Ausgaben, sondern die größere Bekanntschaft mit jener ganzen Kunstzeit, mit Scarlatti, Leo, Lotti, Pergolese u. s. w. hat uns diese Tonsprache wieder verständlicher gemacht. Bei der letzten Aufführung des „Saul“ konnte man diese Wahrnehmung machen. Die Arien erwiesen sich wirksamer, als wir uns je bei einem Händel’schen Oratorium erinnern. 80 85 90

Es sind aber auch wahre Juwelen darunter und der Vortrag der ausführenden Künstler ließ an Verständniß und echter Empfindung kaum noch etwas zu wünschen übrig. Wenn wir beim vorigen Gesellschaftsconcert einige „Unfälle“ zu beklagen hatten, so schwebte über diesem ein ganz besonders glücklicher Stern – nicht bloß, daß die Aufführung tadellos war, sie war von einem Schwunge und Leben und einer Einheit des Zusammenwirkens, welche bei einer so großen Körperschaft, wie hier an Ausführenden aufgeboten war, doppelt anzuerkennen ist. Für Frau Gomperz-Bettelheim gestaltete sich die Partie des David zu einem Triumph, welchen die vortreffliche Sängerin getrost zu den früheren Triumphen ihrer dramatischen Laufbahn registriren kann. 95 100

Der Vortrag wurde je nach der Situation der Handlung auch hier zum geistvollst belebten dramatischen. Die in milden Farben von Händel gemalte Gestalt der Michol entspricht ganz der warm empfindungsvollen Vortragsweise der Frau Dustmann, Herr Walter sang die fast durchwegs zartinnigen Arien Jonathans mit einer liebevollen Sorgfalt, welche ihm wahrhaft Ehre macht. Ganz ausgezeichnet war Herr Scaria als Saul, besonders sein Vortrag der Recitative durfte in jedem Sinne musterhaft heißen, das lebendigste Charakterbild stellte er uns hin und doch vergaß man keinen Augenblick, man sitze nicht vor der Opernbühne, sondern habe ein Oratorium vor sich. Herr Pirk wirkte in seinen bescheidenen, aber fürs Ganze wichtigen Soli mit aner kennenswerthester Sorgfalt mit. Erheiternd war es, das Publikum das erstaunteste aller Gesichter machen zu sehen, als die Hexe von Endor Tenor zu singen begann. Das ist nun aber echt englisch, denn wie man schon aus Shakspeare’s „Macbeth“ weiß, sind die Hexen in England so etwas wie Männer: „ihr solltet Weiber sein und doch verbieten mir eure Bärte“ (wir könnten beisetzen: euer Tenor) „euch so zu deuten“. 105 110 115

120 Die Chöre (Singverein) zeichneten sich in glänzender Weise aus, der Frauenchor
 „Saul hat tausend geschlagen“ u. s. w. machte förmlich Sensation; nicht wegen des
 Glockenspieles, bei dem man am Ende doch immer unwillkürlich an Papageno
 denkt, sondern um der Schönheit der Composition und um der vortrefflichen Aus-
 125 führung willen. Die Orchesterleistung war dem Uebrigen ebenbürtig und die
 Orgel unter Herrn Bibels kunstreicher Hand übte in ihrer Vollgewalt grandiose
 Wirkung bei den Chören; mit zarter klingenden Registern begleitete sie einige
 Arien, die Neuheit der Klangfärbung (vor lauter Alterthümlichkeit ist sie wieder
 neu geworden) überraschte und übte eine in der That magische Gewalt. Johannes
 Brahms leitete das Alles mit fester, sicherer Hand. Der ganze Abend zeigte wieder
 130 einmal, was das musikalische Wien – wir rechnen Künstler und Publicum dazu
 – vermag, wenn es nur will. Der außerordentliche Erfolg des Händel'schen Orato-
 riums ist übrigens ein beachtenswerther Fingerzeig auch für die Folge.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Zweites außerordentliches Konzert der GdM, 28. Februar 1873, MVgr.

3–5 „Er versteht ... und zielt auf Gluck.] Anekdote über den Sänger und Koch Gustavus Waltz
 überliefert u. a. in: *Dr. Karl Burney's Nachricht von Georg Friedrich Händel's Lebensumständen*
 [...], aus dem Englischen übersetzt von Johann Joachim Eschenburg, Berlin/Stettin 1785,
 S. 42. ■ **24f.** „*throws his javelin; exit David*“] „Wirft seinen Speer; David ab.“ – szenische An-
 weisung am Ende der Arie „*A Serpent in my Bosom warm'd*“. ■ **25** „*David's bed discover'd with*
an image in it“] „In Davids Bett wird ein Ebenbild entdeckt.“ – szenische Anweisung im Rezita-
 tiv „*Whom dost thou seek?*“ ■ **32–39** Andererseits aber ... ein geistreicher Franzose ausdrückte]
 Die vielerorts zitierte Äußerung „l'opéra est un concert dont le drame est le prétexte“ („Die Oper
 ist ein Konzert, wozu das Drama nur der Prätext ist.“) geht auf Abbé François Arnaud (1721–
 1784) zurück. François Arnaud, „Lettre a Madame D'Augny sur L'Iphigénie en Aulide, de M. le
 Chevalier Gluck“, in: ders., *Œuvres complètes de L'abbé Arnaud*, Bd. 2, Paris 1808, S. 363–377,
 hier S. 371. ■ **43** Carestini] Giovanni Carestini (1700–1760), it. Sopran-/Altkastrat. ■ **43** Cuz-
 zoni und Bordon] Francesca Cuzzoni (1696–1778), it. Sopran; Faustina Bordoni (1697–1781), it.
 Mezzosopran. ■ **44–47** Händel will ... ins Gesicht gesagt haben.] Nach der Londoner Erstauf-
 führung von *The Messiah* soll Händel sich gegenüber Thomas Hay (Ninth) Earl of Kinnoull, der
 die Unterhaltung der Zuhörer durch das Werk ansprach, wie folgt geäußert haben: „My lord,
 I should be sorry if I only entertained them, I wish to make them better.“ („Ich würde bedauern,
 wenn ich meine Zuhörer nur unterhalten hätte, ich wünschte, sie zu besseren Menschen zu
 machen.“) Über die Anekdote berichtet James Beattie in einem Brief vom 25. Mai 1780 –
 vgl. Otto Erich Deutsch, *Handel. A documentary biography*, London 1955, S. 854f. ■ **70f.** „ein
 Mal möchte er ... niederzuknieen.“] Festgehalten in: Schindler, *Biographie von Ludwig van*
*Beethoven*², zweiter Nachtrag, S. 170. ■ **85** Mara] Gertrud Elisabeth Mara (1749–1833), dt.
 Sopran; in den 1780er Jahren große Erfolge in London als Händel-Interpretin. ■ **110** Scaria]
 Emil Scaria (1838–1886), Bass; 1865–1872 an der Dresdner Hofoper, währenddessen Gastspiele
 u. a. in Prag, ab 1873 an der Wr. Hofoper. ■ **118f.** „ihr solltet Weiber ... so zu deuten.“] Shake-
 speare, *Macbeth* I,3. ■ **122** Papageno] Figur in Mozarts *Die Zauberflöte*. ■ **125** Herrn Bibels]

Rudolf Bibl (1832–1902), Organist und Kapellmeister; ab 1863 Organist an der Wr. Hofburgkapelle.

102.

WA 1873, Nr. 52, 4. März

Feuilleton.
Glucks „Iphigenia auf Tauris“.

Die Wiederaufführung der lange bei Seite gelegten „Iphigenia auf Tauris“ von Gluck im k. k. Hofoperntheater darf jedenfalls für ein Ereigniß im musikalischen Wien gelten. Die Reformideen Glucks kommen eigentlich erst in dieser seiner letzten Oper vollständig zur Geltung – zum Theile deßwegen, weil Guillards treffliche Dichtung sich der antiken Färbung mehr nähert als irgendeines der früheren von dem deutschen Meister in Musik gesetzten Opernbücher. Calzabigi's „Orfeo“ und „Alceste“ tragen stellenweise noch deutliche Spuren eben jener conventionalen italienischen Oper, welche Gluck mit seiner Musik bekämpfte. Die französische „Alceste“ ist vollends für Paris nach den Principien der damaligen großen französischen Oper umgemodelt, sie läuft z. B. zuletzt in ein „Divertissement“ von Ballettänzen aus.

„Iphigenia auf Aulis“ ist noch mehr eine kluge Accommodationsoper an die Wünsche des mit den Traditionen Lully's und Rameau's genährten Pariser Publicums – zudem ist sie direct nach Racine's „Iphigénie“ gemodelt: Prince Achille als Liebhaber und Bräutigam der Princesse Iphigénie, Klytämnestra, die richtige Königin von Mycen – sämmtliche hohe Personen vergessen die Etiquettevorschriften, nach denen man sich auf dem glatten Parketboden der Appartements Ludwig des Vierzehnten bewegte, selbst in Momenten der Leidenschaft und Trauer nicht – wie sie denn auch gar nicht griechisch, sondern (unfigürlich und figürlich) französisch sprechen. Des französischen Agamemnon „*cri plaintif de la nature*“, den er gleich anfangs zu hören versichert, bliebe sicher für den griechischen Agamemnon ein völlig unhörbarer Laut. Gluck hat diesen Nachklang aus der französisch-classischen Tragédie nicht völlig mit seiner Musik zu übertönen vermocht. Wir hören wohl das Meer von Aulis brausen, aber es ist dabei doch immer, als hörten wir von ferne auch die großen Fontainen von Versailles dazwischenrauschen. In „Armida“ wagte es Gluck, fast übermüthig, mit dem Geiste Lully's auf französischer Erde, ja in Lully's eigenstem Ehrentempel zu ringen: er setzte das schon von Lully componirte Opernbuch Quinaults nochmals in Musik. Wo er in dieser Partitur Gluck ist, da ist er es in seiner ganzen Größe – er ist es aber nicht überall. – Bei der „Iphigenia auf Tauris“ unterstützte ihn schon sein Dichter, wie selten ein Componist unterstützt worden; er hat aber auch etwas aus der Sache gemacht! Es läßt sich kein großartigerer Anfang denken, als der gewaltige Seesturm, wo sich das Flehen Iphigenia's und des Chores der Priesterinnen mit dem Toben der Elemente mischt und welcher, da er zugleich den strandenden Orest und Pylades in die Handlung einführt, die zweckmäßigste dramatische Expositi-

tion bildet. Der von Iphigenia erzählte, ahnungsdüstere Traum ist ganz im griechischen Sinne – dazu nun der Gegensatz der wild-barbarischen Scythen gegen den Chor der griechischen Priesterjungfrauen, des dumpfen, angsthaft-aufgeregten Thoas gegen den lichthellen Griechenjüngling Pylades, die wunderbar gezeichnete Gestalt des den Eumeniden verfallenen Muttermörders Orest und seiner Schwester Iphigenia, die versöhnend, wie eine Lichtgestalt durch die düstere Handlung schreitet; die zweimalige Einführung der Furien, ein Mal leibhaft, das zweite Mal (im dritten Act) als innere Vision Orests, gehört zum musikalisch Großartigsten aller Zeiten, – und welche Scene ist das Einschlummern Orests, der seine Erschöpfung für den wiedererlangten Frieden hält!

Das schauerlich fortmurmeln *a* der Violen, welches das Einschlummern Orests begleitet, das Hereinstürmen der Strafgöttinnen, die drei scharf accentuirten Accorde (sie kehren in der Visionsscene des dritten Actes wieder), welche wie Schläge mit Schlangengeißeln klingen, und dann der furchtbare Furienchor, kühn und großartig von der auf- und absteigenden *D-moll*-Scala der Posaunen begleitet, syllabisch die Worte recitirend und nur den klagenden und anklagenden Ruf „Er ist ein Muttermörder“ in langen Tönen dem Schuldigen ins Ohr singend! Kein musikalisches Drama der Welt hat eine in ihrer Einfachheit ergreifendere Scene als die, in welcher Iphigenie dem von ihr noch nicht als Bruder, wohl aber als Grieche erkannten Orest die Geschicke ihres väterlichen Hauses abfrägt.

Im dritten Acte allein nähert sich der Dichter verhältnißmäßig den Anschauungen seiner Zeit – der Moment der Wahl, so ergreifend er sich gestaltet, ist merklich auf den Effect berechnet und der lange Wettstreit der Freunde, wer für den anderen sterben solle, ist nicht recht griechisch, sondern der conventionelle Edel-muth des französischen Drama's. Aber die Lösung im letzten Acte ist der vielleicht dankbarste Moment, den je ein Operncomponist musikalisch illustriren zu dürfen so glücklich war. Guillard hat sich dabei nicht an Euripides, sondern an einen minder bekannten griechischen Tragödiendichter gehalten. Orest kniet am Altare, Iphigenia hebt zagend das Opfermesser, da spricht Orest in träumerisch-wehmüthiger Erinnerung die Worte vor sich hin: „O Iphigenia, Schwester, so wurdest einst in Aulis du geopfert!“ Das ist ein zündender Blitz – Iphigenia erkennt den Bruder – die Priesterinnen begrüßen ihn mit lautem Zuruf. – –

Es wäre der Mühe werth, die Wiedergeburt des wahren, reinen Geistes der Antike mitten in der Zopfzeit, wie sie durch die großen Deutschen Winkelmann, Gluck, Goethe herbeigeführt wurde, eigens in der Verbindung dieser drei Namen darzustellen. Wenn Winkelmann als das Kennzeichen der Antike „edle Einfalt, stille Größe“ nennt und Hettner meint, „dieser Ausspruch sei das unübertroffene Schlagwort des innersten Wesens griechischer Kunst“, so ist mit diesem Schlagworte auch für Glucks Musik die kürzeste und beste Bezeichnung gefunden. Man könnte allenfalls noch insbesondere für Glucks Melodie die Bezeichnung beifügen: an keuschem Adel unübertroffen. Wir athmen griechische Luft.

Was soll ich von Glucks Recitativen sagen? Sie sind, neben einigen von Mozart, die reinste und höchste Entwicklung dessen, was 200 Jahre vorher im Hause Bardi zu Florenz als Programm der Musik festgesetzt worden. Ein Componist aus jener Zeit und Schule Marco da Gagliano spricht in der Vorrede seiner „Daphne“ (1608)

die Hoffnung aus, man dürfe es wohl erwarten, das kürzlich entstandene musikalische Drama, welches schon jetzt mit so großem Beifalle aufgenommen worden, zu noch weit größerer Vollkommenheit gebracht zu sehen, so daß es sich eines Tages den so sehr gepriesenen Tragödien der alten Griechen nähern könnte. Diese Hoffnung wurde 171 Jahre später durch Glucks „Iphigenia auf Tauris“ glänzend erfüllt. Sie verdient vielleicht, als musikalisch-dramatisches Werk betrachtet, das Vollkommenste zu heißen, was wir überhaupt besitzen. Es ist bemerkenswerth, daß zwei aus jener Trias der Wiedererwecker des griechischen Geistes denselben Stoff, die „Iphigenia auf Tauris“, aufgegriffen haben, der Dichter und der Musiker: Goethe und Gluck. Es wäre schwer, einer ihrer „Iphigenien“, der gedichteten oder der componirten, den Preis zu ertheilen. Goethe selbst hat mit edler Bescheidenheit in den an die Sängerin Milder gerichteten Versen den Lorbeerkranz vor Gluck niedergelegt.

Man möge uns, da wir auch Goethe's „Iphigenia“ genannt, beiher den flüchtigen historischen Rückblick gestatten, daß schon vor Gluck der Stoff der euripidischen „Iphigenia auf Tauris“ zwei Mal zu Opern im italienisch-vorgluckischen Style verwerthet worden. Leonardo Vinci brachte 1725 auf dem Theater von S. Giovanni Crisostomo in Venedig eine „Iphigenia“ zur Aufführung, sein letztes und zugleich sein Meisterwerk. Eine Preghiera für Alt: „*Delia dea*“ würde Gluck nicht schöner componirt haben. Eine zweite, nicht minder treffliche, taurische „Iphigenia“ schrieb Tommaso Traetta 1759 für Wien. Es ist lehrreich, Traetta's Composition mit jener von Gluck zu vergleichen. Jene freirecitativische Scene bei Gluck, wo Iphigenia von Orest das Schicksal Agamemnons und Klytämnestra's erfährt, wird bei Traetta zu einem regelmäßigen Duett mit Text- und Melodiewiederholungen. Eine Parallele zwischen dem Furienchore Glucks und jenem Traetta's hat schon Heinse und neuerlich B. A. Marx zu geben versucht. Traetta erschüttert nicht bis ins Mark wie Gluck, aber sein Chor ist wunderbar schön. Hüte man sich, wegen Glucks Reformatoreifers, wie er in den Vorreden der „Alceste“ und des „Paride ed Elena“ laut wird, die frühere italienische Oper für eine undramatische Fratze zu halten! Der Forscher staunt über die großen und echten Schönheiten, welche ihm entgegenleuchten, wenn er die vergilbten Partituren aufschlägt.

Unter den Ausführenden nennen wir vor allen Frau Dustmann. Leidenschaftliche Wärme der Empfindung und ein eigenthümlich aufgeregtes Pathos sind die charakteristischen Kennzeichen der Darstellungsweise der Künstlerin; gerade diese Eigenheiten, für viele andere Rollen so höchst schätzbar, wollen für Iphigenia nicht recht passen. Man darf bei Glucks Iphigenia, welche singt, zum Unterschiede der Iphigenia Goethe's, welche spricht, wohl vergessen, daß letztere von Arkas als „heil'ge Jungfrau“ angedredet wird und daß Goethe beim Anblick einer der stillen, milden Jungfrauengestalten Raphaels sich vornahm: „seine Iphigenia nichts sagen zu lassen, was jene nicht auch sagen dürfte“, – aber den Grundzug davon muß auch die ideale Priesterjungfrau Glucks behalten. Frau Dustmann war, wie man nach dem Gesagten von selbst einsehen wird, in den Momenten des dritten und vierten Actes, wo Iphigenia leidenschaftlicher aufgeregter ist, allerdings trefflich, weniger in den beiden ersten Acten. Die Scene der Wahl des Todesopfers war ergreifend und besser, als wir sie je gesehen zu haben uns erinnern, und der vierte

Act bekam durch die Art, wie Iphigenia dem drohenden Thoas entgegentrat, etwas von der Kerkerscene im „Fidelio“; der Ausruf „Er ist mein Bruder“ konnte an das berühmte „Tödt' erst sein Weib“ erinnern und so drückte auch Frau Dustmann den Sturm der Freude nach der Erkennung Orests in wahrhaft rührender Weise aus. Aber die Erzählung des ahnungsvollen Traumes im ersten Act war viel zu declamatorisch-pathetisch und aus der unvergleichlichen Schlußarie des zweiten Actes holte die Sängerin nicht Alles heraus, was in dieser schönsten und edelsten aller Arien der Welt liegt.

Hier muß die singende Iphigenia des Componisten der sprechenden des Dichters die Hand reichen. Die Herren Walter und Labatt überraschten höchst angenehm als Pylades und Orest. Wir hatten, offen gesagt, besorgt, sie werden sich in der unseren Sängern entfremdeten Musikweise nicht recht behaglich fühlen. Aber Herr Walter sang seinen Pylades, und besonders dessen erste Arie so schön und gefühlvoll, daß er reichen, verdienten Beifall erhielt, und Herrn Labatts Orest war gleich gut in Anlage wie in Ausführung, der Wuthausbruch im dritten Act von erschütternder Heftigkeit, ohne über die Grenze des Zulässigen zu gehen, und rührend die Resignation Orests im vierten Act, wo über Allem, was er zu singen hat, etwas wie ein müdes, trübes Abendroth liegt. Herr Krauß gab den Schreckensmann Thoas sorgfältig und Fräulein Siegstädt sei für die nicht minder kennbare Sorgfalt, welche sie an die Duodezpartie der Diana wendete, belobt, – mit den wenigen Takten, welche die Göttin aus den Wolken zu singen hat, kann man, wie ich wirklich einmal erlebt habe, den ganzen Eindruck des Früheren verderben. Fräulein Siegstädt declamirte die Anrede an die Scythen und jene an Orest zwischen beiden wohl unterscheidend und mit der Würde, wie sie einer die Versöhnung bringenden Göttin ziemt. Die junge Sängerin, welche die Nachricht vom drohenden Kommen des Thoas bringt, verdient alles Lob; mit dem nicht langen, aber für die Scene äußerst wichtigen und gar nicht leichten Solo kann eben auch viel verdorben werden. Chöre und Orchester wie gewöhnlich, das heißt trefflich, besonders der Frauenchor; schon die zwei kleinen Sätzchen im ersten Act wirkten erfreulich.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Gluck, *Iphigenie auf Tauris*, 2. März 1873, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

3 der lange bei Seite gelegten] letzte davor gezeigte Aufführung in Wien 1862. ■ **8** Calzabigi's] Ranieri de' Calzabigi (1714–1795), it. Dichter und Librettist. ■ **22** „*cri plaintif de la nature*“] „Das Seufzen und Flehen der Natur“ – Zitat aus der Agamemnon-Arie „*Peuvent-ils ordonner qu'un père*“ (I,3). ■ **64f.** einen minder bekannten griechischen Tragödiendichter] Das Libretto von Nicolas-François Guillard stützt sich auf die Tragödie von Claude Guimond de La Touche (1723–1760), die das Drama von Euripides frei bearbeitet. Eine direkte Anknüpfung Guillards an andere klassische Quellen, wie die von Hyginus, ist nicht belegt. ■ **73–76** Wenn Winkelmann ... Bezeichnung gefunden.] Zu Winkelmanns Apostrophierung der Antike → NR. 48/ ERL. zu den Z. 26–35. Hermann Hettner äußert sich zu Winkelmanns Bezeichnung in seiner

Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, Teil 3, Buch 2, Braunschweig 1864, S. 413. ■ **80f.** im Hause Bardi ... festgesetzt worden.] Der monodische Stil wurde von der Florentiner Camerata proklamiert, die sich um den Grafen Giovanni de' Bardi (1534–1612) versammelte. ■ **93–95** Goethe selbst ... vor Gluck niedergelegt.] „Dies unschuldvolle fromme Spiel, / Das edlen Beifall sich errungen, / Erreichte doch ein höhres Ziel, / Von Gluck betont, von Dir gesungen.“ Am 12. Juni 1826 schickte Goethe diese Verse zusammen mit einem Exemplar seiner *Iphigenie* der Sängerin Anna Milder-Hauptmann (1785–1838), als er sie in Marienbad hörte. Wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros: Anton Schmid, *Christoph Willibald Ritter von Gluck. Dessen Leben und künstlerisches Wirken [...]*, Leipzig 1854, S. 362. ■ **99f.** Leonardo Vinci brachte ... eine „Iphigenia“ zur Aufführung] Leonardo Vinci (1696?–1730), it. Komponist; *Ifigenia in Tauride* (1725). ■ **102f.** Eine zweite, ... 1759 für Wien.] *Ifigenia in Tauride* von Tommaso Traetta (1727–1779) wurde 1763 in Wien uraufgeführt. ■ **107f.** Eine Parallele ... Heine ... Marx zu geben versucht.] Wilhelm Heine, *Hildegard von Hohenthal*, in: *Heine's sämtliche Schriften. Originalausgabe*, Bd. 2, Leipzig ²1857, S. 258ff.; Adolf Bernhard Marx, *Gluck und die Oper*, Bd. 1, Berlin 1863, S. 94ff. ■ **120** als „heil'ge Jungfrau“ angeredet] Goethe, *Iphigenie auf Tauris* I,2. ■ **121f.** „seine Iphigenia ... sagen dürfte.“ Freizitat aus: *Italienische Reise*, in: Goethe, *MA*, Bd. 15, S. 124. ■ **152** Die junge Sängerin] Besetzung der Griechin nicht ermittelt.

103.

WA 1873, Nr. 55, 7. März

Z. 6–195 aufgenommen in: „Musikalische Wasserpest.“, *Bunte Blätter* II, S. 42–51

Feuilleton.

Johann Strauß.

„Der Carneval in Rom“, komische Operette in drei Acten
und fünf Bildern von Joseph Braun, Musik von Johann Strauß
(aufgeführt im Theater an der Wien).

5

Als Herr Johann Strauß, gleich seinem Vater, dem älteren Johann Strauß, der Welt längst und vortheilhaftest als Compositeur anmuthiger Tanzmusik bekannt, vor etwa zwei Jahren mit seiner Oper „Indigo“ hervortrat, war der Jubel groß. Ein zweiter Offenbach! Das Paris an der „schönen blauen Donau“ hatte jetzt dem Wien an der Seine seinen eigenen einheimischen Offenbach, den Operetten der *bouffes parisiennes* eine Operette auf heimischem Boden gewachsen entgegenzustellen. In der That, der triumphirende Freudentaumel hätte in seiner Art an den Moment erinnern können, als weiland die Schlacht bei Aspern den thatsächlichen Beweis geliefert hatte, der bis dahin unbesiegte Franzosen-Kaiser könne doch geschlagen werden. Der richtige Ton war in der That in Buch und Partitur gut genug getroffen. Wie Offenbachs Libretti alles Mögliche verhöhnen: die Antike, die Romantik u. s. w., so wurde hier eine allbekannte Geschichte aus tausend und einer Nacht auf den Kopf gestellt und wenn sich die Musik besser mit tanzenden Füßen als mit zuhörenden Ohren hätte genießen lassen, so waren die Tanzmelodien doch ganz allerliebste und man durfte zudem einige Hoffnung schöpfen, ein neues Opernggenre aufblühen zu sehen, die Tanzoper – etwa als Seitenstück zu Heine's „Tanz-

10

15

20

poem“. Wirklich müßte es sich z. B. in einer Neubearbeitung der „Iphigenia“ nicht übel ausnehmen, wenn König Thoas seine Wuth in den Rhythmen eines Walzers äußerte und die Furien dem Orest eine Polka vorsängen.

25 Der Erfolg des „Indigo“ hätte Herrn Johann Strauß in der That über seine Unsterblichkeit als Operncomponist beruhigen können, aber der Offenbach'sche Blumenpfad zwischen einer Allee von Lorbeerbäumen war einmal betreten und lag gar zu verlockend da. Wohin er führt – das ging uns einstweilen nichts an. Wenn nun aber die Welt einst ihre sieben Wunder und Griechenland seine sieben
30 Weisen hatte, so hat die Gegenwart am Ende doch nur einen Offenbach und mit diesem kann sie sich auch so gut begnügen wie die Erde nebst sonstigen Planeten mit der einen Sonne. Offenbach hat zudem eine Eigenschaft, welche ihm kein Mensch abstreiten wird – er hat Geist. Gar nicht zu sprechen von Werken wie „Fantasio“ u. a.; selbst in dem an Albernheiten und an Unsinn jeder Art nicht eben
35 armen „schwarzen Corsaren“ sind wenigstens die parodistischen Beziehungen auf Herolds „Zampa“ wirklich geistreich zu nennen, die Verspottung des musikalischen Dilettantismus wird mit gutem Humor durchgeführt und die erschreckliche Symphonie der guten Leute und schlechten Musikanten, welche den ersten Act schließt, ist in ihrer Art genial. Nimmt man aber Offenbach den Geist weg und
40 den französischen prickelnden Esprit seiner Melodien – wenigstens der besseren darunter – was bleibt übrig? Die blanke Frivolität, das leere Musikgeklingel, welches, wenn man eine Composition dieses Schlages, die ihre vierthalf Stunden zum offenen Widerspruch des Diminutivs „Operette“ spielt, gehört hat, in Kopf und Nerven eine Stimmung zurückläßt, als sei man eben so viele Stunden Schlitten
45 gefahren und könne nun das Klingeln der Schlittenschellen nicht los werden.

Wer also durchaus Offenbach der Zweite oder Dritte sein will, bedenke sich vorher, ob er es auch sein kann. Johann Strauß scheint über diese Vorfrage mit sich im Reinen zu sein – er hat uns eine neue Operette gebracht: „Der Carneval in Rom“. Schon der Theaterzettel zeigt uns gleichsam die Reiche der Welt und ihre
50 Herrlichkeiten und verspricht sie uns, so wir niederfallen und den Textdichter und den Componisten anbeten: „Sämmtliche Decorationen componirt und gemalt von Herrn A. Bredow, Decorateur der kaiserl. russischen Hoftheater zu St. Petersburg und Moskau, unter Mitwirkung des Herrn L. Grünfeld, Decorateurs dieser Bühne. Die neuen Costüme theils nach Zeichnungen der Herren F. Franceschini
55 und Alfred Schreiber, verfertigt vom Obergarderobier Herrn Eberius und vom Costumier Mr. Chalain in Paris, Cartonagearbeiten von Charles Hallé in Paris. Die lebenden Blumen (*Fleurs animées*) nach Angabe des Herrn Eberius aus der Blumenfabrik des Herrn Schlesinger. Die Velocipèdes-Wagen und Velocipèdes aus der Eisengießerei des Herrn Karl Lenz. – Die vorkommenden Tänze arrangirt von
60 der Balletmeisterin Frau Therese Kilany.“ Dann folgt das Personenverzeichniß, 17 Personen männlichen und 18 Personen weiblichen Geschlechts, und zum guten Ende: „Bauern, Bäuerinnen, Mädchen, Bursche, Kinder, Stiftsdamen, Modelle, Grisetten, Maler, päpstliche Zuaven, römische Gendarmen, Abbés, Mönche, Wasserträger, Blumenmädchen, Eisverkäufer, Hausirer, Bettler, Matrosen, Bediente,
65 Kellner, römische Landleute.“ Uns schwindelt! – „*Ci son tutti; è come la valle di Giosafat*“, würde Manzoni's Doctor Azecca Garbugli sagen.

Adolf Müllner, der einst vielgepriesene Dichter der „Schuld“, definirte bekanntlich die Oper als „Rührei von Kunst und Unsinn“. Dieselbe Definition paßt auf das Genre der modernen sogenannten Operette vollkommen, nur muß man die „Kunst“ weglassen und dafür irgendein Wort setzen wie etwa Frivolität, Obscönität, Scandal u. s. w. Arbeiten wie „*La timbale d'argent*“ oder „*Abélard et Heloise*“ sind an schamloser Frechheit sicher das Aeußerste, was man seit den Zeiten Theodora's, der Tänzerin und nachmaligen byzantinischen Augusta, auf der Schaubühne gesehen. Es thut endlich einmal ein sehr ernstes Wort noth und es soll uns wahrlich an Muth nicht fehlen, dieses Wort, wo es nöthig wird, zu sprechen!

Und so gestehen wir denn, daß wir den „Carneval in Rom“ mit einer Art moralischer und ästhetischer Seekrankheit verlassen haben. Das reizende Stück Sardou's, welches Herr Joseph Braun seinem Libretto zu Grunde gelegt, ohne es der Mühe werth zu halten, seine Quelle auch nur mit einer Silbe zu nennen, bringt in die Handlung den Rest von Sinn und Zusammenhang, welcher bei dieser Bearbeitung übrig geblieben – was zu- und beigefügt ist und eigentlich die „pikante Würze“ ausmacht, ist von der Art, daß wir uns hier beim Schreiben ernstlich vornehmen müssen, uns möglichst gemäßigt darüber auszudrücken. Die ungenirte Offenheit, die launenhaft lachende Naivetät, mit welcher hier das ehebrecherische Verhältniß zwischen dem jungen Maler Arthur und der Gräfin Falconi als etwas ganz Selbstverständliches, ganz Natürliches, als etwas, das gar nicht anders sein kann, behandelt wird, muß jeden, dem aus den alten Zeiten der „Finsterniß“ und „Geistesknechtung“ noch etwas Scham und Scheu übrig geblieben, einigermaßen außer Fassung setzen.

Auch mit dem albernen Gecken Benvenuti hätte die Frau Gräfin im ersten Act eine „Liaison“ angeknüpft, wären der Herr Graf im Eisenbahnwaggon nicht noch eben zu rechter Zeit erwacht. Der Herr Graf, dessen Familienwappen ein Hirschengeweih im goldenen oder blauen oder rothen Felde ist, tritt mit diesem plastisch in Silber getriebenen Wappenzeichen auf der Mütze, wie Actäon nach der Verwandlung, auf! In Rom wird die Frau Gräfin in ein Nonnenkloster als Assecuranzanstalt für ihre Tugend gesteckt. Der Theaterzettel spricht zwar von einem Damenstift und die Nonnen erscheinen in einem unerhörten rothen Ordenshabit wie gesottene Krebse – aber kein Mensch kann sich auch nur einen Augenblick lang darüber täuschen, was gemeint sei. Das „Damenstift“ hat einen Kapuziner (!!) zum Pförtner – natürlich eine ungeheuerliche Mönchsfratze. Neben dem Kloster ist eine Osteria, wo die „deutschen Maler“ mit ihren „Modellen“, das heißt hier mit Mädchen, welche vor lauter Zweideutigkeit schon völlig unzweideutig sind, eine lärmende Orgie abhalten. Will man Scenen dieses Schlages schildern, so mag es geschehen, wie Hogarth es in einem der Blätter in *the rake's progress* gethan.

Zudem kann der Kunstfreund, der eben Hogarths Kupferstiche besitzt, sie vor seinen Töchtern und halberwachsenen Söhnen versperren. Aber den Taumel eines wilden Bacchanals, von dem die Grazie zürnend entflohen und wo nur die Mänade übrig geblieben, bei grellem Gaslicht auf offener Bühne dargestellt, während von allen Seiten des Zuschauerraumes her Mädchengesichter gegen die Bühne blicken, und dieses Bacchanal vom Herrn Textverfasser wieder als selbstverständliches, harmloses Amusement tractirt zu sehen, das ist in der That etwas stark. Auch sind

das die Sitten der Maler und der Modelle in Rom durchaus nicht, wie denn überhaupt das hier geschilderte Rom nur eine Ausgeburt der Phantasie ist, welcher jeder, aber auch jeder Zug von Wahrheit fehlt. Mit den jungen deutschen Malern
 115 in Rom, auf welche die ewige Stadt fast ohne Ausnahme einen großartigen, erhebenden, sittlich kräftigenden und reinigenden Einfluß zu üben pflegt, ist es eine wahre Freude zu verkehren, – Wüstlinge, wie sie uns hier vorgeführt werden, wird man unter ihnen schwerlich jemals finden. Und was die weiblichen Modelle betrifft, so ist strengste Sittlichkeit für diese meist armen, aber der Mehrzahl nach
 120 tadellos braven Mädchen in Rom so zu sagen ein Ehrenpunkt. Sie geben jährlich im Saale bei Fontana Trevi einen Ball, wo aber Anstand, Sitte und nebenbei jene eigene Anmuth herrscht, wie sie dem Südländer angeboren ist. Das Rom der Künstler ist es also wenigstens nicht, was wir in der neuen Operette zu sehen bekommen.

125 Die Decoration mit der links in den Wolken schwebenden Kuppel (eine Malerei, auf welche sich der „kaiserlich russische Decorateur“ auch nicht allzu viel einzubilden braucht) stellt halb vedutenhaft die „liberianische Basilica“ vor; dann ist es ein seltsam und verwunderlich zu nennender Zufall, daß die Orgie gerade dort gefeiert wird, wo in Wirklichkeit der edle deutsche Maler Overbeck sein
 130 Atelier hatte. Neben der vorbelobten Osteria ist das Nonnenkloster, – bei getheilter Bühne ziehen, während links die Maler mit ihren Dirnen ihr Juchhe und Trallala hören lassen, die Nonnen in Procession, etwas, das „fromm“ klingen soll, plärrend, in die Klosterkirche. Wie sie nun aber den Jubel und die Tanzmusik hören, fangen sie an zu tanzen und gerathen in einen wilden Cancan –!

135 Wenn heute Karl Borromeo, Thomas a Kempis, Vincenz von Paula und Fénélon wiederkämen – es würde uns, wie die Dinge stehen, in keiner Weise überraschen, sie nächste Woche im ersten besten Witzblatte mit affenhaft verzerrten Gesichtern als Caricaturen anzutreffen; aber die cancanirenden Nonnen haben uns doch einigermaßen überrascht. Wir erlauben uns den Herrn Dichter auf die
 140 *Ragionamenti capricciosi* des Pietro Aretino dringend aufmerksam zu machen. Die Monstrositäten der Klosterscenen, welche er da finden kann, gehören allerdings nicht der Wirklichkeit, sondern nur der bestialischen Phantasie Aretino's an – aber vielleicht würde sich Manches, mit einem anscheinenden und durchscheinenden Decenzmäntelchen zur Noth drapirt und vom Ballet in gutem Arrangement ausgeführt, gar nicht schlecht ausnehmen. Seit wir es in Wien erlebt haben, daß an
 145 einem „Narrenabend“ bei einer Scheinprocession ein Marienbild vorangetragen wurde, sind wir auf Alles und Jedes gefaßt. Und fast möchten wir dem Himmel dafür danken. Denn wo etwas aufs Aeüßerste gekommen, wird und muß die Gegenwirkung eintreten – es hat Alles seine Grenzen, auch die Geduld.

150 Wie nun im weiteren Verlaufe der Handlung Arthur über die trennende Mauer aus der Osteria ins Kloster zu einem Rendezvous mit der Gräfin Falconi steigt, und was weiter passirt, wie der Kapuziner mit der Laterne und einem großen Prügel in der Hand hereinstürzt und so weiter – das sehe man selbst an, wenn man Lust hat; wir haben keine mehr, dem Textbuche weiter zu folgen.

155 Ueber die Partitur des Herrn Strauß wollen wir kurz sein. Daß jemand, der jahrelang ein geschicktes Tanzorchester leitet und mit ausgezeichneten Tanz-

compositionen versieht, die Orchesterinstrumente, ihre Mischung und Wirkung genau kennt, versteht sich von selbst. Die Factor der Oper ist also in der Orchesterpartie mit sicherer Hand gefügt, auch die Stimmen sind gut und wirksam behandelt – bis auf die höchst curiose Bravourarie der Gräfin im Klosterhof. 160

Zuweilen taucht ein pikantes Polkamotiv auf, das uns im Tanzsaale gewiß sehr gefallen würde. Die Polka spielt überhaupt eine große Rolle, bis zum Trinkliede Arthurs hörten wir diesen anmuthigen Tanz mindestens 12 bis 13 Mal. Dazwischen Walzer, Ländler u. s. w. – mitunter einen ganz hübschen Anfang, welcher wirklich nach der Oper klingt, aber bald, sehr bald hüpfet die beliebte Polka oder sonst etwas Aehnliches dazwischen; der Componist gleicht einem Canarienvogel, der sein eingelerntes Stückchen zwar anfängt, aber ehe man sich dessen versieht, in seinen natürlichen Waldgesang zurückfällt. Manches, wie der Schluß des ersten Actes, tritt mit der ganzen Prätension einer großen Oper auf, mit Masseneffecten u. s. w. Herr Strauß hat einen großen Triumph gefeiert und eine reiche Ernte an Lorbeerkränzen mit heimgetragen. Sollte ein neuer Gluck, Mozart oder Rossini erscheinen, so bitten wir dringend, ihn mit anbrüchigen Aepfeln zu werfen, damit doch einiger Unterschied da sei. 165 170

Wenn wir das in Aussicht stehende Theater der „komischen Oper“ wegen irgend etwas mit Sehnsucht erwarten, so ist es darum, daß wir hoffen, es werde die entweihte Scene der musikalisch-komischen Muse reinigen und uns wieder lehren, an Feinheit, Geist, Witz, echter Komik – nicht an Frivolitäten, Narrenspotten und Schaugepränge, – an wirklich schöner und anmuthiger Melodie – nicht an stundenlangem Tanzgeklingel – kurz an wirklichen Kunstwerken Freude zu finden. Himmel! was waren das doch für idyllische Zeiten voll paradiesischer Unschuld, wo man „Fra Diavolo“ wegen der höchst harmlosen Abendtoilette Zerlinens „bedenklich“ fand, und wo man am „schwarzen Domino“ Anstoß nahm, welcher uns heutzutage eher wie ein Stück für englische Mädchenpensionate vorkommt. Mögen sich die Leiter der künftigen neuen Unternehmung der reichen Literatur erinnern, welche ihnen zur Verfügung steht; und mögen neue Talente ein Gebiet betreten, wo viele und echte Lorbeern zu holen sind. Ja, möge uns der Himmel einen neuen „Bänkelsänger“ wie Wenzel Müller bescheren, dessen volksthümliche Musik – ein echtes Product des lustigen, herzlichen Alt-Wien – kerngesund war, dessen Weisen zum guten Theil als Volksmelodien fortleben und welchem Riehl ein verdientes Ehrendenkmal gesetzt hat. Aber weg mit der Pariser überreizten, corrupten Ueberfeinerung! 175 180 185 190

Die neueste einheimische Operette schildert uns das geist- und weltliche Rom mit so erstaunlicher Treue und Wahrheit, daß es kein Wunder ist, wenn uns eine Merkwürdigkeit Roms in Erinnerung gekommen ist, wohin wir das ganze Genre der sogenannten „modernen Operetten“ wünschen; es ist die – *Cloaca maxima*. 195

Es war, wir haben es schon gesagt, Zeit, einmal ein offenes und rückhaltloses Wort zu sprechen. Wenn dieser oder jener darüber Zeter und Wehe schreien sollte, so bedauern wir es, können es aber nicht ändern. Wir wollen die Fahne echter Kunst im Namen der Kunst selbst, im Namen der Sitte und Cultur so lange hoch halten, als unsere Kräfte ausreichen. Der „Carneval in Rom“ an sich würde uns schwerlich zu so eingehenden Erörterungen bewogen haben – eine vereinzelte 200

bunte Erscheinung, welche kommt und geht, schadet und nützt nicht viel. Aber es ist eben keine vereinzeltete Erscheinung und es ist Zeit, die ganze Sache einmal an der Wurzel zu packen.

205

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Johann Strauß d. J., *Karneval in Rom*, 1. März 1873, Theater an der Wien

ERLÄUTERUNGEN

4 Joseph Braun] (1840–1902), Schriftsteller und Librettist. ■ **7f.** vor etwa zwei Jahren mit ... „Indigo“ hervortrat] *Indigo und die vierzig Räuber* wurde am 10. Februar 1871 im Theater an der Wien uraufgeführt. ■ **42** vierthalb] d. h. dreieinhalb. ■ **51–65** „Sämmtliche Decorationen ... römische Landleute.“] zitiert mit leichten orthographischen Abweichungen aus dem Theaterzettel. ■ **54** Franceschini] Friedrich Franceschini (1845–1906), Offizier und Porträtmaler. ■ **60** Kilany] Therese Kilanyi (1830–1881), Tänzerin, Ballettmeisterin; wirkte u. a. am Theater an der Wien. ■ **65f.** „*Ci son tutti; ... di Giosafat*“] „Hier sind sie alle; es ist wie das Tal Josaphat.“ → NR. 55/ERL. zur Z. 19f. (darin S. 63). ■ **66** Azecca] recte: Azzecca. ■ **67** Adolf Müllner] (1774–1829), dt. Schriftsteller, Autor des Trauerspiels *Die Schuld*. ■ **68** „Rührei von Kunst und Unsinn.“] *Almanach für Privatbühnen 1* (1817), S. IX. ■ **71** „*La timbale d'argent*“] *Der Silberbecher* – Operette von Léon Vasseur. ■ **71** „*Abélard et Heloise*“] → NR. 78/ERL. zur Z. 17f. ■ **77f.** Stück Sardou's, ... zu Grunde gelegt] Joseph Braun nach der Komödie *Piccolino* von Victorien Sardou. ■ **90** Benvenuti] Benvenuto Rafaeli. ■ **104** wie Hogarth ... gethan.] *A Rake's Progress* (*Der Werdegang eines Wüstlings*) – Gemälde- und Kupferstichserie von William Hogarth (1697–1764). ■ **129** Overbeck] Friedrich Overbeck (1789–1869), dt. Maler, Vertreter der Nazarener. ■ **140** Pietro Aretino] (1492–1556), it. Schriftsteller und Dichter, Autor der Kurtisanengespräche *Capricciosi e piacevoli ragionamenti*. ■ **174** Theater der „komischen Oper“] → NR. 97/ERL. zur Z. 64f. ■ **181f.** „Fra Diavolo“ ... am „schwarzen Domino“] Opern von Auber. ■ **187–190** einen neuen „Bänkelsänger“ ... Ehrendenkmal gesetzt hat.] → NR. 7/ERL. zur Z. 24. ■ **195** *Cloaca maxima*.] Abwasserkanal in Rom.

104.

WA 1873, Nr. 59, 12. März

Feuilleton.

Musikalische Revue.

Von A. W. Ambros.

Das philharmonische Concert introducirte sich nach der längeren Unterbrechung
 5 durch den Tanzjubel und Maskenlärm des Carnevals mit Gade's vierter Symphonie. Lebte Florestan, der Davidsbündler, noch, so würde er vielleicht in seiner Sprache sagen: „diese vierte Symphonie Gade's ist nicht seine erste“, was nicht bloß chronologisch, sondern auch ästhetisch richtig wäre. Gade ist eine merkwürdige
 Erscheinung. Die „Ossian“-Ouverture, mit welcher er zuerst an die Oeffentlichkeit
 10 trat, kündigte ein Talent ersten Ranges an – das Interesse am hohen Norden, an

den schroffen Felsenküsten, den düsteren Fjorden Norwegens war eben durch die Landschaftsbilder der Düsseldorfer Maler gar nicht unbedeutend angeregt worden – hier hörte man eine Musik, die mit ihren eigenthümlichen Mitteln ähnliche Stimmungen brachte. Gade's erste Symphonie schlug ähnliche Töne an, aber in größeren Dimensionen.

15

Als Symphoniestyl genommen, machte ihre Tonsprache den gewinnenden Eindruck, wie ihn die liebenswürdigen, naiven, überall einen tüchtigen, naturfrischen Kern verrathenden Unbeholfenheiten eines etwa aus Herjedalen oder sonst einem Nordgau kommenden wackern „Naturburschen“ machen würden, der in einen Salon gerathen und welcher dort die Sprache der Conversation mit einem fremden Accent spricht, auch zuweilen den richtigen Ausdruck nicht findet. Es war doch gar zu hübsch, wenn Gade im Final gelehrt zu thun und zu contrapunktiren anfing! Der wahrhaft enthusiastische Brief, welchen Mendelssohn damals an Gade schrieb, bleibt ein merkwürdiges Denkmal, mit welcher Wärme man in Leipzig, wo man sonst in Sachen der Musik etwas blasirt ist, den Tonsetzer und sein Werk aufnahm. Die Neuheit dieser Erscheinung überraschte, erfreute, entzückte. Aber es scheint beinahe ein Gesetz, daß Tonsetzer, denen die Welt später einen nicht mehr verwelkenden Lorbeer reichen soll, ihre ersten Pfade unter Schmerzen und Mißhandlungen wandern müssen und von den recensirenden und correspondirenden kurzsichtigen und langarmigen Gibbons mancher Musikzei-

20

25

30

tungen (mit diesen „Gibbons“ meine ich nicht Verwandte oder Ebenbilder des berühmten Historikers – man suche die Erklärung im Blumenbach) übel mitgenommen werden; – Gluck, Beethoven und Andere haben es erfahren müssen!

Wer umgekehrt den Ruhm und die allgemeine Zustimmung allzu schnell erreicht, der „sehe, wo er bleibe“. Gade machte diese Erfahrung. Seine zweite Symphonie wirkte schon bedenklich abkühlend, seine „schottische Ouverture“ erschien wie ein schwächerer Nachklang des „Ossian“.

35

Die dritte Symphonie fiel allerdings wieder glücklicher aus; waren aber die rauhen Ecken, wie sie die erste Symphonie zeigte, in Leipzig mittlerweile weggeschliffen und wegcultivirt worden, so war dafür auch die Urkraft eines originellen Talentes so ziemlich fort. Gade fing an, sich in den musikalischen Phrasen auszudrücken, welche bei der guten Gesellschaft in Leipzig damals gang und gäbe waren – er fing an, sich „auf Mendelssohnisch“ zu tragen. Von da ist es bergab gegangen. Die vierte Symphonie ist, sagen wir es offen, eine Art musikalischen Kofents – so heißt bekanntlich jenes schwächere, auch „Nachbier“ genannte Getränk, welches bekanntlich dadurch gewonnen wird, daß man, wenn vom Malz bereits einmal Bier abgeschöpft worden, nochmals Wasser aufgießt und ein zweites gewinnt.

40

45

Am unangenehmsten vielleicht wirkt das Andante, trotz großer instrumentaler Feinheiten und eines nicht geringen Aufwandes cantabler Melodie. Gewiß verdient, zumal in langsamen Sätzen, kurzathmige Phrasirung kein Lob, aber die entgegengesetzte langathmige, „welche sieben Leinwebern die Seele aus dem Leibe haspeln könnte“, eben so wenig. Für diese Art Cantilene haben wir uns nach Aristophanischen Vorbildern das malende Wort erdacht „Gewandhausedelsingerei“. Das erste Allegro hat interessante Züge, aber seitenlang meint man keinen

55

ersten Symphoniesatz, sondern eine Overture zu hören. Mögen die Philharmoniker uns im nächsten Jahrescyklus durch Gade's „Ossian“ oder seine kräftige, prächtige erste Symphonie erfreuen und den Componisten rehabilitiren!

60 Franz Schuberts „Trauermarsch“ in *Es-moll*, ursprünglich für das Pianoforte zu vier Händen componirt, reiht sich durch Lißt's wunderbare, wirklich prachtvolle Instrumentirung den schönsten Orchestercompositionen an – aus einer kleinen Handzeichnung ist ein großes, farbenreiches Gemälde geworden. Solche „Bearbeitungen“ kann man sich gefallen lassen! Es ist übrigens nicht die einzige meisterhafte Leistung dieser Art, welche wir Lißt verdanken.

65 Grädeners „Capriccio“ ist die Arbeit eines talentvollen, strebenden Tonsetzers und fand sehr lebhaft Anerkennung. Es klingt in seiner Art und Weise an die ähnlichen Stücke Mendelssohns an. Gestehe ich indessen, daß ich für das ganze Genre, auch bei Mendelssohn, nicht besonders eingenommen bin. Die kurzen, hüpfenden Zweiviertel- und Dreiachtel- und Sechsaachteltacte haben – da eine feine Dame und Prinzenerzieherin, wie Madame de Genlis, den Ausdruck braucht, so nehmen wir keinen Anstand ihn anzuwenden – etwas von der „*vivacité, que donnent les puces*“. Soll aber das Genre einmal sein, so verdient Grädeners Stück Lob und wird für Orchesterconcerte eine willkommene Nummer bilden. Haydn's *G-dur*-Symphonie (nicht die „mit dem Paukenschlag“ – auch nicht die *militaire*)
70 wirkte wunderbar belebend und erfrischend. Das Thema des Adagio hat Beethoven, wie einen Lieblingsgedanken, wiederholt in seinen Werken wieder auftauchen lassen. (Sonate *op.* 30, Nr. 3; Trio *op.* 70, Nr. 2; Phantasie *op.* 77.)

Das Concert, welches Herr Wilhelm [sic] Riedel gab, ließ durch den gedrängt vollen Saal auf die große Beliebtheit des jungen Componisten und Pianisten schließen. Als Tonsetzer möchte ich Riedel am liebsten unter die „lyrischen Talente“ einreihen; er hat etwas der Geibel'schen Dichtart Verwandtes, zarte Empfindung, innige Sentimentalität, die sich einfach und ohne Schönthuerei ausspricht, bilden den Grundzug. Herr Walter und Fr. Ehnn sangen eine ziemlich große Anzahl von Liedern, welche alle mehr oder minder jenen Charakter zeigen. Die
85 Gesänge aus Scheffels „Trompeter von Säckingen“ ordnen sich zu einem völligen Liederspiele – einem halb dramatischen Genre, welches zuerst durch Schumann aufgekommen ist und vielleicht noch eine besondere Zukunft hat. Riedels Liederspiel läßt nur etwas schärfere Gegensätze vermissen; Werner singt gerade so zärtlich und zart wie seine Margaretha, sonst aber sind die Lieder ansprechend, besonders Werners Gesang „Sonne taucht in Meeresfluten“. Der Componist declamirt in seinen Liedersachen mehr, als daß er singt, es steckt ein kleiner Giulio Caccini in ihm. Lasse er nur den Strom schöner Melodie ungehindert fließen!

In einem Trio, welches der Componist mit den Herren Hellmesberger und Popper spielte, finde ich denselben Zug zarter Empfindung wie in den Liedern.
95 Auch hier möge der begabte Tonsetzer auf das große Kunstmittel von Gegensätzen bedacht sein, wenn er sein zweites Trio schreibt, welches wohl nicht lange auf sich warten lassen wird. Er agire den Jago und störe ein wenig das gute Einvernehmen zwischen Violine und Violoncell, welche in seinem ersten Trio fast zu sehr einerlei Meinung sind. Er beachte ferner, daß die Polyphonie für Compositionen dieser
100 Art das eigentliche belebende Princip bildet. Ich meine nicht, daß er in Fugen

u. s. w. gelehrt thun soll – es ist gar nichts abscheulicher als der Wechsel und Mischmasch von brillanten Geigenpassagen, von sogenannten „Gesangstellen“ und von schulmeisterhaft fugirten Episoden in gewissen deutschen Capellmeister-Ouverturen u. s. w. aus den dreißiger Jahren.

Will Riedel sehen, welche Art von freiem Gange und selbstständiger Bewegung der einzelnen Stimmen ich meine, so schlage er nur Beethovens unsterbliche Trios *op.* 70 und 97 auf. Sie bleiben ewige Muster. Die beiden Trios Mendelssohns möchten weniger zu empfehlen sein, so schön sie sind – besonders das erste in *D-moll* – sie gleichen doch ein wenig gewissen Theaterprinzessinnen, welche, wenn es ihre Rolle erlaubt, sich gerne mit ihrem ganzen ersungenen (echten!) Brillantschmuck behängen und belasten, um uns Gründlingen im Parterre möglichst zu imponiren. Interessant war unter den von Herrn Riedel gespielten Sachen eine nachgelassene Mazurka von Chopin [sic]; ein Notturmo dieses Componisten trug der Concertgeber ganz besonders schön vor, weil es an sich seiner künstlerischen Weise vorzüglich entspricht.

Das Concert des Fräuleins Helene Magnus und des Herrn Professors Julius Epstein war einer jener Abende, wo der Geist der Kunst aus seinen Höhen in den Saal sichtlich herabgestiegen kommt und die Herzen erwärmt. Ich gestehe, daß ich mehr als Eine große dramatische Glanzpartie für ein kleines Lied hingäbe, wie Fräulein Magnus es singt. Die Lieder aus Schumanns Cyklus „Dichterliebe“ werden in mir noch lange nachklingen; es ist schwer möglich, im Liedervortrag die richtige Linie genauer zu treffen. Lebendigste Empfindung überall, aber nirgends auch nur ein Ton, der an Opernhaus und Opernbühne erinnern könnte. Dazu spielte sich darin eine ganze Scala verschiedener, ja entgegengesetzter Empfindungen ab. Sehr hat es uns gefreut, daß Helene Magnus auch drei Lieder von Robert Franz in ihr Programm aufgenommen.

Warum wird denn dieser herrliche Tondichter so unverantwortlich vernachlässigt? Antwort: weil das Publicum zwar immer nach Novitäten schreit, aber doch eben nur immer wieder und zum tausend und ersten Male hören will, was es schon tausend Mal gehört hat. Darum bewegen sich die Repertoires der Oper und des Concertsaales in einem erstaunlich kleinen Kreis und die herrlichsten Sachen liegen begraben und vergessen. Für den Moment ist Schumann Mode – Mendelssohn ist schon wieder vergessen – vielleicht kommt einmal auch Robert Franz an die Reihe. Neben Frl. Magnus stand, der vortrefflichen Künstlerin würdig, Herr Epstein. Er nehme den herzlichsten Dank dafür, daß er den Muth gehabt, Haydns überaus anmuthige, aber durchaus nicht „moderne“ Variationen in *F-moll* und eine Anzahl jener kleinen Klavierstücke zu spielen, welche Beethoven bescheiden mit dem Titel „Bagatellen“ überschrieb und welche wir anderen vielleicht passender als „Inspirationen“ bezeichnen möchten.

Es sind gleichsam die Gemmen und Cameen unter Beethovens Arbeiten, auf welche das geistvolle Wort des Plinius paßt: „die ganze Majestät der Kunst im engsten Raum.“ (*majestas artis in angustum contracta*). Mit großem Antheil hörten wir ein Klavierquartett von Ludwig Lackner. Hätte man es uns mit verdecktem Titelblatte gespielt, wir würden vielleicht, wenn auch etwas zweifelnd, etwa auf Schubert gerathen haben, doch nicht ohne auf einzelne fremde Züge hinzuweisen.

Besonders schön ist das Scherzo. Das Finale verläuft gegen das Ende hin etwas zu sehr in herkömmliche Schlußpassagen. – Der Componist ziehe diese Partie noch in Ueberlegung, ehe er sein Werk, welches einstweilen noch Manuscript ist, dem Drucke übergibt.

150 Recht schön gestaltete sich der „zweite Gesellschaftsabend“ des Orchestervereines. Insbesondere überraschte uns Frau Emilie Heßler durch den rein und echt künstlerischen Vortrag des Klavierconcertes in *C-moll* von Beethoven auf das angenehmste. Die solideste Bildung vereinigte sich mit einer durch und durch gesunden Auffassung und liebevollen Wiedergabe des schönen Werkes. Auch das
155 Orchester accompagnirte gut, nur in dem ätherisch zart angelegten Adagio etwas zu nachdrücklich. Herr Junck spielte ein anderes köstliches Stück der Concertliteratur, Mendelssohns Violinconcert in *E-moll*, recht brav und gediegen, nur etwas zu heroisch für das feine Stück. Recht prächtig klang Mozarts große Symphonie in *C* und daß Catels einfach-großartige Semiramis-Ouverture wieder einmal hervorgesucht worden, war wohlgethan.

160 Gleichzeitig mit dem letzterwähnten Concert fand im Salon Bösendorfer eines von Fräulein Gabriele Joel statt. Da ich leider nicht die Kunst besitze, wie weiland Pythagoras (glaube ich) und St. Adalbert, an zwei Orten zugleich zu erscheinen, so mußte ich die liebenswürdige Pianistin für diesmal zur *Didone abbandonata*
165 machen. Ich tröste mich damit, daß ich bereits mehr als ein Mal Gelegenheit gehabt habe, ihr meine volle Anerkennung auszudrücken, auch versichert man mich, daß sie wie gewöhnlich so auch diesmal durch lebhaften Beifall ausgezeichnet worden ist. Es sind eben der Concerte zu viel, als daß die Kritik überall bei der Hand sein könnte – ich glaube, schon der Namensvetter unserer Pianistin, der Prophet
170 Joel hat von den Schaaren der Concertgeber aus aller Herren Ländern prophezeit; man schlage nur Capitel I, Vers 4 auf!

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Philharmonische Konzerte (Siebtes Abonnementkonzert), 9. März 1873, MVgr. ■ Konzert von Hermann Riedel, 28. Februar 1873, Bösendorfersaal ■ Konzert von Helene Magnus und Julius Epstein, 7. März 1873, MVkl. ■ Zweiter Gesellschaftsabend des Orchestervereines der GdM, 6. März 1873, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Anonym: Mazurka Fis-Dur [fälschlicherweise Chopin zugeschrieben] ■ Beethoven: Auswahl aus 11 Bagatellen op. 119 und 6 Bagatellen op. 126, Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll op. 37 ■ Catel: Ouvertüre zu *Sémiramis* ■ Chopin: Nocturne As-Dur op. 32 Nr. 2 ■ Robert Franz: Nr. 1 „Widmung“ aus 6 Gesänge op. 14; Nr. 10 „Herbstsorge“ aus 12 Gesänge op. 4; Nr. 11 „Vöglein, wohin so schnell“ aus 12 Gesänge op. 1 ■ Gade: Symphonie Nr. 4 B-Dur op. 20 ■ Grädener: Capriccio op. 4 ■ Joseph Haydn: Symphonie G-Dur Hob. I:88, Variationen f-Moll Hob. XVII:6 ■ Lackner: Klavierquartett [näher nicht ermittelt] ■ Mendelssohn: Violinkonzert e-Moll op. 64 ■ Mozart: Symphonie C-Dur KV 551 (*Jupiter*) ■ Riedel: Klaviertrio C-Dur, *Lieder Jung Werner's und Margaretha's aus Scheffel's „Trompeter von Säckingen“* ■ Schubert: Marsch Nr. 5 es-Moll aus 6 Grandes Marches für Klavier zu 4 Händen D 819 (Orchesterbearbeitung von Liszt, S 363 Nr. 2) ■ Schumann: Nr. 1 „Im wunderschönen Monat Mai“, Nr. 2 „Aus meinen Tränen

„sprießen“, Nr. 3 „Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne“, Nr. 4 „Wenn ich in deine Augen seh“, Nr. 5 „Ich will meine Seele tauchen“ und Nr. 7 „Ich grolle nicht“ aus *Dichterliebe* op. 48

ERLÄUTERUNGEN

6 Florestan, der Davidsbündler] Bündlername von Robert Schumann. ■ 7 Symphonie ... seine erste[.] c-Moll op. 5. ■ 9 „Ossian“-Ouverture] *Efterklänge af Ossian* op. 1. ■ 23f. Brief, ... an Gade] Mendelssohns Brief an Niels Gade vom 3. März 1843 (Mendelssohn, *SB*, Bd. 9, S. 216f.). ■ 31f. des berühmten Historikers] Edward Gibbon (1737–1794), engl. Historiker. ■ 32 die Erklärung im Blumenbach] Mit dem Hinweis auf den dt. Zoologen Johann Friedrich Blumenbach (1752–1840) macht Ambros deutlich, dass hier die Affenfamilie der Gibbons gemeint ist. ■ 35 „sehe, wo er bleibe.“] Freizitat aus: Goethe, Gedicht „*Beherzigung*“. ■ 35f. zweite Symphonie] E-Dur op. 10. ■ 36 „schottische Ouverture“] *Im Hochland. Schottische Ouverture* op. 7. ■ 38 dritte Symphonie] a-Moll op. 15. ■ 52f. „welche sieben ... haspeln könnte“] Paraphrasierung eines Ausspruchs aus: Shakespeare, *Twelfth Night* II,3. ■ 71f. „vivacité, que donnent les puces“] „Lebhaftigkeit, die Flöhe verursachen“ → NR. 38/ERL. zu den Z. 67–69 (darin S. 106). ■ 75 Adagio] eigtl. Largo. ■ 78 Wilhelm Riedel] recte: Hermann Riedel. ■ 81 der Geibel'schen Dichtart] Emanuel Geibel (1815–1884), dt. Dichter. ■ 85 Scheffels „Trompeter von Säckingen“] Joseph Victor von Scheffel (1826–1886), dt. Dichter und Schriftsteller; Scheffels episches Gedicht wurde 1854 zum ersten Mal publiziert. ■ 107 Trios Mendelssohns] d-Moll op. 49, c-Moll op. 66. ■ 111 Gründlingen im Parterre] → NR. 37/ERL. zur Z. 59f. ■ 113 Mazurka von Chopin] Es handelte sich um die Chopin irrthümlicherweise zugeschriebene Mazurka Fis-Dur, die 1873 im Verlag von J. P. Gotthard als nachgelassenes Werk Chopins erschienen ist → NR. 116/Z. 135f. ■ 140–142 Gemmen ... *angustum contracta*.] → NR. 9/ERL. zur Z. 9f. ■ 143 Lackner] Ludwig Lackner (1849–1875), Komponist und Musikpädagoge; Studium am Konservatorium der GdM (Violine), später Musiklehrer am k. k. Blinden-Erziehungsinstitut in Wien. ■ 151 Emilie Heßler] (?–1907), Pianistin; Tochter des Violinisten Moritz Mildner (1812–1865), Ehefrau des Dirigenten Friedrich Heßler; wirkte hauptsächlich in Prag. ■ 155 Adagio] eigtl. Largo ■ 159 Catels] Charles-Simon Catel (1773–1830), frz. Komponist. ■ 161f. Concert ... von Fräulein Gabriele Joel] fand am 6. März 1873 statt. ■ 171 Capitel I, Vers 4] „Denn es zieht herauf in mein Land ein mächtiges Volk und ohne Zahl [...]“ *Bibel*, Joel 1,6.

105.

WA 1873, Nr. 63, 17. März

Feuilleton.
Geschichte der Musik.

*Histoire de la musique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours par
Gustave Chouquet. Ouvrage couronné par l'institut. – Paris, Librairie Firmin
Didot frères, fils et Co. 1873 (Octav, 448 Seiten und VIII Seiten Vorrede.)*

5

Das Gebiet der streng wissenschaftlichen Behandlung der Geschichte der Musik ist eines von denjenigen, auf welchem die Franzosen in neuerer Zeit besonders thätig sind. Fétis ist hier ohne Frage einer der Patriarchen und Coussemackers *Nova series scriptorum medii aevi de musica a Gerbartina altera* verdient eine epoche-

10 machende Erscheinung zu heißen so wie seine *histoire de l'harmonie du moyen age*
 nicht wenig dazu beigetragen hat, auf sehr dunkel gewesenen Gebieten Licht zu
 schaffen. Namen wie Perne, Danjou u. a. kennt und achtet jeder, der sich mit dem
 Fache beschäftigt. Neben jener streng gelehrten Richtung macht sich eine zweite,
 mehr populäre bemerkbar, welche die von jener anderen gewonnenen Resultate
 15 Vielen, die von der eigentlichen Musikgelehrsamkeit nicht Profession machen, in
 leichter verständlicher, mehr anregender Form entgegenbringt, ohne doch in das
 popularisirende Herabziehen und Verflachen des Gegenstandes zu gerathen.
 Werke dieser Art sind nur willkommen zu heißen, denn endlich ist Wissen und
 Können doch kein Reservatgut für den relativ kleinen Kreis der eigentlichen Fach-
 20 männer, sondern soll Gemeingut werden. Die Gefahr der Halbwisserei und Ober-
 flächlichkeit ist dabei wohl nicht ganz zu vermeiden; die Schuld trifft aber am
 Ende doch nur den, welcher sich begnügt halb und oberflächlich zu wissen; und
 nur jener Autor verdient entschiedenen Tadel, welcher ungründlicher Behandlung
 des Wichtigen und Würdigen Vorschub leistet.

25 Gustav Chouquet und sein Buch über die Geschichte der dramatischen Musik
 in Frankreich trifft dieser Vorwurf nicht. Gut, klar, verständig und elegant ge-
 schrieben, bietet es eine Fülle von Material und ist in seinen Angaben verlässlich,
 ein Punkt, in welchem es z. B. gerade der grundgelehrte Fétiſ in recht bedenklicher
 Weise fehlen läßt. „Von Adam de la Hale bis Offenbach“ hätte Chouquet sein
 30 Buch betiteln können, wenn es nicht wenig schicklich wäre, zwei Meister kleinen
 Genre's, zwei Singspielcomponisten als Anfang und Ende zu nennen, wo zwischen
 beiden Männer wie Rameau, Gluck, Mehul u. s. w. erscheinen sollen. In der That
 aber nimmt das Buch diesen Weg. Die originelle Figur des Trouvères von Arras
 tritt uns zuerst entgegen. Wenn Adam in seinen „Rondels“ und ähnlichen, zu den
 35 Incunabeln des Contrapunkts gehörigen Compositionen noch die ganze Unbeholfen-
 heit, ja die Rohheit einer an schwierigen Problemen herumtastenden Zeit wahr-
 nehmen läßt, so wird er in seinem allerliebsten Singspiel „*Robin et Marion*“ durch-
 aus erfreulich. Diese dramatisirte kleine Idylle, deren Entstehung von etwa 1280
 datirt, mit der echt französischen, niedlichen, schnippischen Marion, dem treu-
 40 herzigen Robin, dem gestrengen Junker Aubert u. s. w. ist insbesondere auch durch
 die artigen, völlig den französischen Vaudevillen-Charakter zeigenden Lieder-
 melodien interessant, deren eine: „*Robin m'aime*“ zum Volksliede geworden ist.
 Dieses Genre ist tief im französischen Wesen begründet, noch Rousseau's „*Devin
 de village*“ trägt einen dem Liederspiele Adam de la Hale's entschieden verwandten
 45 Zug.

Im Zusammenhange mit der Musik dieser Epoche bespricht der Verfasser die
 „geistlichen Schauspiele“, wobei ihm natürlich Coussemaekers mit gründlicher
 Sachkenntniß geschriebenes Werk „*Les drames liturgiques du moyen age*“ und des-
 50 sen zahlreiche Musikbeilagen treffliche Dienste leisteten. Im 14., 15. und bis tief ins
 16. Jahrhundert hinein ist von sonstigen musikalisch-dramatischen Darstellungen
 in Frankreich keine Rede, obschon eine Reihe zum Theile ausgezeichnete Ton-
 setzer von dort her stammt, wie Antoine de Fevin von Orleans, Eleazar Genet, ge-
 nannt Carpentras, Claude Goudimel und Andere. Die Compositionen dieser
 Meister gehören der Kirche und dem Gottesdienste an – andere kleine Meister

entwickeln eine erstaunliche Fruchtbarkeit in mehrstimmigen Chansons für gesellige Kreise; Arbeiten, welche bei vielen Tonsetzern der von Pierre Attaignant gedruckten Sammlung eine wahrhaft frivole Entartung der alten gediegenen niederländischen Contrapunktik wahrnehmen lassen. Die Maskenbälle und Tänze (*mascarades, momeries*) am Königshofe unter Ludwig XII. und Franz I. kann man so wenig der dramatisch-musikalischen Darstellung zuweisen, als die in Italien gleichzeitig so beliebten Hoffeste, wobei Götter, Göttinnen und allegorische Figuren sinnreiche Verse nach madrigalesken Compositionen von Tonsetzern wie Costanzo Festa, Luzzasco Luzzaschi, Luca Marenzio u. s. w. absangen.

Die lebhaftete Verbindung, in welche Frankreich unter Karl VIII. und dessen Nachfolgern mit Italien gerieth, hat ohne Zweifel wesentlich mit dazu beigetragen, den Geschmack an solchen Schauspielen nach Frankreich zu verpflanzen. Daß sie dabei französische Färbung annahmen, war natürlich. Das interessanteste Beispiel dafür ist das sogenannte *ballet comique de la reine*, an dem jedoch keine andere Komik zu spüren ist als unwillkürliche, denn wer sollte sich nicht heiter angeregt fühlen, wenn z. B. die vier Cardinaltugenden aufziehen und die Aufgabe, zum „*Chant de quatre vertus*“ die Laute zu schlagen, der „Stärke“ zugewiesen ist und diese nun ihre liebe Noth hat, ihre emblematische Säule nebst dem Instrument zu schleppen? Oder wenn eine Schaar musicirender Tritonen angeschwommen kommt, wovon einer beim Schwimmen zugleich Violoncell spielt? Das merkwürdige Opus wurde am 15. October 1581 bei Gelegenheit der Hochzeitsfeier der Mademoiselle de Vaudemont, Schwester der Königin, aufgeführt. Das Ganze war ein Gemisch von Hofball, Festzug und dramatischer Vorstellung und Alles zusammen eine kolossale Schmeichelei für Heinrich III. Zum dramatischen Theile diente die Geschichte der Circe. Die Musik von Beaulieu und Salmon, königlichen Kammermusikern, repräsentirt so recht die „Kindheit der Kunst“.

Das eigentliche musikalische Drama lernte Frankreich erst zur Zeit Ludwigs XIV. kennen. Zur Ausfüllung der weiten Lücke hat Chouquet eine überschauliche und wie alles Uebrige im Buche sehr gut geschriebene Darstellung der Entstehung des musikalischen Drama's (der Oper) in Florenz und ihrer weiteren Ausbildung in Venedig beigegeben. Selbst wer die vortrefflichen Arbeiten Kiese- wetters, Winterfelds und Lindners über diese so überaus merkwürdige Epoche kennt, wird die ihr gewidmeten Blätter mit Antheil lesen; besonders ist ein von Chouquet mitgetheiltes Urtheil Gevaerts über Monteverde's „Orfeo“ interessant und treffend. Die dramatische Cantate „*Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*“, welche gegen die befangene Steifigkeit und andererseits den überwuchernden Luxus des „Orfeo“ einen ganz namhaften Fortschritt bildet, hätte jedenfalls eine Erwähnung verdient. Auch wollen wir nicht verschweigen, daß das Verzeichniß der von 1637 bis 1641 in Venedig gegebenen Opern lückenhaft und daß es eine ziemlich schlimme Unterlassungssünde ist, wenn eines der Hauptwerke von 1639: Cavalli's „*Nozze di Peleo e di Tetide*“ nicht genannt wird.

Francesco Caletti-Bruni, genannt Cavalli, war es, durch welchen Frankreich endlich eine wirkliche Oper erhielt. Er componirte seinen „*Ercole amante*“ eigens für Ludwig XIV. Die Aufführung fand am 7. Februar 1662 im prächtigen Saale der Tuilerien statt. Schon zwei Jahre früher hatte Cardinal Mazarin, bekanntlich

100 seiner Abkunft nach ein Italiener, eine ursprünglich für Venedig componirte und dort zuerst aufgeführte Oper Cavalli's „Xerse“ nach Paris kommen lassen, deren Aufführung am 22. November 1660 im Louvre stattfand; doch ohne sonderlichen Erfolg, obschon Lully große Ballette beigegeben hatte. In der Partitur des Ercole sieht man nicht ohne Erstaunen, wie feinsinnig Cavalli – sicher einer der genialsten Operncomponisten aller Zeiten – es aufgefaßt, was und wohin der goût der
105 Franzosen wolle. Manche Scenen gleichen einer Ankündigung der „Armida“ Glucks. Mazarin hatte sogar schon 1647 durch italienische Sänger aus Rom einen „Orfeo“ aufführen lassen. Caffi (*Storia della musica nella cappella ducale di S. Marco*) denkt an Zarlino's „Orfeo“, der auf keinen Fall eine wirkliche Oper, sondern nur im Madrigalenstyl componirt gewesen sein kann. Chouquet weist auf Monteverde's Oper hin und könnte wohl recht haben. Wir wüßten wenigstens zu jener Zeit keine andere Oper dieses Titels nachzuweisen; zudem stand damals Monteverde's Ruhm auf seiner Höhe. Wenn der französische Witz sich damals mit dem Verdict hören ließ:

115 *Ce beau mais malheureux Orphée*
Ou, pour mieux parler: ce Morphée
Puisque tout le monde y dormait

so werden wir heutzutage sehr geneigt sein, dieses Urtheil zu unterschreiben.

Das war alles nur importirtes fremdes Gut, der eigentliche Schöpfer der nationalen französischen *Tragédie lyrique* wurde Jean Baptiste Lully, der aber selbst
120 wiederum kein Franzose, sondern ein Florentiner war. Sein Styl ist in der That der entwickelte florentinische, aber auf die französische Declamirtragödie mit fast pedantischer Sorgfalt angewendet und mit der Weise französischer Melodiebildung tingirt. Die Franzosen haben Lully als den Unerreichbaren vergöttert, heutzutage nennt man seine „langweiligen Psalmmodien“ nur mit Verachtung. Er verdient weder das Eine, noch das Andere. Wer sich in den Geist einer bestimmten Kunstzeit zu versetzen und sich ihre Anforderungen gegenwärtig zu machen weiß, wird, wenn er *Thésée, Atys, Armide* u. s. w. durchsieht, endlich begreifen, daß diese dem *Siècle de Louis XIV.* so ganz angemessenen Compositionen den Beifall des
130 großen Königs und seines Hofes finden konnten. Wahrheit des Ausdrucks ist jedenfalls da, aber es fehlt Schönheit. Man vergleiche Lully's Composition der Scene, wo Armide den schlummernden Rinald erdolchen will, ihr Haß aber in Liebe schmilzt, mit derselben, zu denselben Worten componirten Scene von Gluck und man wird über das Resultat erstaunen – es ist sehr lehrreich.

135 Wenn Goethe Voltaire den höchsten Dichter und Ludwig XIV. den höchsten König in französischem Sinne nennt, so könnte man Rameau den höchsten Operncomponisten in französischem Sinne nennen. Durch Diderots geistvollen Dialog *le neveu de Rameau* ist der Componist des „*Castor et Pollux*“ in Verruf gekommen und Goethe's allbekannte Uebersetzung nebst den Anmerkungen, welche Goethe dazu ohne genügende Kenntniß der Sache und der streitigen Punkte
140 schrieb, hat in Deutschland dazu mehr beigetragen, als man denken sollte. Man darf nicht vergessen, daß Diderots Dialog eine Parteischrift zwar voll Esprit,

Leben, aber auch voll leidenschaftlicher Einseitigkeit ist. Diderot und seine Gesinnungsgenossen machten Opposition zu Gunst der „Bouffons“, wie man eine italienische Sängertuppe nannte, welche damals italienische, das heißt neapolitanische Musik nach Paris brachte. (Goethe hätte nicht übersetzen sollen: „Schalksnarren“ – das giebt einen anderen Sinn.) 145

Pergolese's reizende „*Serva padrona*“ (1752), gesungen und gespielt von Anna Tonelli (Serpina) und Pietro Manelli (Don Uberto), schlug die ganze auf dem Kothurn stolzirende Oper der *Académie royale de musique*. Der Kampf der Nationalen und der italisch Gesinnten, des *coin du roi* und des *coin de la reine*, wie man die Parteien nach ihrem Aufstellungsorte im Operntheater nannte, war ein Vorspiel zum Kampf der Gluckisten und Piccinisten, der zwanzig Jahre später losbrechen sollte. Das sogenannte *théâtre de la foire* parodirte und persiflirte mittlerweile Alles und Jedes – leibhafter Offenbach des Rococo. Chouquet bringt darüber interessante Notizen. Die Musik dieser zum Theil sehr geistreichen Drollerien von Le Sage u. A. ist aber nur ausnahmsweise und nur für einzelne Stellen eigens componirt; insgemein werden die witzigen Couplets und Chansons nach volksbekannten Vaudeville-Melodien gesungen, gelegentlich auch ganze große Partien aus Opern von Lully, Campra u. s. w. mit genau beibehaltener Musik ergötzlich parodirt. 150 155 160

Mit dem Kampfe der Gluckisten und Piccinisten betreten wir bekannteres Gebiet. Hinter den Staubwolken, welche er aufgewirbelt hat, sind Lully, Rameau, Campra, Rebel und Francoeur, die Bouffons, Duni und alle mit einander dem Blicke unserer Zeit beinahe unsichtbar geworden. Es ist aber lohnend, sie, wie Chouquet thut, wieder herbeizuholen. Recht wunderbar wird die Sache während der wildesten Revolutionsjahre. Die antiken Götter und Helden verschwinden und patriotische Spiele, ja Tagesbegebenheiten kommen auf die Opernbühne – in dem von Jadin componirten, am 2. Juni 1793 aufgeführten „*Siège de Thionville*“ konnte Merlin de Thionville das Vergnügen haben, vom Parterre aus seine eigene, vom Sänger Lefebvre gespielte Person zu bewundern. Das Empire findet an Spontini einen Componisten, wie es ihn nicht besser wünschen kann – „*La Vestale*“ und „*Cortez*“ verdienen in diesem Sinne wahre Monumentalwerke zu heißen. 165 170

So geht es dann weiter, die Restauration bezeichnet Rossini's glänzendes, aber kurzes Auftreten, das mit „*Guillaume Tell*“ ein unerwartet frühes Ende nimmt, die Zeit der Orleans sieht Meyerbeers Triumph, das zweite Empire macht den Versuch Richard Wagner in Paris einzuführen. Chouquet ist ganz entschiedener Anti-Wagnerianer; er mag es mit den Wagnerianern ausfechten. Aber es macht seiner Kenntniß der Musikgeschichte und seinem Scharfblicke Ehre, daß er die außerordentlich große Verwandtschaft der Reformideen Wagners mit jenen der Florentiner um 1600 bemerkt und hervorhebt. Das neueste bei Chouquet erwähnte Werk ist „*La coupe du roi de Thulé*“, aufgeführt am 10. Jänner 1873. Und damit wären wir, wie die Franzosen sagen, „*au courant*“. 175 180

A. W. Ambros.

ERLÄUTERUNGEN

3 *Histoire ... nos jours*] *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*. ■ 4 *Gustave Chouquet*] (1819–1886), frz. Musikkritiker und -historiker; für die von

Ambros rezensierte Abhandlung erhielt er den Bordin-Preis der Académie des Beaux-Arts. ■ **8–10** Coussemackers ... *du moyen age*] Edmont de Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, Paris 1852. ■ **12** Perne] François-Louis Perne (1772–1832), frz. Musiktheoretiker und -historiker. ■ **12** Danjou] Félix Danjou (1812–1866), frz. Organist, Gründer der *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*. ■ **37** „Robin et Marion“] *Le Jeu de Robin et Marion*. ■ **43f.** „Devin de village“] *Le Devin du village (Der Dorfwahrsager)*. ■ **48** „Les drames liturgiques du moyen âge“] *Drames liturgiques du moyen âge*, hrsg. von Edmont de Coussemaker, Rennes/Paris 1861 [1860]. ■ **52** Antoine de Févin] Antoine de Févin (um 1470?–1511), frz. Komponist. ■ **52** Eleazar Genet] Elzéar Genet, eigtl. Name von Carpentras (um 1470–1548), frz. Komponist. ■ **53** Claude Goudimel] (1514–1572), frz. Komponist. ■ **56f.** der von Pierre Attaignant gedruckten Sammlung] Der erste seiner zahlreichen Chanson-Drucke ist 1528 in Paris erschienen: *Chansons nouvelles en musique, à quatre parties*. ■ **68** *ballet comique de la reine*] Ballett von Balthasar de Beaujoyeulx (vor 1535–1587). ■ **71** „Chant de quatre vertus“] recte: „chant des quatre vertus“ (frz. „Gesang der vier Tugenden“). ■ **73** Tritonen] mythische Meereskentauren. ■ **76** Mademoiselle de Vaudemont] Marguerite de Lorraine-Vaudémont (1564–1625), Schwester der frz. Königin Louise de Lorraine-Vaudémont (1553–1601). ■ **79** Beaulieu] Lambert de Beaulieu, frz. Komponist. ■ **79** Salmon] Jacques Salmon, frz. Komponist und Sänger. ■ **85f.** Arbeiten Kiesewetters, Winterfelds und Lindners] Raphael Georg Kiesewetter, *Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Styles und den Anfängen der Oper*, Leipzig 1841; zu Winterfeld → Nr. 98/ERL. zur Z. 119; Ernst Otto Lindner, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter [...]*, 3 Bde., Berlin 1834. ■ **88** Urtheil Gevaerts] Das Urteil des belg. Musikschriftstellers François-Auguste Gevaert (1828–1908) wird von Chouquet auf S. 76ff. zitiert. ■ **95** „Nozze di Peleo e di Tetide“] *Le nozze di Teti e di Peleo*. ■ **108** Caffi] Francesco Caffi, *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, 2 Bde., Venedig 1854–1855. ■ **110f.** Chouquet weist auf Monteverde's Oper hin] rezensiertes Op., S. 93. ■ **111f.** Wir wüßten ... keine andere Oper ... nachzuweisen;] Bei der 1647 in Frankreich aufgeführten Oper *L'Orfeo* handelte es sich um ein Werk von Luigi Rossi (1597–1653) auf das Libretto von Francesco Buti. Es war die erste eigens für eine Aufführung in Frankreich geschriebene Oper. ■ **115–117** *Ce beau ... dormait*] Original: „... dortmit“; („Dieser schöne, aber unglückliche Orpheus, / Oder, besser gesagt: dieser Morpheus / Weil alle dort schliefen.“) – Ambros zitiert nach Chouquet, S. 93. ■ **128** *Thésée*] *Thésée (Theseus)*. ■ **135f.** Wenn Goethe ... den höchsten König ... nennt] *Anmerkungen zu „Rameaus Neffe“*, in: Goethe, *MA*, Bd. 7, S. 691. ■ **148** 1752] Die Datumsangabe bezieht sich auf die Aufführung der it. Truppe von Eustachio Bambini (1697–1770) in Frankreich (frz. Uraufführung bereits 1746). ■ **148f.** Anna Tonelli] (um 1710–?), it. Sopran; Primadonna der Operntruppe ihres Gatten Eustachio Bambini. ■ **149** Pietro Manelli] it. Bass. ■ **151** *coin du roi*] frz. „Loge des Königs“ (Lager, das im Buffonistenstreit die frz. Oper bevorzugte). ■ **151** *coin de la reine*] frz. „Loge der Königin“ (Lager, das im Buffonistenstreit die it. Oper bevorzugte). ■ **154** *théâtre de la foire*] Pariser Jahrmarktstheater. ■ **156f.** Le Sage] Alain-René Lesage (1668–1747), frz. Schriftsteller. ■ **163** Duni] Egidio Romualdo Duni (1708–1775), it. Komponist. ■ **168** am 2. Juni 1793 aufgeführten „Siège de Thionville“] Die Oper *Le Siège de Thionville* von Louis-Emmanuel Jadin (1768–1853) wurde am 14. Juni 1793 uraufgeführt (Ambros übernimmt die Angabe von Chouquet, S. 372). ■ **181** „La coupe du roi de Thule“] *La Coupe du roi de Thulé (Der Becher des Königs von Thule)* – Oper von Eugène Diaz (1837–1901).

106.

WA 1873, Nr. 67, 21. März

Feuilleton.**Musikalische Revue.**

Von A. W. Ambros.

(Adelina Patti und Barbara Marchisio.

Das schwedische Damenquartett. Ottokar Ševčík, Wilhelmi, Emil Weeber. 5

Die Zöglingproduktion des Conservatoriums.)

Unsere musikalische Revue muß diesmal wie natürlich ihren Ausgangspunkt von der *divina Adelina*, von Signora Patti nehmen. Schon als die riesigen Placate an den Straßenecken ihr Kommen in Aussicht stellten, sah man diese Ankündigungen der zu erwartenden Kunstgenüsse von Leuten umdrängt, „denen es ihre Mittel erlauben“, und einige Tage, ehe Verdi's „Traviata“ im Theater an der Wien Alles zum Entzücken hinriß, begegnete mir in der Nähe des Kunsttempels ein Musikfreund und Musik-Enthusiast, welcher nahe daran war, wie weiland Hiob den Tag seiner Geburt zu verwünschen, denn – es war „schon Alles weg“: kein Platz, kein Plätzchen mehr zu haben. Man hörte viel über Billettenspeculation, über Billettensagiotage, über ein maßloses Hinaufschwindeln der ohnehin etwas hohen Eintrittspreise klagen und es würde uns gar nicht gewundert haben, in den Curszetteln auch „Patti-Billetten“ zu finden oder zu hören, daß es mit diesen Billetten ungefähr so zugehe wie im 17. Jahrhundert in Holland mit den Tulpenzwiebeln. 10

Sehen wir von dem „geschäftlichen“ Theil der Sache ab und fassen bloß den künstlerischen ins Auge, so haben wir kurz zu berichten: Adelina kam wieder, sang wieder und siegte wieder. Es ist gar niemandem übel zu nehmen, wenn er über die vollendete Gesangkunst der Diva ein wenig außer Rand und Band geräth – mag er nun die virtuosische Seite der Leistung mit ihren wie Perlen rollenden Coloraturen, ihren wie Brillanten funkelnden Trillern, kurz in dem, was das Publicum immer am meisten in Feuer und Flammen setzt, beachten oder aber die herrliche Tonbildung, die wunderbare Ausgeglichenheit der Stimme in allen Registern, die schöne Phrasirung, das noble Portament, die vollendet durchgebildete Vocalisation, kurz Alles, was zum eigentlichen *bel canto* gehört. Die „Traviata“, mit welcher Signora Patti zuerst vor's Publicum trat, zählt ohnehin nebst der einem allerdings ganz anderen Genre angehörigen Rosina im „Barbiere“ zu ihren allerbesten Leistungen – ja es sind vielleicht ihre zwei besten. Diese beiden Rollen bezeichnen auch so ziemlich das Niveau, zu dem sich das für Aufgaben dieser Art eminente dramatische Talent der Sängerin zu erheben vermag. 15

Hochtragisches, wie z. B. Lucia, sagt ihr verhältnißmäßig weniger zu. Daß sie in ihre Violetta (in der „Traviata“) einen nobleren Zug, ja einen gewissen edlen Grundton bringt, ist wahrhaftig kein Fehler. Violetta ist eben kein gewöhnliches Dutzendgeschöpf aus den Kreisen der Halbwelt. Den weniger pathetischen als pathologischen letzten Act bringt Signora Patti in einer Weise zur Geltung, welche peinlich heißen müßte; dieser dreiviertelstündige Todeskampf *in conspectu populi* wäre kaum zu ertragen, veredelte und verklärte ihn nicht die wundersame Kunst 35

der Sängerin. Der Abschied im vorhergehenden Act ist vielleicht der dramatisch ergreifendste Moment des Ganzen. Kurz Signora Patti macht uns das Fumet erträglich, welches Buch und Partitur der „Traviata“ ausathmen. Die Leonore im „Trovatore“, mehr Coloratur- als dramatische oder gar tragische Partie, war Signora Patti's
 45 zweite Rolle. Hier trat vor Allem die Gesangsvirtuosin in den Vordergrund, – aus der vom Dichter und Componisten ziemlich physiognomielos, gleichsam als abstracte Prima Donna, ohne weiteren dramatischen Inhalt hingestellten Leonore läßt sich eigentlich nichts mehr machen, als sie wo möglich unübertrefflich schön von
 50 der ersten Note bis zur letzten herunterzusingen, und das that Signora Patti.

In der vielbeehrten, im Grunde aber äußerst undankbaren Rolle der Azucena debütierte Signora Barbara Marchisio. Wir haben diese Künstlerin seit dem Jahre 1865 nicht wieder gehört, wo sie mit ihrer mittlerweile verstorbenen Schwester in Rossini's „Semiramide“ Alles bezauberte. Ihr „Arsace“ zeigte uns damals, daß die
 55 beiden Schwestern zu dem immer spärlicher und seltener werdenden Geschlecht der Rossini-Sängerinnen von reinstem Gold gehörten. Die Art, wie die feine, noble Musik des Schwans von Pesaro gesungen sein will, wird allgemach unter die verschollenen Traditionen zu registriren sein – Barbara Marchisio kann dem Ruhm beanspruchen, diese Traditionen zu bewahren. Aber fast traurig könnte es machen,
 60 daß binnen der kurzen acht Jahre, die seit jenem Semiramis-Abend verflossen sind, über die so klangvolle Stimme der Sängerin „die Zeit“ (man erlaube mir ein Plagiat oder Citat aus Eichendorff) „mit ihrem Pelzärmel verwischend hat hinfahren dürfen“.

Hat aber die Stimme, wie es vorläufig nach der einen Rolle der Azucena scheinen will, nicht mehr völlig die frühere Frische, so ist doch die Gesangkunst unverändert geblieben; leider bietet die Azucena mit ihrem ohne Ende wiederholten Leib- und Trauerwalzer nur wenig Gelegenheit, diese Kunst zu bethätigen. Herr Nicolini rief durch sein hohes *C* beim Publicum gewaltigen Applaus hervor – eine edel vorgetragene Melodie ist uns für unsere Person lieber. Er und Graziani sind
 70 vom vorigen Jahre her in gutem Andenken. Die Uebrigen, welche mit ihrer „Scrittura“ in der Tasche hergekommen sind, um uns als Apostel Donizetti und Verdi zu predigen, mögen mehr oder minder als Lückenbüßer hingehen, als böhmische Steine, neben denen der Solitär Patti doppelt funkelt, obwohl dieser Solitär wahrlich nicht erst der Contraste bedarf, um überhaupt zu funkeln.

Der brünetten Nachtigall aus dem Süden stellen wir vier blonde Nachtigallen aus dem Norden entgegen – der Italienerin vier Schwedinnen. Ich bedauere beinahe, daß ich das, was ich über das „schwedische Damenquartett“ hier sagen will, nicht roth drucken lassen kann, wie Festtage im Kalender. Ist es das Neue, das Ungewohnte der Sache, verbunden mit einer wahrhaft vollendeten Ausführung – ich trage kein Bedenken zu sagen, daß der Gesang der vier Damen aus
 80 Schweden zu dem Bezauberndsten gehört, was mir auf musikalischem Gebiete je vorgekommen. Ernst, beinahe feierlich treten die vier kräftigen Blondinnen alle in ganz gleicher einfacher Toilette aufs Podium – sie nehmen in einer Reihe neben einander Stellung, wechseln einen Blick und nun – sind das Menschenstimmen oder ist es der leise, schwellende Accord einer Harmonica, was an unser Ohr schlägt? In ungläublicher Reinheit tönen die Harmonien zusammen, die Damen
 85

könnten singen, was sie wollten, schon der bloße Klang würde uns mit magischer Gewalt ergreifen. Nun sind es aber ganz originelle, bald melancholisch ernste, bald übermüthig heitere schwedische Weisen, für uns ganz neue Gaben.

In den gehaltenen und austönenden, oft ganz eigen schönen Harmonien wie im raschesten parlandmäßigem Figurenwerk kleiner Noten ist das Zusammensingen von einer präzisen Genauigkeit, die wahrhaft, selbst nur vom technischen Standpunkt genommen, einzig ist. Aber es ist noch mehr da – der Gesang hat Seele, Ausdruck, – wie in der nordischen Heimat der Sängerinnen Sonnenblicke und düstere Nebelschatten rasch wechseln mögen, so springt der Ausdruck des Gesanges von fast ausgelassener Lustigkeit zu plötzlicher tiefer Melancholie und umgekehrt. In einer schönen Composition von Lindblad singen die Damen ein Fugato, wie es nur auf einer Orgel so fest und präcis gespielt werden könnte. Daß das Publicum aber insbesondere über die im leisesten Pianissimo verschwebenden Accorde völlig außer Fassung kam, ist ganz begreiflich. Die Stimme des zweiten Alto ist geradehin phänomenal. In Laurins Lied: „*Mits lifar en vag*“ („mein Leben ist eine Welle“) hörten wir zu unserem Staunen das große *h*, einen Ton, bei dem sich schon der Tenor für insolvent zu erklären pflegt. Tiefe Altos singen sonst nur bis zum kleinen *e*, also um eine volle Quarte höher. Dabei haben diese tiefen und tiefsten Töne nicht den Tenor- und nicht den Baßtimbre, sie haben die richtige Färbung der Altstimme und klingen wie eine anschlagende, tief-tönende Glocke.

Die vier Damen sind übrigens gleichsam eine praktische Opposition gegen die „temperirte“ Stimmung – sie haben nicht nach dem „temperirten“ Pianoforte, wo *Cis* und *Des*, *Dis* und *Es* u. s. w. in einen und denselben Topf geworfen werden, singen gelernt, sondern nach der Stimmgabel. Daher der wunderbare Wohllaut dieser Dreiklänge! Und daher die Ausbildung des Gehörs, daß die Sängerinnen zum ersten Anfang nicht erst des Rettungskastens des Tonart angehenden Klaviers benöthigen, sondern frei, gleichsam aus blauer Luft heraus, gleich den ersten Accord goldrein einsetzen. Die mittelalterlichen Singmeister waren am Ende doch nicht so sehr auf falschem Wege, wenn sie ihre Schüler nach dem „Monochord“ bildeten. Diese Schwedinnen haben unser Publicum so zu sagen im Sturme erobert, sie haben Furore gemacht und ich denke, sie können es trotz der momentanen Springflut von Concerten ohne Bedenken noch mit einigen Soiréen wagen. Seit dem ersten Auftreten des „Florentiner Quartetts“ wüßten wir keinen ähnlich raschen und durchschlagenden Erfolg. Die vier Künstlerinnen – vier Stimmen und eine Seele – heißen „vom Sopran abwärts“ Hilda Wiedeberg, Anny Aberg, Maria Petersson und Wilhelmine Söderlund.

Von den Zwischennummern erwähne ich bloß die „Aufforderung zum Tanz“, welche Fräulein Marie Seydel recht gut spielte – den *lapsus memoriae* zum Schluß entschuldigen wir gern – über welche wir uns aber innerlichst erbosten. Herr Tausig, der „vom Schicksal ermordete Freund“ Herr v. Bülow, hat nämlich C. M. v. Webers reizendes und wahrlich mehr als genügend brillantes Stück „für den Concertvortrag“ be-, ver- und zerarbeitet. Mir fiel dabei Gellerts Frau Orgon bei Lucindens Wunderkind ein: „und weil sie was verbessern muß, thut sie dem Kinde den Gefallen, macht ihm an beide Hände Krallen“. Gegen diese und dergleichen freche Uebermalungen kostbarer Originale protestiren wir ein für alle Mal! Hat

Tausig nicht gefühlt, wie die reizende Anmuth des Weber'schen Stückes unter seiner plumpen Belastung mit Brillanten erliegt und erstickt? Die Herren sollen mit neuen Geistesthaten ihres Genius so viel Notenpapier veredeln oder verderben, als sie wollen, aber unsere besten Besitzthümer sollen sie unangetastet lassen! Wir dürfen indessen nach diesem glücklich gemachten Anfang mit einigem Grunde hoffen, nächstens einen „nach den Bedürfnissen moderner Kunst und Kunstan-

135 schauung“ umgearbeiteten Beethoven zu erhalten.

Einen sehr schönen und sehr verdienten Erfolg errang der Violinist Ševčík. Er war als „absolvirter Musikstudent“ des Prager Conservatoriums ein Eleve, auf welchen das Institut große Hoffnungen setzen durfte, und er hat diese Hoffnungen mehr als erfüllt. Er zählt unbedingt zu den Meistern des Instrumentes. Bisher in Salzburg angestellt, hat er, wie ich höre, ein Engagement in Wien angenommen. Freuen wir uns dieses Gewinns!

Ein wackerer „Geiger“, ein gewisser Wilhelmi, der gleich einem gewissen Joachim, und letzterem ebenbürtig, auf seinem Instrument nicht völlig Mißlungenes leisten soll, wollte im musikalischen Wien ein Concert veranstalten, verschmähte es aber, vor sich hertrommeln zu lassen, da er leichtsinniger Weise voraussetzt, sein Name sei nicht ganz unbekannt. „Das Concert unterblieb aus

145 Mangel an Theilnahme.“

Der talentvolle Pianist Emil Weeber gab ein Concert, in welchem er unter Anderem mit dem Violinisten Herrn Maxintsak Beethovens Sonate *op. 24 (hic et ubique?* würde Hamlet dieser Sonate zurufen) schön und des Werkes würdig vortrug und sich in Raffs pikanter *Polca de la Reine* als Brillantspieler bewährte. Viel Beifall fand Herr Dr. Kraus mit dem Vortrag einiger ansprechenden Liedernovitäten von Weinzierl; zwei junge Damen, Fräulein Eleonore Joerdens (Sopran) und Fräulein Marie von Steinburg (Mezzosopran) gefielen sehr, besonders klangen in einem schönen Duett von Rubinstein die Stimmen sehr angenehm zusammen. Die anmuthigen Kunstnovizen sind Schülerinnen Heinrich Prochs. Seine Tochter

155 Fräulein Louise Proch zeigte mit der Mozart'schen Sextus-Arie in der „Zöglingproduction des Conservatoriums“ schöne Fortschritte, welche eine glückliche Laufbahn der jungen Sängerin mit Zuversicht erwarten lassen. Den Klavierpart führte Herr Stiasny recht schön aus. Auch Fräulein Wiedermann fand mit der Linda-Polonaise Donizetti's verdienten Beifall.

Reinhold Hummer, der Cellist, wird hoffentlich bald auch einen weit bekannten Namen haben, schon im Abschiedsconcerte Fräulein Anna's v. Angermeyer war uns seine vorzügliche Ausbildung sehr angenehm aufgefallen. Die Violinisten Nikisch und Radnitzky spielten ein prächtiges Doppelconcert von J. S. Bach wie „geigende Dioskuren“ – alle Ehren Hellmesberger für seine im Bach'schen Geiste

170 erfundene Cadenz. Die Pianistinnen Anna Schetritl und Marie Baumann theilten sich in Beethovens *G-dur*-Concert und bestanden die schwere Probe mit Ehren; ebenso spielte Fräulein Tornay recht brav den ersten Satz des *Cis-moll*-Concertes von Ries. Es geht durch diese Zöglingabende ein Hauch von Jugendfrische, welcher sehr wohlthuend ist.

Von unserer werthen Auguste Auspitz-Kolar und ihren Trio-Soiréen behalte ich mir für demnächst ein Wort vor.

175

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Verdi, *La traviata*, 14. März 1873, Theater an der Wien ■ Verdi, *Il trovatore*, 17. und 20. März 1873, ebd. ■ Erstes Konzert des Schwedischen Damen-Quartetts, 16. März 1873, Bösendorfer-saal ■ Zweites Konzert des Schwedischen Damen-Quartetts, 19. März 1873, ebd. ■ Konzert von Otakar Ševčík, 15. März 1873, ebd. ■ Konzert von Emil Weeber, 18. März 1873, ebd. ■ Konzert des Konservatoriums der GdM, 11. März 1873, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Johann Sebastian Bach: Konzert für zwei Violinen d-Moll BWV 1043 ■ Beethoven: Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58, Violinsonate F-Dur op. 24 (*Frühlingssonate*) ■ Donizetti: „*O luce di quest'anima*“ („*O Licht dieser Seele*“) aus *Linda di Chamounix* ■ Laurin: „*Mitt lif är en våg*“ ■ Lindblad: „*En Sommarafton*“ ■ Joachim Raff: *La Polka de la Reine* op. 95 ■ Mozart: „*Parto parto*“ oder „*Deh per questo istante*“ [?] aus *La clemenza di Tito* ■ Ries: Klavierkonzert cis-Moll op. 55 ■ Rubinstein: eine Nr. [näher nicht ermittelt] aus 12 Duette op. 48 ■ Verdi, *Il trovatore*, *La traviata* ■ Carl Maria von Weber: *Aufforderung zum Tanze*] 260 (Bearbeitung von Tausig) ■ Weinzierl: Lieder [näher nicht ermittelt]

ERLÄUTERUNGEN

31 „Barbiere“] Rossini, *Il barbiere di Siviglia*. ■ **35** Lucia] Donizetti, *Lucia di Lammermoor*. ■ **40** *in conspectu populi*] → NR. 46/ERL. zur Z. 161. ■ **44f.** im „*Trovatore*“] von Verdi. ■ **47** Dichter] Salvatore Cammarano mit Ergänzungen von Leone Emmanuele Bardare. ■ **52–54** Marchisio ... bezauberte.] Barbara Marchisio (1833–1919), it. Alt; ab 1857 europaweite Bühnenerfolge gemeinsam mit ihrer Schwester, der Sopranistin Carlotta Marchisio (1835–1872); Ambros konnte die beiden Schwestern 1864 in Prag (in Verdis *Il trovatore*) erleben. ■ **57** Schwans von Pesaro] → NR. 21/ERL. zur Z. 62. ■ **61–63** „die Zeit ... hat hinfahren dürfen.“] Freizitat aus: Joseph von Eichendorff, *Dichter und ihre Gesellen*, Berlin 1834, S. 5. ■ **97** Lindblad] Adolf Fredrik Lindblad (1801–1878), schwed. Komponist. ■ **101** Laurins Lied: „*Mitt lif är en våg*.“] Carl Johan Laurin (1813–1853), schwed. Komponist; recte: „*Mitt lif är en våg*“. ■ **117f.** sie können ... mit einigen Soiréen wagen.] Das Schwedische Damenquartett gab noch Konzerte am 22. und 26. März, 2., 5., 7. und 29. April und 3. und 10. Mai 1873. ■ **121f.** Hilda Wiedeberg, ... Söderlund.] Hilda Wideberg (1841–1927), Amy Åberg (1845–?), Maria Pettersson (1839–?), Wilhelmina Söderlund (1845–1908). ■ **129f.** „und weil sie ... Hände Krallen.“] Freizitat aus: Christian Fürchtegott Gellert, *Fabeln und Erzählungen* („*Die Mißgeburt*“). ■ **139** Ševčík.] Otakar Ševčík (1852–1934), Violinist; 1866–1870 Studium am Prager Konservatorium, 1870–1873 Violinlehrer und Konzertmeister am Mozarteum Salzburg, danach Konzertmeister am Interimstheater in Prag und an der Komischen Oper in Wien, ab 1875 Prof. am Konservatorium in Kiew. ■ **143** ein Engagement in Wien angenommen.] Die Stelle des Konzertmeisters bei der Komischen Oper hat Ševčík im Herbst 1873 angetreten. ■ **151** Emil Weeber] (1851–?), Pianist, Komponist und Musikpädagoge; Konzertauftritte u. a. mit Gustav Walter und Adelina Patti, 1879–1880 Sologesangskorrepetitor an der Wr. Hofoper. Im rezensierten Konzert spielte Weeber auch Ambros' Klaviersonate c-Moll op. 19. ■ **152** Maxintsak] Josef Maxincsak (1848–1908), Violinist; 1869–1871 Studium am Konservatorium der GdM, Mitglied des Wr. Hofopernorchesters (1870–1898), des Hellmesberger-Quartetts (1870–1890) und der Wr. Hofmusikkapelle (wirkliches Mitglied 1880–1899). ■ **152f.** *hic et ubique?*] lat. „hier und überall“ (Shakespeare, *Hamlet* I,5). ■ **156** Weinzierl] Max von Weinzierl (1841–1898), Komponist, Theaterkapellmeister und Chordirigent;

1875–1876 und 1881–1882 Kapellmeister an der Komischen Oper bzw. am Ringtheater. ■ **156** Eleonore Joerdens] (1855–1874), Sopran, Studium am Konservatorium der GdM. ■ **157** Marie von Steinburg] Alt/Mezzosopran; am Theater an der Wien, 1883–1884 am Theater in Breslau, danach in Graz tätig. ■ **159** Prochs] Heinrich Proch (1809–1878), Dirigent, Komponist, Violinist und Gesangspädagoge; 1851–1878 Mitglied der Wr. Hofmusikkapelle, Kapellmeister am Theater in der Josefstadt (1837–1840), an der Hofoper (1840–1870) sowie an der Komischen Oper (1874). ■ **160** Sextus-Arie] „*Parto parto*“ oder „*Deh per questo istante*“ [?] aus *La clemenza di Tito*. ■ **163** Stiasny] vermutlich Blasius Stiasny (1858–?), Studium von Oboe und Klavier, oder Josef Stiasny (1860–?), Studium von Violine und Klavier. ■ **164** Linda-Polonaise] „*O luce di quest'anima*“ aus *Linda di Chamounix*. ■ **168** Radnitzky] Franz Radnitzky (1855–1924), Violinist; Studium am Konservatorium der GdM, 1873–1887 Mitglied des Wr. Hofopernorchesters, 1875–1876 Mitwirkung beim Hellmesberger-Quartett. ■ **170** Anna Schetрил] aus Franzensbad stammend, Klavierstudium am Konservatorium der GdM. ■ **170** Marie Baumann] nicht ermittelt. ■ **172** Tornay] Antonie Tornay, Klavierstudium am Konservatorium der GdM. ■ **173** Ries] Ferdinand Ries (1784–1838), dt. Komponist und Pianist. ■ **175** Auspitz-Kolar] Auguste Auspitz-Kolár (1844–1878), Pianistin und Komponistin; Tochter des Schriftstellers Josef Jiří Kolár, Schülerin von Bedřich Smetana und Joseph Proksch (1794–1864). ■ **175f.** Von ... ihren Trio-Soiréen ... ein Wort vor.] Die Trio-Soiréen fanden am 18., 20. und 27. März 1873 im Bösendorfer-saal statt. Die angekündigte Rezension blieb wegen Ambros' Krankheit aus → Nr. 108/Z. 121f.

107.

WA 1873, Nr. 72, 28. März

Z. 6–41, 52–112 aufgenommen in: „Bachiana.“, *Bunte Blätter* II, S. 125–130

Feuilleton.

Musikalische Revue.

Von A. W. Ambros.

Drittes Gesellschafts-Concert; Concert zum Besten der „Concordia;“
5 Sigismund Blumner; Concert des akademischen Gesangvereins.

Man hat in neuerer Zeit Verschiedenes, was der Welt aus Unachtsamkeit abhanden
gekommen war, erst wieder neu entdecken müssen, z. B. die Glasmalerei, die
Königspaläste von Ninive, den h. Thomas von Aquino und dessen Philosophie, die
alten Malerschulen vor Raphael, das Mausoleum von Halikarnassus, die Kata-
10 komben von S. Calisto, das Buch des Hermas „vom Hirten“, die gothische Bau-
kunst und das ganze Mittelalter in Pausch und Bogen. Zu diesen Wiederentde-
ckungen des Verlorenen gehört auch J. S. Bach. Welchen unermesslichen Schatz
die Welt an seinen jetzt nicht mehr zerstreuten oder in wahlloser Publication ver-
einzelt auftauchenden, sondern kritisch gesammelten und wohlgeordnet neben
15 einander gestellten Werken besitzt, machen uns erst die Bände der von der
Bach-Gesellschaft veranstalteten Ausgabe so recht klar. Musik für Kinder und was
sonst dahin gehört, ist das allerdings nicht. Aber in dem Fluctuiren des Zeit-
geschmackes, in der Ebbe und Flut sinkender und sich wieder hebender Kunst
stehen Bachs Compositionen wie feste Granitgebirge da, deren Fuß die aufgereg-

ten Wellen umspülen mögen, sie aber weder zu unterwaschen, noch zu erschüttern vermögen. Es erregt wahrhaft Erstaunen, wenn man sich Bach in dem sehr engen Cantorstübchen der Thomasschule in Leipzig vorstellt, wie er unbekümmert um Ruhm und Nachruhm, um Geldgewinn und Glanz, treu, schlicht, mit frommem, felsenfestem Glauben ein Monumentalwerk nach dem andern schafft, als Gelegenheits-Kirchenmusik für diesen oder jenen Sonntag, für diese, jene Festzeit des Kirchenjahres, wie er dann nach der, vermuthlich gar nicht glänzenden Aufführung mit den bescheidenen ausführenden Kräften, welche dem Thomaner-Cantor zur Verfügung standen, die Notenblätter ruhig zusammenbindet und gelassen in den Schrank legt, und wie es ihn nicht einmal irre macht, daß seine Herren Vorgesetzten mit seiner „allzu künstlichen“ Musik gar nicht zufrieden sind und ihm mit allerlei „schuldlos erlittenen Beschränkungen“, wie er sich in dem Promemoria an den sächsischen Hof ausdrückt – die Lehre praktisch einschärfen, das Leben eines wahren Christen wie er sei Kreuz und Trübsal. Und siehe! Nach mehr als hundert Jahren werden die Notenblätter aus den verstaubten Schränken herausgesucht, mit aller möglichen typographischen Pracht publicirt, in großartigen Aufführungen zu Gehör gebracht und Hunderte und Hunderte horchen entzückt und blicken voll Bewunderung, Verehrung und Liebe zu dem Meister empor. Und mehr als das; die Werke wirken geistig und sittlich kräftigend: es ist uns nach so einer Cantate, als hätten wir eine Predigt voll Prophetenfeuers und apostolischer Kraft gehört, welche uns bis ins innerste Herz erschüttert und uns mit einer wahren Katharsis entläßt.

Alles dieses gilt auch von der Oster-Cantate „Christ lag in Todesbanden“, welche wir im dritten Gesellschaftsconcert unter der meisterhaften Leitung Johannes Brahms' zu hören bekamen. Es war ein guter und lobenswerther Gedanke, die Chormelodie, aus welcher sich sämtliche Sätze der Cantate entwickeln, in Noten an die Spitze des gedruckten Programms zu setzen, – es war für jeden, welcher überhaupt der Textur eines Tonstückes zu folgen vermag, der Schlüssel zum Ganzen. Mir, der ich mich jahrelang mit der Musik der alten Niederländer des 15. und 16. Jahrhunderts befaßt habe, wurde die große innere Verwandtschaft Bachs mit diesen alten Meistern wieder so recht klar – eine Verwandtschaft, die zu Tage liegt und welche meines Wissens trotzdem bisher niemand der Mühe werth gefunden hat hervorzuheben. Die alten Niederländer und ihre Nachfolger, die Italiener der Palestrina-Zeit, bauten ihre großen geistlichen Musiken über gegebene Motive des Ritualgesanges – die Niederländer allerdings nicht selten auch über Melodien gangbarer Volkslieder. Das gewählte Ritualmotiv diente dann entweder in seiner vollen Gestalt als „Tenor“, d. i. als *cantus firmus*, der mit contrapunktirenden Gegenstimmen überbaut wurde, oder aber seine einzelnen Melodieglieder wurden thematisch-polyphon („fugenartig“ füge ich für musikalisch minder Bewanderte hinzu) verarbeitet. Josquins Messe über die Melodie des *Pange lingua*, Palestrina's Messe *Assumpta* sind höchst bedeutende Beispiele dafür. Ganz ähnlich verfährt Bach – den wichtigen Unterschied nicht zu vergessen, daß zwischen ihm und jenen Meistern eine zwei Jahrhunderte lange Entwicklungszeit der Musik liegt und daß die Musik eine andere Ausdrucksweise, ja einen andern Ausdruck angenommen. Bei jenen alten katholischen Meistern geht Alles in einer Art allgemeinen

65 Aethers von Anbetung auf, in einem Lichtmeere, welches gleichsam die Localfarbe
des Einzelnen überglänzt, aber auch alles Einzelne verklärt. Sie sind Diener des
kirchlichen Ritus, ihre Musik begleitet die kirchliche Ceremonie. Jedes Wort um-
faßt, wie zusammengedrängt, eine Welt von Empfindungen: *Suscipe deprecationem*
70 *nostram, Osanna, miserere nobis, dona nobis pacem*. Anders der Protestant Bach.
Fürs erste legt er, wie jene den gregorianischen Gesang, so den protestantischen
Choral zu Grunde.

Der eine wie der andere ist von Hause aus kirchlicher Volksgesang und also die
innere Verwandtschaft im Grunde größer, als man denken sollte. Aber Bach zer-
legt die Phasen der Empfindungen bis ins Einzelne, er steigt in die tiefsten Tiefen
75 der Seele hinab und belauscht dort ihre subjectivsten Regungen. Diese reiche Scala
des Ausdrucks für Lust und Leid, für Wonne und Wehe hatte die Musik erst seit
der Florentiner-Katase von 1580 bis 1600 und da erst nach und nach gelernt.
Wagners Dictum (nicht Richards, sondern seines Namensvetters im „Faust“) be-
währte sich: „ein Komödiant könnt' einen Pfarrer lehren“. Die Mittel des Aus-
druckes für Seelenstimmungen, für den „Affetto“, wie die Italiener sagten, lernte
80 die Musik im Theater, durch die *favola in musica*, wie sie ursprünglich hieß, oder
die Oper, wie wir sagen. Die Kirchenmusik wurde jetzt nur allzu oft theaternäßig
– beim *Crucifixus* wurde lamentirt und beim *Resurrexit* jubilirt, und wo sich weder
lamentiren, noch jubiliren ließ, half eine Fuge aus der Noth, welche dem Tonwerke
85 wie ein uralt-ehrwürdiger Zopf hinten hing. Fausts Antwort auf jene Aeußerung
Wagners bewährte sich ebenfalls. Es ist eigentlich nur consequent, wenn man neu-
ester Zeit in Italien geradezu Stücke aus Donizetti'schen und Verdi'schen Opern
als „Kirchenmusik“ aufführt. Aber eine Kirchenmusik kann den subjectiven Re-
gungen der Zerknirschung, der tröstenden Hoffnung, der geistigen Freude jede
90 Rechnung tragen, ohne irgendwie ans Opernhaus zu erinnern. Und wenn nun
Bach, wie ich sagte, die Regungen der Seele aus den tiefsten Tiefen hervorholt, so
muß man sagen, daß er hinwiederum sie heiligend in jenes Lichtmeer seiner gro-
ßen Vorgänger emporhebt – und es ist, als verschwinde jeder Unterschied. Daher
ist beim protestantischen Domchor in Berlin Palestrina so zu sagen tägliche Kost
95 und fromme Katholiken falten bei Bachs Musik zu innigster Andacht angeregt die
Hände. Es ist, als schwebe über den Häuptern beider Meister eine und dieselbe
ewige Krone.

Sind die Compositionen jener älteren Meister Bestandtheile des rituellen
Ceremoniendienstes, so möchte ich Bachs Cantaten musikalische Homilien nen-
100 nen. Der zu Grunde gelegte Choral stellt den Grundtext, das officiell Kirchliche
vor, die Betrachtung, die Erwägung, die subjective Empfindung des Einzelnen
findet in den Chören, in den eingefügten Arien Raum, sich auszusprechen. Oder
aber Bach folgt seinem Choral Versstrophe nach Versstrophe; statt aber jede Stro-
phe nach der Urmelodie absingen zu lassen, commentirt er gleichsam die Worte
105 jeder Strophe musikalisch, wozu immer die Themen dienen müssen, welche ihm
die gegebene Chormelodie bietet. Diese letztere Form hat auch die Ostercantate,
der unveränderte Choral tritt erst mit der letzten Versstrophe ein – wie ein Riese.
Sätze, wie das eigen schauerlich ergreifende „Den Tod Niemand zwingen konnt“
– oder der folgende „Jesus Christus Gottes Sohn“, in dessen Begleitung völlig alle

vier Paradiesesströme rauschen, Stellen in allergroßartigstem Sinne malend, wie 110
 „Da bleibt nichts als Todesgestalt“, lassen Bach in seiner ganzen gigantischen Größe erscheinen. Fasse es, wer's kann, Salonmusik ist es allerdings nicht.

Für die vortreffliche Ausführung nehme Brahms und der Singverein unsern besten Dank, insbesondere aber auch Hoforganist Bibl für die meisterhafte Orgelbegleitung. 115

Aus dem dämmernden gothischen Riesendom des alten Johann Sebastian wurden wir in einen Gartenpalast geführt, eines jener Bauwerke im graziösesten, heitersten Rococo, wo dieser Styl seine volle Berechtigung hat, – im umgebenden Garten blühen zwischen Taxuswänden Blumen, an Farbe und Duft köstlich, marmorne Nymphen lauschen schalkhaft, Springbrunnen plätschern und wenn wir 120
 durch die Gänge Damen in der prächtigen Mode der Zeit mit Schleppe und Fächer promeniren sehen, so freuen wir uns dessen, denn wir kennen von den Pastellbildern der Rosalba Carriera her die Schönheit und Anmuth der Frauen jener Zeiten sehr wohl. Ohne Bilder und Gleichnisse gesprochen: nach der Bach'schen Cantate kam eine Symphonie von Jos. Haydn in *C-dur*, mehr „Rococo“ als andere von ihm, aber reizend durch und durch. Bei dem köstlichen Trio des Menuets priesen wir die Zeiten selig, wie der Componist so ohne weiters aus dem frischen Quell des Volkliedes, des Volkstanzes schöpfen durfte. Heutzutage würde sich kein kleines Geschrei über „Trivialität“ erheben. Eine „Novität“ war Beethovens Chor aus dem Festspiele „Die Weihe des Hauses“. Dieses geweihte Haus war bekanntlich das 125
 Josephstädter Theater in Wien und der Koloß der großen fugirten Overture *op. 124*, welche Beethoven für die Eröffnung des Theaters am 3. October 1822 componirte, hätte wohl die etwas engen Wände des Musentempelchens aus einander sprengen können. Bei dem Schlußchore, den wir diesmal hörten, mochten sie stehen bleiben. 130
 135

Bei einem Geistesriesen wie Beethoven hat allerdings jedes verflogene oder bei Seite geworfene Blatt immer noch irgendeinen Werth. Macht es schon einen sonderbaren Eindruck, in den „Ruinen von Athen“ und den übrigen kleineren Feststücken zur Eröffnung des Pester Theaters Beethoven in Compagnie mit Kotzebue anzutreffen, so ist es vollends tragikomisch, Beethoven zu erblicken, wenn er sich 140
 zu Versen (Poesie kann man nicht sagen) von Karl Meisl herabläßt, welchem wir übrigens um des „Geistes auf der Bastei“ willen viel Sonstiges nachsehen wollen. Wenn Meisl seinen Festchor mit den Versen schließt: „Lasset uns tanzend Blumen hier pflücken und mit Entzücken den Gönnern sie streu'n“, so ist das richtiger Postbüchelstyl, wie wir ihm in solchen Schatzkästlein des Witzes, Humors und der 145
 Postberichte bei den an die „Gönner“ adressirten versificirten Neujahrswünschen der *p. p.* Briefträger begegnen. Mit Postbüchelstyl kann aber selbst ein Beethoven nicht viel anfangen. Interessant ist es aber, wie er sich hier fast wie ein erfahrener Theatercapellmeister den praktischen Forderungen des Ballets bequemt. Das concertante Violin- und Sopransolo ist artig und wurde trefflich ausgeführt. 150

An demselben Tage genossen wir Abends noch ein Concert „zum Besten des Journalisten- und Schriftstellervereines „Concordia“[“]. Erst eine Overture (es war die zum Ballet „Prometheus“ von Beethoven; sonderbar, daß der große Meister an Einem Tage zwei Mal sich uns mit Balletmusik präsentirte), dann *Duo* aus

155 der „Muette“, gesungen von den Herren Naudin und Graziani, ein Paganini'sches Concert von August Wilhelmi, Rossini's Cenerentola-Rondo von Barbara Marchisio, eine Arie aus Donizetti's „Tasso“ von Graziani, die Schmuckarie aus Gounods „Faust“ von der Patti; wieder Violinstücke von Wilhelmi, die Barcarole Fra Diavolo's, gesungen von Naudin, Eckarts Echolied von Adeline Patti, die Cavatine Fernando's aus „*Cosi fan tutte*“ mit Naudin, eine anfangs etwas nachtwächterartig klingende französische Romanze, vorgetragen von Herrn Vidal, und zum Schlusse das Spinnquartett aus „Martha“ mit den Damen Patti und Marchisio und den Herren Naudin und Graziani – Herz, was begehrt du mehr! Es wurde uns bei so vielen Kräften ersten Ranges und bei dem bunten Programm ganz „ullmannisch“
 160 zu Muthe. Sollen wir hervorheben, was uns den reinsten und höchsten Genuß gewährte, so nennen wir (Adelina möge die Ungalanterie verzeihen) die Violinsoli Wilhelmi's. Sein Vortrag oder Gesang des Schumann'schen Abendliedes, ganz auf der *G*-Saite gespielt, wird noch lange in uns nachtönen. Es war hübsch, wie die Zuhörer gleich bei den ersten Tacten des Solo im Paganini'schen Concert einander
 165 ansahen, und als das erste Tutti kam, übertönte der Applaus das Fortissimo des Orchesters. Wilhelmi hat es ein für alle Mal gewonnen. „Seine Geige sei eine zweite Patti“, meinte ein Nachbar. Die erste, veritable Patti bezauberte uns mit dem Echoliede. Der blitzschnell antwortende Echoeffect *mezza voce* ist ein größeres Kunststück, als Manche denken. Ganz wundersam anmuthig klangen die deutschen Worte im Munde der Sängerin.

Dem Pianisten Sigismund Blumner möchte ich zurufen wie Götz dem Lerse: „Ich danke Euch, daß Ihr mich mit einem braven Manne bekannt macht“, bei Blumner gleichen der Mann und der Pianist einander zum Erstaunen, beide sind aus ganzem Holze. Sein Spiel ist kraftvoll, energisch bis zur Heftigkeit, geistreich
 180 und wo nöthig brillant, seine Technik eine höchst bedeutende. Große Freude hat er uns mit Hummels Sextett [sic] gemacht. Diese Composition, classisch und brillant zugleich, ist augenscheinlich durch Mozarts herrliches Klavierquartett [sic] in *Es* angeregt und wetteifert eben so unverkennbar mit Beethovens Septuor. Das Brillantspiel des Virtuosen kommt hier als neues Element hinzu. Es liegt ein ganz
 185 wunderbarer Wohlklang in diesen Combinationen von Klavier, Flöte, Waldhorn u. s. w. – ein Zauber, den O. Jahn mit Recht auch an dem Vorbilde des Mozart'schen Werkes hervorhebt. Ich erinnere mich Hummels noch aus meinen frühen Knabenjahren; so wenig ich mich auf mein damaliges Urtheil verlassen kann: es scheint mir doch, daß Hummel weder die Technik, noch den geistvollen Vortrag besaß, mit welchem wir seine edle Composition diesmal von dem jüngeren
 190 Künstler zu hören bekamen. Die Herren Unger, Pöck, Kleineke, Nikisch, Giller und Simandl wirkten in ausgezeichnete Weise mit.

Das Concert des akademischen Singvereins brachte als Novität einen Chor von Engelsberg „An Diana“ – eine Composition von großem Wohlklang und schöner
 195 Empfindung. In dem Chor „Ein armer Mann, ein braver Mann“, dessen Text von Rob. Burns eine sehr wackere Gesinnung mit einer Art naiven plebejischen Trotzes ausspricht, hat Goldmark den angemessenen Ton in sehr glücklicher Weise getroffen. Unbegreiflich, daß das Stück so gar keinen Erfolg hatte, und eben so unbegreiflich, daß das recht rohe Effectstück des „Piratengesanges“ von J. Otto –

eine reine Liedertafelgeschichte – so großen gehabt hat. Gesungen wurde Alles ganz vorzüglich, die vielen frischen, wohlgebildeten Stimmen waren sehr erquicklich. Das Pianissimo des Schlummerliedes von C. M. v. Weber wirkte magisch – doch wünschten wir bei künftiger Wiederholung das so charakteristische Motiv des ersten Basses deutlicher hervorgehoben. Wir haben, wie man aus diesem Bericht sieht, im Laufe der letzten Tage viel gute Musik gehört – vielleicht zu viel.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Drittes Gesellschaftskonzert der GdM, 23. März 1873, MVgr. ■ Konzert zum Besten des Concordia-Vereins, 23. März 1873, ebd. ■ Konzert von Sigismund Blumner, 20. März 1873, MVkl. ■ Konzert des Wt. Akademischen Gesangvereins, 21. März 1873, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Auber: „*Mieux vaut mourir que rester misérable*“ aus *La Muette de Portici*, „*Agnès la jeune fille*“ aus *Fra Diavolo* ■ Johann Sebastian Bach: *Christ lag in Todesbanden* BWV 4 ■ Beethoven: Ouvertüre zu *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 43, „*Wo sich die Pulse jugendlich jagen*“ WoO 98 ■ Chopin: Nocturnes cis-Moll und Des-Dur op. 27 (Violinbearbeitung von Wilhelmj) ■ Donizetti: Arie [näher nicht ermittelt] aus *Torquato Tasso* ■ Karl Anton Eckert: „*Schweizer Echolied*“ ■ Engelsberg: „*An Diana*“ ■ Flotow: „*Spinnquartett*“ aus *Martha* ■ Goldmark: „*Ein armer Mann, ein braver Mann*“ aus 2 Männerchöre op. 14 ■ Gounod: „*Ah! je ris, de me voir*“ aus *Faust*; „*Le Vallon*“ ■ Joseph Haydn: Symphonie C-Dur Hob I:97 ■ Hummel: Grand Septuor d-Moll op. 74 ■ Mozart: „*Tradito, schernito*“ aus *Così fan tutte* ■ Julius Otto d. J.: „*Piratengesang*“ ■ Paganini: Violinkonzert D-Dur op. 6 ■ Rossini: „*Nacqui all'affanno*“ aus *La Cenerentola* ■ Schumann: „*Abendlied*“ aus 6 Gesänge op. 107 (Violinbearbeitung von Wilhelmj) ■ Carl Maria von Weber: „*Sohn der Ruhe, sinke nieder*“ J 285

ERLÄUTERUNGEN

10 S. Calisto] San Callisto (Calixtus-Katakomben). ■ **10** das Buch des Hermas] *Der Hirte des Hermas* – verfasst um 150 vom Kirchenvater Hermas. ■ **15f.** der von der Bach-Gesellschaft veranstalteten Ausgabe] Die heute als „Alte Bach-Gesamtausgabe“ bekannte Ausgabe erschien 1851–1899 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. ■ **31f.** „schuldlos erlittenen Bekränkungen“, ... Promemoria an den sächsischen Hof] Gemeint ist das Gesuch an Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen vom 27. Juli 1733, in dem Bach schreibt: „Ich habe einige Jahre und bis daher bey denen beyden Haupt-Kirchen in Leipzig das *Directorium* in der *Music* gehabt, darbey aber ein und andere Bekränckung unverschuldeter weise [...] empfinden müssen [...]“. *Bach-Dokumente*, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Bd. 1, Leipzig 1963, S. 74. ■ **77** Katastase] Höhepunkt. ■ **79** „ein Komödiant ... lehren.“] Goethe, *Faust I*, 527. ■ **85** Fausts Antwort] „Ja, wenn der Pfarrer ein Komödiant ist; / Wie das denn wohl zuseiten kommen mag.“ Goethe, *Faust I*, 528f. ■ **123** Rosalba Carriera] (1675–1757), it. Pastellmalerin. ■ **129f.** Chor aus dem Festspiele „Die Weihe des Hauses“.] „*Wo sich die Pulse jugendlich jagen*“ WoO 98. ■ **138f.** Feststücken zur Eröffnung des Pester Theaters] Beethovens Musik zu August von Kotzebues Festspiel *Die Ruinen von Athen* (op. 113) und zu seinem Festspiel *König Stephan oder Ungarns erster Wohltäter* (op. 117) sind anlässlich der Eröffnung des Pester Theaters entstanden. ■ **140f.** so ist es vollends tragikomisch, ... von Karl Meisl herabläßt] Carl Meisl (1775–1853) verfasste auf der Grundlage von Kotzebues *Ruinen von Athen* das Festspiel *Die Weihe des Hauses*, zu dem Beethoven die Musik

von *Die Ruinen von Athen* op. 113 verwendete und eine neue Ouvertüre op. 124 wie auch einen Marsch op. 114 schrieb. ■ **142** „Geistes auf der Bastei“] *Das Gespenst auf der Bastei* (1819) – Posse von Carl Meisl mit der Musik von Franz Volkert (1778–1845). ■ **147** p. p.] Praemissis praemittendis – lat. „der gebührende Titel sei vorausgeschickt“. ■ **150** Violin- und Sopransolo ... trefflich ausgeführt.] vorgetragen von Joseph Hellmesberger d. Ä. und Marie Fillunger. ■ **154f.** *Duo* aus der „Muette“] „*Mieux vaut mourir que rester misérable*“ aus Aubers *La Muette de Portici*. ■ **155** Naudin] Emilio Naudin (1823–1890), it. Tenor; gefeierter Meyerbeer- und Verdi-Interpret, Auftritte an it. Opernhäusern, Gastspiele u. a. in Wien, St. Petersburg und London. ■ **158** Violinstücke von Wilhelm] Es handelte sich um Wilhelmjs Violinbearbeitungen von Chopins Nocturnes op. 27 und Schumanns „*Abendlied*“ aus 6 Gesänge op. 107. ■ **159** Eckarts] Karl Anton Eckert (1820–1879), dt. Komponist. ■ **161** französische Romanze] Charles Gounod, „*Le Vallon*“. ■ **161** Vidal] Gustavo Vidal, Bass; näher nicht ermittelt. ■ **162** „Martha“] Oper von Friedrich von Flotow. ■ **164** „ullmannisch“] Anspielung auf den Musikimpresario Bernard Ullman (1817–1885), der bis 1861 in den USA gewirkt hatte. Anfang der 1870er Jahre organisierte seine Konzertgesellschaft u. a. in Wien Konzerte, deren bunte Programme berüchtigt waren. ■ **176** Sigismund Blumner] (1826–1893), dt. Komponist und Pianist; Bruder des Dirigenten und Komponisten Martin Blumner (1827–1901); wirkte in St. Petersburg, danach in Wien. ■ **177** „Ich danke Euch, ... bekannt macht“;] Freizitat aus: Goethe, *Götz von Berlichingen* III,1. ■ **181** Hummels Sextett] Angabe irrtümlich; gespielt wurde Hummels Grand Septuor d-Moll op. 74. ■ **182f.** Klavierquartett in *Es*] Angabe irrtümlich; Ambros' Hinweis bezieht sich in Wirklichkeit nicht auf das Klavierquartett Es-Dur KV 493, sondern auf das Klavierquintett Es-Dur KV 452. ■ **191** Unger] Carl Unger (1846–?), Kontrabassist, ab 1876 Mitglied des Wr. Hofopernorchesters. ■ **191** Pöck] Carl Pöck (1825–1888), Oboist; 1851–1882 Mitglied des Wr. Hofopernorchesters, 1871–1885 Prof. am Konservatorium der GdM. ■ **191** Kleineke] Wilhelm Kleinecke d. J. (1851–?), Hornist; Mitglied des Wr. Hofopernorchesters 1868–1899. ■ **191** Giller] Franz Giller (1845–?), Violoncellist; 1867–1896 Mitglied des Wr. Hofopernorchesters. ■ **192** Simandl] Franz Simandl (1840–1912), Kontrabassist; ab 1869 Mitglied des Wr. Hofopernorchesters sowie der Wr. Philharmoniker, 1870–1910 Prof. am Konservatorium der GdM bzw. an der Musikakademie. ■ **194** Engelsberg] E. S. Engelsberg, Pseud. von Eduard Schön (1825–1879), Komponist, Schriftsteller und Regierungsbeamter; Freund und ehemaliger Vertreter von Hanslick bei der WZ 1850–1852. ■ **196** Rob. Burns] Robert Burns (1759–1796), schott. Dichter. ■ **199** J. Otto] Julius Otto d. J. (1825–1949), dt. Komponist.

108.

WA 1873, Nr. 77, 3. April

Feuilleton.

Musikalische Revue.

Von A. W. Ambros.

Das Musiktreiben wird bei der herannahenden Osterzeit nur immer lebhafter; wir
 5 können hier in unserer Ueberschau nur das Wichtigste eigens hervorheben. Die
 Philharmoniker gaben ihr sechstes [sic] und für diese Saison letztes Concert. Mit
 Beziehung auf die achte Symphonie Beethovens, welche den Schluß machte und in
 gewohnter Trefflichkeit ausgeführt wurde, können wir sagen: „Ende gut, Alles

gut.“ Die Symphonie kam in diesem Schlußconcerte wirklich wie eine Retterin und Gutmacherin nach den ihr unmittelbar vorangegangenen Nummern. Spohrs Jessonda-Ouverture ist eine sehr edle, sehr fein empfundene Musik, sie haucht, wie die ganze Oper, völlig Blumendüfte aus und der Gegensatz der Todtenfeier der Braminen und des Kriegsgesanges der Portugiesen in der Einleitung ist oder wäre so interessant wie möglich, hätte Spohr nicht durch halb unmögliche Tonarten, wie *Es-moll*, *Ces-dur* u. s. w., die Sache, was den Punkt des reinen Zusammenstimmens betrifft, beinahe in Frage gestellt – aber wenn eine Spohr’sche Ouverture selbstständig, das ist nicht als Einleitung der Oper selbst gespielt werden soll, so ist die prächtige, feuer- und schwungvolle zur Oper „Faust“ jedenfalls weitaus wirksamere, vielleicht selbst die zum „Berggeist“. Mendelssohn, der Meister des herrlichen Klavierconcertes in *G-moll*, hat nicht eben seine gute Stunde gehabt, als er seine „Serenade“ mit dem nachfolgenden „*Allegro gioioso*“ schrieb. Es ist, als habe Mendelssohn hier alle seine schwachen Seiten – welcher Mensch und Künstler hat nicht dergleichen? – wie in einer negativen Musterarbeit darlegen wollen. Herr Breitner spielte die wenig erfreuliche Composition mit Sorgfalt und, wie sie erheischt, delicateser Zierlichkeit.

Bei diesen musikalischen Phrasen ohne rechten Inhalt und dem eleganten Zierwerk ohne rechte Bedeutung läßt sich für die Sache auch nicht mehr thun, – als Motto könnte man aber Mephisto’s Spruch darüber schreiben: „Es krabbelt mir wohl um die Ohren, allein zum Herzen dringt mir’s nicht.“ Mit Mephisto hatten wir diesmal wirklich zu thun; mit dem „Mephisto-Walzer“ von Liszt. Der Componist fand dazu die Anregung in einer bekannten Episode des Lenau’schen „Faust“. Daß er sie gefunden, wundert uns etwas. Was der Dichter hier im Zusammenhange des ganzen Poems und zu klar vorliegenden Zwecken der ganzen von ihm erfundenen Fabel sagt und schildert, mag dort an rechter Stelle sein, obwohl auch hier die Frage bleibt, ob Lenau nicht schon über die Grenze des Zulässigen gegangen. Die Hand des illustrirenden Zeichners wird aber vor den Bildern, welche ihm der Dichter hier entgegenhält, zurückschrecken und den Musiker rettet nur, daß seine Kunst eben nur tönende Hieroglyphen bringt und selbst im gelungensten Falle in ihren Malereien nur bis zu einem gewissen Grade deutlich werden kann.

Wer Lenau’s Verse in Erinnerung hat, wird Liszt das Zeugniß geben müssen, daß er die Musik deutlich und treffend genug sagen läßt, was ihm der Dichter in seiner Sprache vorgesagt. Beethoven soll (mit Unrecht) am Don Giovanni Anstoß genommen haben: „die heilige Tonkunst“, soll er gesagt haben, „sollte sich nie als Vehikel für einen solchen Text hergeben“. Da ist nun allerdings Text, Worttext. Aber unsere Instrumentalmusik hat so deutlich sprechen gelernt, daß sie unter Umständen eines Worttextes entbehren kann. Und da ist es nun eine Frage, ob Jean Paul, falls er den Mephisto-Walzer zu hören bekäme, seine Behauptung: „die Musik sei unfähig, das Böse auszudrücken“, nicht zurücknehme. Genug – Liszt fand in seinem Dichter Anregung – natürlich geht er über das bloße Spielen der „Fiedel“ des Originals weit hinaus. Mephisto beginnt gleich mit Riesenaccorden, wie sie vielleicht im neunten Höllenkreise in einem infernaln Conservatorium nach einem dämonischen Lehrbuche des Generalbasses gelehrt werden, und nun rückt Bild nach Bild an uns vorbei bis zuletzt zur schlagenden Nachtigall.

55 Wo es am wildesten zugeht, geräth Mephisto in den Zweivierteltact – wenn Satan sein Spiel hat, giebt es allenfalls eine Mondesfinsterniß im ersten Viertel und Walzer im geraden Tactmaß. Fast möchte ich sagen: die walzenden Dämonen Meyerbeers im „Robert“ und die gaukelnden Elfen Mendelssohns im „Sommernachts-
60 traum“ reichen einander hier freundnachbarlichst die Hände zum Tanze. Die Schreibart erinnert an die Dante-Symphonie Liszts – vielleicht sein bedeutendstes symphonisches Werk. Nur aber ist hier Alles bis zur äußersten Bizarrerie getrieben, für welche kaum Mephisto selbst als genügender Gewährsmann eintreten kann. Wir haben, wie wir da wie mit Schlangengeißeln durch einen musikalischen Sturm
65 gejagt werden, kaum Zeit und Athem genug zu bemerken, an wie vielen wirklich ganz geistreichen Zügen uns diese wilde Jagd vorüberführt, wie eigen und charakteristisch das Hauptthema erfunden ist, und manches Andere. Die Orchestrirung vollends ist die blendend prachtvolle, wie wir sie an Liszt gewöhnt sind. Den Philharmonikern gebührt für die Ausführung wirklich eine Lorbeerkrone – das ganze gewaltige Orchester wurde so zu sagen ein einziger Virtuose.

Als nun aber „Faust glücklich im Wonnemeer versunken“, das heißt als das
70 Stück aus war, da entspann sich im Publico eine Scene, wie wir sie bei den Philharmonikern nicht erlebten, ein Krieg zwischen Berg und Thal, zwischen Galerie und Parterre. Auf der Galerie war *Gloria in excelsis*, ein Applaus, daß ich jeden Augenblick erwartete, ein Paar wegapplaudirter Hände über die Brüstung in den Saal
75 herabfliegen zu sehen. Aber in der Plaine des Parterre's zischte man sich mit nicht geringerer Energie beinahe beide Lungenflügel weg. Der Kampf der Klatschenden und der Zischenden dauerte, bis beide, wie es scheint, die Kräfte, ihn fortzusetzen, verloren. Da – ein Augenblick tiefer Stille – und wie auf ein Commandowort brach das ganze Publicum in eine kurze, schallende Lachsalve aus. Womit die Sache erledigt war.

80 Herr Walter sang den bekannten „Liederkreis“ Beethovens. Der geschätzte Künstler war, wie wir hören, an dem Tage sehr unwohl. Wir dürfen also billiger Weise an seine Leistung diesmal keinen strengen Maßstab anlegen. Die achte Symphonie Beethovens ist merkwürdiger und völlig unbegreiflicher Weise unter ihren Schwestern eine der weniger beachteten. Unserer Meinung nach ist sie ein
85 Unicum. Wenn man, wie W. R. Griepenkerl thut, Beethoven als Humoristen ins Auge faßt – als Humoristen natürlich wie Shakespeare, wie Jean Paul – so müßte gerade diese Symphonie vor allem Anderen genannt werden. Ein ganzes ästhetisches Lehrbuch über den Humor in der Musik ließe sich daraus entwickeln. Wie der Humor blitzartig schnell von einem Gipfel zum anderen springt, das Erhabene
90 durch das Komische, das Komische durch das Erhabene darstellt und „seinen verkehrten Meropsflug zum Himmel fliegt“, so hier Beethoven.

Der Anfang des ersten Satzes verheißt festliche Pracht, Großes, Heroisches – da beginnt das Fagott mit seinem Septimensprung zu necken, plötzlich wieder
95 lächelt eine liebliche Gestalt einen Moment lang heraus, aber sofort verwirrt und trübt sich das Bild – und rein komisch werden weiterhin die Octavensprünge, welche sich beim ersten Erscheinen, ehe ihnen das Fagott mit seiner Septime quer in den Weg kam, so heldenhaft anließen. Das Allegretto ist der anmuthigste Scherz von der Welt, auf den klopfenden Quartsextlern der Bläser tanzen die

Geigen leicht und anmuthig wie Grazien daher, aber sofort beginnt auch die Re-
spectsperson des Contrabasses zu tanzen! Pikante Rhythmen necken fortwährend, 100
mit dem plötzlich abbrechenden Schlusse erreicht der Muthwille den höchsten
Grad. Der Menuett feierlich und prächtig. Nun aber das Finale! Hat denn noch
niemand bemerkt, daß das unwillkürlich zum Lachen reizende erste Motiv die
Parodie des anmuthigen Allegretto-Motivs ist, welches hier gleichsam umgestülpt
und auf den Kopf gestellt wird? 105

Und nun plötzlich – ein Ruck in die Obersecunde und ein wundersam edler
Gesang ertönt, so ideal, so innig wie möglich – und wieder necken die Koblode –
bis Beethoven plötzlich wie ein Prospero unter sie tritt und die komischen Gestal-
ten, von ihm verscheucht, sich in die weiten Himmel des Erhabenen verfliegen, in
welche jener den Ausblick eröffnet. Aber gleich sind sie wieder da und hüpfen nach 110
Herzenslust – und wie nun der edle Gesang sie nochmals ablöst, kann der schwer-
fällige Contrabaß nicht umhin, ihn aufzugreifen und mit erschrecklicher Senti-
mentalität nachzusingen oder nachzubrummen. Zwischendurch spuken die nek-
kenden Octaven des ersten Stückes herum – selbst die Pauken sind in diesem
Intervall gestimmt. Zuletzt wirbelt Alles wie ins Nichts aus einander, aus dem 115
noch einmal das gellende Spottgelächter der Koblode herausschallt – „der Humor
liebt den leersten Ausgang“. Herr v. Lenz, der bekannte russische Beethoven-
Freund, erklärt allerdings dieses Final für einen „Waffentanz!“ Nun, wenn Beet-
hoven und Czar Iwan der Schreckliche damit einverstanden sind, uns anderen
kann's recht sein! 120

Die Trio-Soirée unserer geschätzten Auspitz-Kolar und Wilhelmi's Concert zu
besuchen hinderte mich ein Unwohlsein, das ich um so mehr beklage, als ich höre,
daß Wilhelmi's Erfolg ein ganz außerordentlicher gewesen. Da er noch ein Concert
geben wird, so soll es mir lieb sein, das unfreiwillig Versäumte nachholen und
eine eingehendere Charakteristik des herrlichen Künstlers geben zu können. 125

Gestehen muß ich, daß ich mich schon jetzt auf die kommende Serie der phil-
harmonischen Concerte freue. Im Namen der Kunst sind und bleiben wir Otto
Dessoff und seinem Orchester wahrlich den wärmsten Dank schuldig – diese Con-
certe bilden am Ende doch den Centralpunkt des so sehr reichen Musiklebens in
Wien. 130

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Philharmonische Konzerte (Achstes Abonnementkonzert), 30. März 1873, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: *An die ferne Geliebte* op. 98, Symphonie Nr. 8 F-Dur op. 93 ■ Mendelssohn:
Serenade und Allegro giojoso op. 43 ■ Liszt: Nr. 2 „Der Tanz in der Dorfschenke“ („Mephisto-
Walzer“ Nr. 1) aus 2 *Episoden aus Lenaus Faust* S 110 ■ Spohr: Ouvertüre zu *Jessonda*

ERLÄUTERUNGEN

6 sechstes ... Concert] recte: achtes. ■ 28f. „Es krabbelt ... mir's nicht.“] Freizitat aus: Goethe,
Faust 2, II,7176f. ■ 43f. „die heilige Tonkunst“, ... Text hergeben.“] Der von Ambros freizitier-
te Ausspruch festgehalten in: Seyfried/Pierson, *Beethoven's Studien im Generalbass*, Anhang,

S. 21. ■ **47f.** „die Musik sei unfähig, das Böse auszudrücken“] „Die Musik hat etwas Heiliges, sie kann nichts als das Gute malen, verschieden von andern Künsten.“ *Titan*, in: Jean Paul, *SW*, Abt. 1, Bd. 3, S. 216. ■ **69** „Faust ... versunken“] Freizitat aus: Nikolaus Lenau, „*Faust. Ein Gedicht*“. ■ **80** „Liederkreis“ Beethovens.] *An die ferne Geliebte* op. 98. ■ **85** W. R. Griepenkerl thut] → NR. 92/ERL. zur Z. 51f. (darin S. 77ff.). ■ **90f.** „seinen verkehrten Meropsflug zum Himmel fliegt“] Jean Paul vergleicht den Humor, den er als das „umgekehrt Erhabene“ definiert, mit dem Vogel Merops, der, „auf dem Kopfe tanzend“, doch in den Himmel auffliegt. *Vorschule der Ästhetik*, in: Jean Paul, *SW*, Abt. 1, Bd. 5, S. 129. ■ **108** Prospero] → NR. 72/ERL. zur Z. 169. ■ **116f.** „der Humor liebt den leersten Ausgang.“] → ERL. zur Z. 90f. ■ **117f.** Lenz, ... „Waffentanz!“] → NR. 75/ERL. zur Z. 20 (darin S. 40). ■ **125** eine eingehendere Charakteristik ... geben zu können.] Wilhelmj wirkte noch in einem Konzert am 7. April 1873 an der Hofoper mit; Ambros hat dazu allerdings keine Rezension mehr geschrieben.

109.

WA 1873, Nr. 78, 4. April

Feuilleton.

Musikgeschichte.

Geschichte der Musik in Mähren und Oesterr.-Schlesien, mit Rücksicht auf die allgemeine böhmische und österreichische Musikgeschichte.

- 5 Von Christian Ritter d'Elvert. Brünn 1873, in Commission der Buchhandlung von Karl Winniker. (Bildet den 5. Band der Beiträge zur Culturgeschichte Mährens und den 21. Band der Schriften der historischen Section).

A. Ein starker Octavband (252 Seiten Lexikondruck), nur oder doch vorzüglich der mährischen Musikgeschichte gewidmet, kann schon durch sein Volumen überraschen. Was in aller Welt, fragt man, kann in dem Ländchen, dessen Ackerbau, Industrie u. s. w. es allerdings zu einem höchst gesegneten machen, für die Entwicklung der Tonkunst so Großes geschehen sein? Findet doch die große, allgemeine Musikgeschichte kaum eine andere Gelegenheit, Mähren zu nennen, als höchstens, daß es die Grenze des ostwärts dringenden Meistergesanges bezeichnet habe. Schlägt man das Buch auf, so löst sich das Räthsel.

Der Herr Verfasser nimmt neben Mähren und seinem kleinen schlesischen Anhang musikgeschichtlich gleich den ganzen übrigen Weltrest mit und hat strenge genommen ein Compendium der allgemeinen Musikgeschichte geliefert, in welchem schließlich das Einzelne nur immer auf Mähren pointirt wird. Will uns das Buch z. B. die Geschichte der Oper in Brünn erzählen und wie 1728 die italienische Opernmusik dort Eingang fand, oder aber die Geschichte der Theater in – Znaim und in Iglau, so geht es bis zum Jahre 1600 zurück, citirt die Schatten des Giovanni Bardi Grafen von Vernio und seiner platonisirenden Florentiner Genossen, der Musiker Peri und Caccini, und erzählt uns Dinge, die wir aus Winterfeld und Kiesewetter längst wissen, wobei uns (S. 184) überdies auffällt, daß es bei Nennung der Quellen die vortrefflichen Arbeiten beider Gelehrten nicht, wohl aber Fincks miserable „Geschichte der Oper“ und Brendels und Schillings eben so

elende Machwerke citirt. Wenn man sich auf solche Gewährsmänner verläßt, so kann die Sache nur schlimme Folgen haben – Ungenaues, Irriges.

Es kann uns also nicht wundern, wenn drei Seiten später von Francesco Cavalli gesagt wird, er habe eigentlich „Colleto“ geheißen und sei in Venedig um 1600 geboren. Ist denn Caffi's *Storia della musica nella cappella di S. Marco in Venezia* ein so seltenes Buch, daß man sich dort über den in Crema geborenen Francesco Caletti-Bruni, nach seinem Gönner Federigo Cavalli insgemein Cavalli genannt, nicht Band 1, S. 269 bis 292, oder auch nur aus Fétis' *Biographie universelle de musiciens* bessere Belehrung hätte holen können? Auf derselben Seite lesen wir: Carissimi sei „in der Nähe von Rom“ geboren. Ja wohl! in Marino; ist aber dieser Ort denn so unbekannt? Was soll man sagen, wenn es zu Ende derselben Pagina heißt: „der Chor sei bei Carissimi und Cavalli von keinem dramatischen Interesse“. Ein Durchblick der von Chrysander neu herausgegebenen Oratorien Carissimi's oder gleich der ersten Oper Cavalli's „*Le nozze di Peleo e di Tetide*“ könnte das Gegentheil klar machen. Ist der gewaltige Sturmchor im „Jonas“ oder der Klagechor um die Tochter Jephta's bei Carissimi, ist der Dämonenchor in Cavalli's „Jason“ etwa nicht von dramatischer Kraft und Bedeutung?! Glücklicher Weise haben diese zusammengesuchten Notizen mit der Hauptsache, der mährisch-schlesischen Musikgeschichte, nichts zu thun.

Mit in der That großem Fleiße ist nämlich das Buch aus allen möglichen Büchern, die dem Herrn Autor zugänglich waren und die er gewissenhaft citirt, wie ein Pasticcio zusammengeschrieben worden. Dieser Fleiß ist ohne Zweifel zu loben, aber es wäre dazu auch noch strenge Sichtung dieser oft sehr trübe fließenden Quellen nöthig gewesen und der Herr Autor hat seinen Vormännern oft gar zu vertrauensvollen Glauben geschenkt. Kaum thut irgendwo strenge und strengste Kritik so sehr und so dringend noth, wie auf dem Gebiete der Musikgeschichte, wo gewisse Fabeln und grobe und kleine Irrthümer sich in nicht auszurottender Weise eingenistet zu haben scheinen. Sie werden ohne Ende von Einem zum Andern stets nachgesagt und nachgeschrieben; einem Hercules könnte diesem Augiasstalle gegenüber der Muth sinken.

An Kritik hat es nun aber der Herr Autor – von diesem Vorwurf können wir ihn leider nicht freisprechen – zum Nachtheile seiner fleißigen Compilation fehlen lassen. Liest er etwas in Schillings Lexikon u. s. w., so ist es für ihn ohne weitere Prüfung eine ausgemachte Thatsache. Es muß auffallen, wenn wir S. 9 des Anhangs zu lesen bekommen: „Johann Joseph Fux, kaiserlicher Obercapellmeister in Wien, ein Böhme“ (!) u. s. w., da der Herr Autor an anderer Stelle doch Köchels treffliches Buch über diesen Musiker citirt und mit Recht belobt. Aber diese Bohemisirung des alten Fux steht in einem Essay weiland Joh. Ritters v. Rittersberg „Ueber die Tonkunst in Böhmen“ (in Hormayrs Archiv, 1824) und Rittersberg hat es wieder aus dem Dlabacz'schen Lexikon und Dlabacz hat es Gott weiß woher. Dem Rittersberg'schen Opus hat das Buch die unverdiente Ehre eines Wiederabdrucks widerfahren lassen. Bei manchen Angaben wünschten wir die Quelle zu wissen, so wenn es S. 166 zu Ludwig Senfl heißt: „er habe zuerst für die Satzkunst feste Regeln entworfen“. Diese Thatsache ist von höchst überraschender Neuheit, – was sind die Bücher von Tinctoris, von Franchinus Gafor u. A. m., die alle vor

Senfls Zeit fallen? Und wie hat denn Senfls Lehrer Heinrich Isaak ein so großer Meister werden können, wenn es vor Senfl keine festen Regeln des Tonsatzes gab? Von den noch ältern Meistern Dufay, Okeghem, Hobrecht, Busnois u. A. zu schweigen. Von theoretischen Schriften Senfls hat bisher kein Mensch etwas ge-
 75 wußt. Daß Glucks „Orfeo“ der deutschen Oper den Weg bahnt, kann doch wohl nur ein *lapsus calami* sein. Wir haben diese Anfänge bisher bei Benda, Hiller, Schweitzer u. s. w. gesucht. Wir müßten ein Buch über das Buch schreiben, wollten wir alle Corrigenda darin zu Correctis machen. Kleinere Ungenauigkeiten über-
 80 gehen wir, wenn Seite 180 der dreißigjährige Krieg von 1619 bis 1648 dauert, was, richtig subtrahirt, neunundzwanzig Jahre ausmacht, u. s. w., u. s. w.

Positiven Gehalt aber gewinnt das Buch, wo der Herr Autor aus dem Irrgarten der allgemeinen Musikgeschichte in sein liebes heimisches Mähren zurückkehrt und uns aus den mährischen u. s. w. Archiven unbekannt gewesene Thatsachen bringt. Ueber das Institut der „Thürmer“, so weit diese zugleich Repräsentanten der Musik vorstellen, wird z. B. manches recht Interessante mitgetheilt. Doch ist der patriotische Eifer des Herrn Autors auch hier mitunter über die rechte Grenze gegangen. Wen in aller Welt als etwa einen geborenen Znaimer können die Namen der „Thurmermeister“ an der Nikolaikirche zu Znaim interessiren, oder daß der
 90 Trivialschullehrer Franz Wagner, welcher 1811 mit dieser Würde bekleidet wurde, „ein in jeder Beziehung schwacher Mann“ war, oder daß 1822 nach dessen Tode der „Thurmergeselle“ Joseph Hilbich die Stelle „nur provisorisch“ erhielt? Welchen Antheil kann die übrige Welt an dem „Musik- und Gesangverein in Proßnitz“ (S. 65, Anhang), an den „musikalischen Zuständen in Troppau“ (S. 216), an „Znaims musikalischen Verhältnissen in den letzten vier Jahrzehnten“ (S. 217) nehmen?

Dankenswerth ist das alphabetische Musikerlexikon, S. 68 bis 194, und Nachträge bis S. 205. Diese Abtheilung allein schon sichert dem Buche Werth und
 100 Brauchbarkeit. Wir begegnen hier einer großen Menge unbekannt gewesener Namen. Sehen wir bei vielen dieser Namen näher zu, was deren Träger geleistet, so werden wir uns allerdings gestehen müssen, daß mitunter recht wenige Verdienste dazu gehört haben, um in dieses Pantheon aufgenommen zu werden. Die Scala, nach welcher diese Verdienste taxirt werden, ist zuweilen etwas seltsam. Wenn wir von Beranek aus Milonitz in Mähren lesen und von dessen „classisch-kirchlichen Compositionen“ und „daß er von den renommirtesten Fachkennern einstimmig (!) als classischer (!) Componist, namentlich in der Kirchenmusik anerkannt sei“, so müssen wir leider gestehen, daß wir ohne diese freundlichen Mittheilungen keine Silbe von der Existenz dieses großen Mannes gewußt hätten. Aber diese ganze
 105 Apotheose ist eben wieder mit Hilfe der Papierscheere in das Buch gekommen – sie ist der Wiederabdruck einer Correspondenz aus Welehrad in der „Brünner Zeitung“ (Jahrgang 1863, Nr. 152).

In Welehrad kann jemand allerdings für ein Genie gelten, von dem man in Lundenburg nichts mehr weiß. Die unverändert herübergenommenen Citate verschulden überhaupt mancherlei. Es nimmt sich sonderbar aus, wenn es in einem
 115 1873 gedruckten Buche heißt: „Titl, Emil Anton, ein junger Componist, ist 1809 zu Pernstein geboren u. s. w.“ Dieser beneidenswerthen „Jugend“ genießt Titl hier

bloß deßwegen, weil der Artikel blank aus Schillings Lexikon abgedruckt ist, welches 1835 bis 1838 erschien. Es überrascht uns ferner, wenn wir mitten unter den mit „S“ anfangenden Namen einen Artikel antreffen: „Bergopzoomer Johann Bapt.“ 120
 Warum aber? Weil dieser Schauspieler und Schauspieldirector Ehemann der Katharina Schindler war, von welcher der vorhergehende, aus Schilling entlehnte Artikel handelt, welchem der über Bergopzoomer aus Wurzbach herübergeholt angehängt worden ist. Die Biographie des Componisten jenes bekannten „*Ecce quomodo moritur justus*“ lesen wir sogar zwei Mal – ein Mal als „Jacob Händel“ 125
 und gleich darauf ein zweites Mal als „Jacobus Gallus!“

Er hätte aber als Händel so wenig hieher gehört wie als Gallus, denn er ist weder ein Mähre, noch ein Böhme, noch ein Schlesier, sondern ein Krainer – man müßte denn in Anschlag bringen, daß er sich in Prag unter den Musikern Kaiser Rudolf II. befand. Dann müßte aber auch Philippus de Monte, Tiburz Massaini, 130
 und wer nicht alles, seinen Artikel haben. Daß Gallus (auch hier wieder) zum ebenbürtigen Rivalen Palestrina's (!) gemacht wird, ist eine Taxirung, gegen welche schon Fétis mit Recht energische Einsprache erhoben hat. So finden wir auch einen gewissen Otto Kitzler aus Dresden; wir lesen staunend sein langes *curriculum vite*, bis wir endlich belehrt werden: er habe unter Anderem auch drei Jahre lang in Brünn die Oper dirigirt, wo er „Dinorah“, „Hans Heiling“, „Die Africane- 135
 rin“, den „Lohengrin“ und „Fidelio“ einstudirte. Hat jemand Lobwürdiges geleistet, so kann er hier überhaupt auf vollste Anerkennung seines Strebens zählen.

Wer sollte aber nicht lächeln, wenn uns z. B. S. 130 Franz Krommer im Nimbus eines großen Tonsetzers vorgeführt wird. „Mit Franz Krommer war der letzte Hofcompositeur gestorben“, schließt der ihm gewidmete Artikel. Man könnte beisetzen: aber nicht der erste Compositeur. Wir waren auch überrascht, S. 216 das bescheidene Fräulein Klekler, die wir erst kürzlich in Wien in einem Concert als eine recht wohl geübte Pianistin gehört, hier bereits für die lexikographische Unsterblichkeit registriert zu finden. Die Charakteristiken erinnern mitunter in höchst bedenklicher Weise an das weiland „Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag“. 140
 145

Aber eine wichtige Rücksicht müssen wir hier eigens betonen: gar Vieles, was der Musikhistoriker als für ihn werthlos bei Seite liegen läßt, hat für den Statistiker Werth und Bedeutung. Denn die Kunstpflege hat sicher eben so viel Anspruch, von der Statistik beachtet zu werden, wie Ackerbau, Schifffahrt, Industrie u. s. w. 150
 Der Musikhistoriker hat ganz andere Dinge zu thun, als sich um das Gedeihen und Blühen von Gesangsvereinen in Städten und Städtchen dritten und vierten Ranges zu kümmern, für den Statistiker hat die Kenntnißnahme auch von dieser Bethätigung geistigen Lebens ihr Interesse. Ferner aber wird der Werth des Buches mit der Zeit sicher steigen, es wird wie Wein von Jahr zu Jahr besser werden und nach achtzig oder hundert Jahren eine wahre Fundgrube bilden, gerade wie jetzt jenes „Wien-Prager Jahrbuch“ – allerdings aber gleich diesem eine sorgsam sichtigende Hand und einen genau prüfenden Blick verlangen. Endlich wollen wir von ganzem Herzen anerkennen, daß überall eine warme patriotische Gesinnung und der redlichste Eifer für das Gute und Rechte aus dem Buche spricht. 155
 160

ERLÄUTERUNGEN

5 Christian Ritter d'Elvert] (1803–1896), Politiker und Historiker, spezialisiert auf die Geschichte Mährens. ■ 27 Fincks ... „Geschichte der Oper“] Gottfried Wilhelm Fink, *Wesen und Geschichte der Oper. Ein Handbuch für alle Freunde der Tonkunst*, Leipzig 1838. ■ 32 Caffi's *Storia*] → NR. 105/ERL. zur Z. 108. ■ 41 „Le nozze di Peleo e di Tetide“] → NR. 105/ERL. zur Z. 95. ■ 42 „Jonas“] Oratorium von Carrisimi. ■ 42f. Klagechor um die Tochter Jephta's] im Oratorium *Historia di Jephte*. ■ 44 „Jason“] *Giasone*. ■ 63f. Köchels treffliches Buch] → NR. 32/ERL. zur Z. 12f. ■ 65f. Ritters v. Rittersberg „Ueber die Tonkunst in Böhmen“] Johann Ritter von Rittersberg, „Die Tonkunst in Böhmen von den ältesten bis auf die gegenwärtigen Zeiten“, in: *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst* 15 (1824), Nrn. 38–39, 44–45, 47–49, S. 213–217, 249–251, 263–266, 273–276; 16 (1825), Nrn. 4, 10, 32–33, S. 18–20, 51–52, 168–170. ■ 67 aus dem Dlabacz'schen Lexikon] Bohumír Dlabáč, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, 3 Bde., Prag 1815. ■ 72 Franchinus Gafor] Franchino Gaffurio (1451–1522), it. Musiktheoretiker und Komponist. ■ 78f. Benda, Hiller, Schweitzer] Georg Anton Benda, Johann Adam Hiller, Anton Schweitzer (1735–1787). ■ 105–109 Beranek ... keine Silbe ... gewußt hätten.] Johann de Deo Beranek (1813–1875), Organist und Komponist, Schüler von Simon Sechter. Dass Ambros Beranek unbekannt war, kann verwundern, zumal Beranek in Wien tätig war: 1849–1863 als stellvertretender Organist an der Hofburgkapelle, von 1866 bis 1875 als Prof. für Klavierspiel, Harmonielehre und Musiktheorie an der k.k. Theresianischen Akademie. ■ 116 „Titl] Emil Anton Titl (1809–1882). ■ 118 aus Schillings Lexikon] Schilling, *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, S. 651. ■ 120 Bergopzoomer] Johann Baptist Bergopzoomer (1742–1804). ■ 122 Katharina Schindler] (1753–1788), Sopran. ■ 122f. aus Schilling entlehnte Artikel] Schilling, *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 1, S. 572. ■ 123 Wurzbach] Constantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Bd. 1, Wien 1856, S. 317f. ■ 134 Otto Kitzler] (1834–1915). Als Komponist geriet Kitzler zwar in Vergessenheit, wichtig war allerdings seine pädagogische Tätigkeit – während seiner Linzer Periode unterrichtete er u. a. Anton Bruckner. ■ 136f. „Dinorah“, ... „Fidelio“] Opern von Meyerbeer, Marschner, Meyerbeer, Wagner und Beethoven. ■ 139 Franz Krommer] (1759–1831), Komponist, Kapellmeister und Violinist. ■ 142 S. 216] recte: S. 215. ■ 143f. Klekler, ... gehört] → NR. 97/ERL. zur Z. 192. ■ 146 „Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag“] Das *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* erschien einmalig 1796 im Verlag von Johann Ferdinand von Schönfeld (1750–1821). Mit dem Anspruch, „eine vaterländische Zeitgeschichte der Tonkunst“ zu schreiben, verzeichnet hier Schönfeld Personen (einschließlich Dilettanten und Musikliebhaber), die das Leben beider Städte geprägt haben.

110.

WA 1873, Nr. 83, 10. April

Z. 115–125, 131–141 aufgenommen in: „Franz Lachner's Requiem.“, *Bunte Blätter* II, S. 116, S. 118

Feuilleton.

Musikalische Revue.

Von A. W. Ambros.

Der Abend des Palmsonntags brachte uns eine Aufführung, die uns nach allen und trotz aller musikalischen Strapazen der diesjährigen Concertsaison recht im Innersten erquickte – Glucks „Orpheus“ im Hofoperntheater. Wir schüttelten etwas bedenklich den Kopf, als wir die Ankündigung an den Straßenecken lasen. Der dramatischste der dramatischen Tondichter plötzlich als Oratoriencomponist behandelt – die Geister des Orkus im Frack und in Damentoiletten, Balletmusik, bei welcher niemand tanzt, Scenen, welche das leidenschaftlichste Spiel erheischen, in ruhig-anständiger Concerthaltung aus dem Notenblatte abgesungen – wir erwarteten nicht viel Segen bei der Sache, besonders da wir „Orpheus“ (nicht in Wien!) mehr als ein Mal in seiner eigentlichen Gestalt und, trotz mäßiger Aufführung, mit größter Wirkung hatten über die Bühne gehen sehen. Auch kam das Publicum mit einem Gesicht ins Theater, aus welchem der Entschluß, sich resignirt, aber höchst gründlich langweilen zu wollen, deutlich genug herauszulesen war. Aber siehe, es kam anders, ganz anders. Die wunderbare Schönheit der Tondichtung, die begeisterte, herrliche Aufführung, besonders die wahrhaft unvergleichliche Leistung der Frau Gomperz-Bettelheim riß das Publicum zum Enthusiasmus hin.

Gluck hat einen Triumph gefeiert – im Concertsaal. Gleichviel. Wir freuen uns, daß ein Werk Glucks in Wien so sehr durchgegriffen; in Wien, wo er einst seine ersten großen Erfolge – eben mit „Orpheus“ – gehabt, wo er die letzten Jahre seines Lebens zubrachte und wo sein Grab steht. Ich kann das Eckhaus der Wallfischgasse gegen die Kärntnerstraße, einst das Haus Glucks, nie ohne das Gefühl betreten, als sei ich an geweihter Stätte. Da sehe ich den jungen Mozart in feinsten Herrentoilette von Anno 1782 die stattliche Treppe hinansteigen – der alte Heros und Hausherr hat den jungen Meister, dessen „Entführung aus dem Serail“ eben mit größtem Erfolge über die Bühne gegangen, zu Tische gebeten (*n. b.* verbürgten Traditionen zufolge speiste man bei Gluck sehr gut, der alte Herr hielt etwas darauf) und er benützt das Diner, um seinem Gaste mit väterlichem Wohlwollen über die „Entführung“ alles Liebe und Schöne zu sagen, obwohl er sehr wohl sehen mag, daß diese Partitur schon wieder andere Pfade einschlägt, als er in seiner Alcesten-Vorrede der dramatischen Musik als den Weg zum Heile vorgezeichnet. Welch' eine Zeit war das! Gluck am Ausgange einer glorreichen Laufbahn und schon das Glanzgestirn Mozart aufsteigend und daneben Joseph Haydn und in Bonn Beethoven mit seinen Knabenhänden schon tüchtig auf dem Klavier herumarbeitend, um in Kurzem auch „Bürger in Wien“ zu werden.

Die Affiche von Glucks „Orfeo“ nahm sich diesmal auch in ihrer Umgebung ganz seltsam aus: „Die Ente mit den drei Schnäbeln“, „Der Carneval in Rom“, „Hundert Jungfrauen“ – der ganze Musenkarren der modernsten „Operette“ rumpelte neben ihm her. Der „Carneval in Rom“ setzte seine Triumphe nicht einmal am Palmsonntage, am ersten Tage der Passionswoche, aus. Wir wollen kein Wort weiter verlieren – meinetwegen gebe man den „Carneval“ am Charfreitag! So viel aber ist gewiß, daß diese ganze Operettenwirthschaft für reine und würdige Kunstzustände so etwas ist, wie für einen reinen Wasserspiegel die Sumpfpflanze der sogenannten Wasserpest, welche, wo sie sich einmal mit einem kaum bemerkbaren Keim eingenistet, binnen Kurzem den ganzen Spiegel überwuchert und vergiftet.

Was nun aber den „Orpheus“ Glucks betrifft, so freuen wir uns, daß wir ihn überhaupt gehört und zwar besser als je gehört haben. So wie es Aufführungen giebt, über welchen ein eigener Unstern zu walten scheint, so giebt es andere, denen ein eigener Glücksstern leuchtet. Eine solche war die des „Orpheus“. Wer noch nicht wissen sollte, welche Wirkung sich durch den bis ins Feinste beseelten, ausdrucks-
 50 vollen, dramatisch belebten Vortrag eines einfachen Recitativs hervorbringen läßt, hätte Frau Gomperz-Bettelheim in der Partie des Orpheus hören müssen. Es war eine in der That vollendet zu nennende Kunstleistung. Die Arie „*Che farò senza Euridice*“ haben wir nie schöner gehört und wir erinnern uns, sie von der Alboni gehört zu haben!

Die Bitte an die Mächte des Orkus wurde nicht etwa schwächlich-sentimental, dafür aber mit so innigem und ergreifenden Ausdruck gesungen, daß wir es sehr wohl verstanden, wie die sonst nicht Rührbaren Rührung empfinden, die Unerbittlichen der Bitte weichen mochten. Sogar die von Berton zu effectvollem Ab-
 60 schlusse des ersten Actes eingeffickte endlose Arie mit ihren Coloraturschnörkeln, welche zu Glucks Styl so übel paßt wie nur möglich und die mir immer vorkommt, als setze man einem griechischen Gotte eine Beutelperrücke auf, sogar dieses herzlich unausstehliche Stück wurde uns durch den Vortrag der Sängerin genießbar. Dem vortrefflichen Orpheus stand Frau Wilt als Euridice würdig zur Seite – obwohl die Partie vom Componisten absichtlich in zweite Reihe gestellt ist.

Die noch viel kleinere Partie des Amor sang Frl. v. Dillner sehr sorgsam und diese Sorgfalt, welche sie an eine gar nicht leichte Aufgabe, mit welcher gleichwohl nicht viel zu „machen“ ist, wendete, gereicht ihr ebenso zur Ehre wie das feine Verständniß für die Stellung im Ganzen, kraft welcher Amor neben Orfeo und Euridice mehr nur wie eine Ausfüllfigur erscheinen soll. Die Chöre griffen wie von der Aufgabe begeistert ein, das „*No*“ der Furien war eben so erschütternd, als die
 75 Abstufung ihrer sich allgemach mildernden Wuth, ihres zögernden Weichens ausgezeichnet. Das Orchester hat Richard Wagner in einer gelegentlichen mündlichen Aeußerung mit Recht ein „wunderbares“ genannt. Nicht in der wenig bedeutenden, noch etwas nach der altitalienischen *Sinfonia* aussehenden Ouverture lag seine höchste Leistung, wohl aber in der ahnungsvollen Einleitung des zweiten
 80 Actes, welche uns ein wahres Reich ewiger Nacht zu öffnen scheint, in dem wilden Sturm der Furientänze, wovon der von Gluck aus seinem Ballet „Don Juan“ herübergenommene furchtbar-gewaltige zu dem Prachtvollsten zählt, was wir je von dem Orchester gehört, und auch einen Sturm von Beifall hervorrief, in dem träumerischen Satze des mild-traurigen Flötensolo, in dem wunderzarten Tongewebe, welches den Eintritt des Orpheus in den Sitz ewig stillen Friedens, ins Elysium so zauberhaft malt. Erschütternd klang von der gewaltigen Masse der
 85 Saiteninstrumente das „rauhe Bellen des Cerberus“.

Das Feuer und die sichtliche Freude am Werke, womit Herbeck die Aufführung leitete, theilte sich den Ausführenden mit und wirkte von dort aus zündend
 90 auf das Publicum. Wir haben letzteres nicht eben oft in so wirklich gehobener Stimmung gesehen. Was Gluck machen kann, wenn er so aufgeführt wird, haben wir diesmal gesehen, aber freilich: so muß er aufgeführt werden. Hätten wir für die Rolle des Orpheus eine zweite Bettelheim, so wäre unbedingt anzurathen, das

Werk in seiner eigentlichen Gestalt auf die Bühne zu bringen. „*Desunt*, die nicht da sind“, sagt der Mönch in Hoffmanns „Kater Murr“.

95

Tags vorher hörten wir Adelina Patti in einer ihrer glänzendsten Leistungen, als Gilda im „Rigoletto“. Wenn ich mit Rigoletten zusammentreffe, welche sich über Verdi zu entrüsteter Miene machen, so sage ich um sie zu beschwichtigen, kurz und gut: Rigoletto. Diese Oper hat neben manchem Flüchtigen und selbst Rohem wiederum große Partien, welche von glänzendem Talent Zeugniß geben. Das fri- 100
vole Liedchen des Herzogs ist so glücklich gedacht wie möglich und das Quartett im letzten Act versuche nur jemand noch einmal zu componiren. Dieser Act hat überhaupt einen wahrhaft dramatischen Zug, zu dem selbst die allmälige, sehr wirksame Steigerung des Donnerwetters beiträgt. Gilda ist, wie gesagt, eine der ausgezeichnetsten Partien der Patti; nicht allein im Gesange, sondern auch in der 105
Darstellung. Es steckt in diesem zarten Wesen ein kleiner Vesuv von Leidenschaftlichkeit und im dritten und vierten Act ist Gelegenheit zu kleinen vulcanischen Eruptionen. In dem Quartett hat die furchtbare Aufregung, wie die Patti sie hier ihrer Gilda giebt, etwas Ueberwältigendes. Ausgezeichnet war Herr Graziani als Rigoletto, die Mitwirkung einer so tüchtigen Sängerin wie Signora Marchisio kam dem Quartett trefflich zustatten. Ueberhaupt war der Abend vom ersten Eintritt der Patti, das ist vom zweiten Acte an ein genußreicher und der Eindruck steigerte sich bis zum Schlusse. Den ersten Act registriren wir zu den „nothwendigen Uebeln“.

100

105

110

Das letzte Gesellschaftsconcert unter Brahms' Leitung war ein streng geistliches, und zwar recht eigentlich ein gesungenes *Memento mori*. Es brachte zwei Nummern: eine Kirchenkantate J. S. Bachs und Cherubini's Requiem. Die Nebeneinanderstellung bot interessante Vergleichen. Bach ist von ganzem Herzen, mit ganzer Seele, aus allen Kräften bei der Sache; wenn er fragt: „Liebster Gott, wann werd' ich sterben?“ so ist es ihm voller Ernst mit der Frage. Es mag ihn 120
selbst geschauert haben, als ihm der erste Chor im Geiste aufging; wie der Minute nach Minute, Stunde nach Stunde unaufhaltsam vollendende Lebensstrom mahnt diese Orchesterpartie mit ihren gleichmäßigen Pizzicati, ihren Oboen- und Flötenfiguren – am Ufer des Stromes aber stehen die Menschen und flüstern sich nur weilweise bang zu, wie er so gar schnell verrinne. Die sehr breit gehaltene Arie des Basses hat das ganze volle Gepräge der Zeit ihrer Entstehung; man muß es mit in den Kauf nehmen, wenn man anders nicht die ganzen Werke ein für alle Mal bei Seite legen will.

115

120

125

Cherubini's Requiem ist ein wahres Monumentalwerk, als Künstlerwerk groß, als Musik herrlich; indessen könnte man dabei doch sagen: „Die Botschaft hör' ich wohl, allein es fehlt der Glaube.“ Cherubini hat den Ton herrlich getroffen, aber so mit dem Herzen wie Mozart oder wie weiland Francesco Cavalli, der auch sein Requiem „für sich selber schrieb“, war er nicht dabei. Und das kann man auch nicht, wenn man als wohlthätiger Director des Pariser Conservatoriums am Mahagony-Schreibtisch, mit der Aussicht auf ein langes und glückliches Greisenalter, sich Notenpapier zurechtlegt und mit aller Behaglichkeit zu schreiben anfängt: *Requiem aeternam dona eis* u. s. w. Die Sache bekommt einen ganz anderen Ton, wenn, wie in „Holbeins Todtentanz“ der bekannte Knochenmann zum Compo-

130

135

140 nisten ins Zimmer tritt und dem Schreibenden mit dem Knochenfinger auf die
 Schulter tippt und ihm ins Ohr raunt: „Beeile dich, Wolfgang“, oder: „Beeile dich,
 Francesco, wir müssen bald fort“. Auch Pergolese's „*Stabat*“ entstand unter ähnli-
 chen Verhältnissen und es ist eigen, daß solche *sub auspiciis* des Todes componirte
 Musik dann insgemein eine ganz besondere Lebenskraft beweist. In Cherubini's
 145 Requiem ist der erste Satz wunderbar ergreifend, das an Stelle des „Benedictus“
 tretende *pie Jesu* von größter Herrlichkeit; aber das „*Dies iræ*“ ist endlich doch ein
 ziemlich bedenkliches Effectstück und nicht bloß um des berühmten Tamtam-
 schlages willen.

Die an sich sehr schönen Einzelheiten des *Recordare*, *Confutatis* u. s. w. darf
 man neben der erschütternden Wahrheit der analogen Mozart'schen Sätze doch
 kaum nennen. Der Anfang des „Agnus“ vollends macht – wenigstens mir – einen
 150 Eindruck, welcher der Andacht ganz und gar nicht förderlich ist; ich sehe (kaum
 wage ich es zu gestehen) in meiner Phantasie dabei immer eine zum Fangen einer
 Maus heranschleichende Katze, drei rasche Sprünge und sie hat ihr Opfer. Der
 Schluß ist dann wieder überaus schön und in dem leisen Ausklingen von ganz
 155 eigener Poesie. Im Ganzen kommt mir Cherubini's Kirchenmusik in seinen Fest-
 messen vor, wie die großen Prachtkirchen des 17. Jahrhunderts, Gold und Mar-
 mopracht von allen Seiten und glänzende, großartige, kühne Fresken am Ge-
 wölbe; es steckt in dem Allen endlich auch ein sehr tüchtiger architektonischer
 Kern und es spricht daraus sogar ein großer künstlerischer Gedanke, – ob es sich
 160 aber nicht in irgend einem kleinen, bescheidenen Kirchlein in aller Stille besser
 beten läßt, mag die Frage sein. Cherubini's Requiem ist wiederum dieselbe gran-
 diose Kirche, aber diesmal mit schwarzem Tuche verkleidet und mit einem
 Katafalk in der Mitte.

Cherubini's Vielseitigkeit und sein geistiger Reichthum ist und bleibt übrigens
 165 staunenswerth. Er hat neben jenen großen kirchlichen Prachtwerken auch Kir-
 chenstücke im höchsten, reinsten Palestrina-Styl componirt und hinwiederum
 neben bescheidenen, leichten Klaviersonaten im Style Haydns und Mozarts
 Streichquartette von großartigster Anlage, und daß seine Opern, seine Ouverturen
 auf Beethoven keinen geringen Einfluß gehabt, wird man nicht läugnen dürfen.
 170 Ohne den „Wasserträger“ Cherubini's hätten wir vielleicht keinen „Fidelio“ Beet-
 hovens. Beiläufig gesagt schätzte Beethoven auch Cherubini's Requiem aufs höch-
 ste und beschloß, wie er sagte, „sich Manches daraus *ad notam* zu nehmen“. Eines
 höheren Zeugnisses für das Werk bedarf es wohl kaum.

Sowohl Bachs als Cherubini's Composition wurde ausgezeichnet aufgeführt.
 175 Herr Dr. Kraus erhielt für die erwähnte Bach'sche Arie reichen und wohlverdien-
 ten Beifall. Wem gehört die schöne Sopranstimme, welche in einigen Soli her-
 vortrat?

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Gluck, *Orpheus und Euridike* (Konzert zum Vorteil des Pensionsinstituts des Hoftheaters),
 6. April 1873, Hofoper ■ Verdi, *Rigoletto*, 5. April 1873, Theater an der Wien ■ Viertes Gesell-
 schaftskonzert der GdM, 6. April 1873, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Johann Sebastian Bach: *Liebster Gott, wenn werd' ich sterben?* BWV 8 ■ Cherubini: Requiem c-Moll ■ Gluck: *Orpheus und Euridike* ■ Verdi: *Rigoletto*

ERLÄUTERUNGEN

6 Glucks „Orpheus“ im Hofoperntheater.] Aufgeführt wurde die Oper in der Bearbeitung von Berlioz, die 1859 für eine Aufführung am Pariser Théâtre Lyrique mit der Altistin Pauline Viardot-Garcia entstanden ist. ■ 12–14 da wir „Orpheus“ ... hatten über die Bühne gehen sehen.] → NR. 17/ERL. zur Z. 298f. ■ 21f. wo er einst seine ersten großen Erfolge ... gehabt] Die Uraufführung von *Orfeo ed Euridice* fand am 5. Oktober 1762 im Hofburgtheater statt. ■ 39 „Die Ente mit den drei Schnäbeln“] *Le Canard à trois becs* – Operette von Émile Jonas (1827–1905). ■ 39 „Der Carneval in Rom“] Operette von Johann Strauß d. J.; zur Aufführung → NR. 103. ■ 40 „Hundert Jungfrauen“] *Les Cent vierges* – Operette von Charles Lecocq. ■ 44–46 Operettenwirthschaft ... Wasserpest] Vgl. hierzu Ambros' Essay „Musikalische Wasserpest“, in: *Bunte Blätter* II, S. 1–52. ■ 57f. wir erinnern uns, ... Alboni gehört zu haben!] Marietta Alboni sang die Arie in ihrem Abschiedskonzert am 14. September 1845 im Prager Sophieninselsaal. ■ 62f. die von Bertoni ... eingeflickte endlose Arie] Gemeint ist die umstrittene Bravourarie „*L'Espoir renaît dans mon âme*“, die auffallende Ähnlichkeiten mit der Arie „*So che dal ciel discende*“ aus der Oper *Tancredi* von Ferdinando Bertoni (1725–1813) aufweist. Die Arie hat zu Glucks Zeiten einen Streit hervorgerufen – Gluck wurde des Plagiats beschuldigt, woraufhin seine Anhänger bemüht waren, die Plagiatsvorwürfe abzuweisen, indem sie eine Arie aus der angeblich von Gluck stammenden Krönungskantate *Enea e Ascanio* als Beweis brachten. ■ 92–94 Hätten wir ... auf die Bühne zu bringen.] Zu einer szenischen Neuaufführung in Wien kam es erst 1882. ■ 94f. „Desunt, die nicht da sind“] Zitat aus: *Lebensansichten des Katers Murr*, in: Hoffmann, *SW*, Bd. 5, S. 278 (*Desunt* – lat. „sie fehlen“). ■ 130f. „Die Botschaft ... der Glaube.“] Freizitat aus: Goethe, *Faust I*, 765. ■ 138 „Holbeins Todtentanz“] → NR. 74/ERL. zur Z. 136f. ■ 172 „sich Manches daraus *ad notam* zu nehmen.“] Der von Ambros frei zitierte Ausspruch festgehalten in: Seyfried/Pierson, *Beethoven's Studien im Generalbass*, Anhang, S. 20. ■ 176 die schöne Sopranstimme] In der Kantate wirkte Otilie Ebner (1836–1920) mit.

111.

WA 1873, Nr. 88, 17. April

Z. 42–52 aufgenommen in: „Musikalische Wasserpest.“, *Bunte Blätter* II, S. 8–9

Feuilleton.

Musikalische Revue.

Von A. W. Ambros.

Die Osterwoche hat ihren Einfluß auf die Musik nicht ganz verläugnet – wir hörten etwas mehr geistliche Compositionen als sonst. Dienstag wurde das Programm des Gesellschaftsconcerts vom Sonntag mit der Cantate von J. S. Bach und dem Requiem Cherubini's wiederholt. Die Composition oder, besser gesagt, Tondichtung des großen Sebastian kann nur gewinnen, je näher man sie kennen lernt.

10 Das zweite Concert im Hofoperntheater brachte unter Herbecks geistvoller und begeisternder Leitung die Reformationssymphonie von Mendelssohn. Der Tondichter hat diese Composition, welche ihn, wie wir aus seinen Briefen wissen, sehr lebhaft beschäftigte, als sie vollendet war, ins Pult gesperrt, sie erschien erst unter den nachgelassenen Werken. Wodurch Mendelssohn bewogen wurde, eine seiner

15 vorzüglichsten Instrumentalcompositionen zu lebenswieriger Haft zu condemniren, bleibt räthselhaft. Es wird wohl immer Geschmackssache bleiben, ob man diese Symphonie oder die römische (in *A-dur*), welche übrigens das Los ihrer Schwester theilte und auch im Arreste saß, vorziehen soll, so viel aber ist gewiß, daß von den von Mendelssohn „approbirten“ Symphoniewerken weder das nicht

20 recht erquickliche Zwitterwerk, halb Symphonie, halb Oratorium, der „Lobgesang“, noch die prächtige, aber fast gar zu fein und spiegelblank polirte Symphonie in *A-moll* den lebenskräftigen, jugendfrischen, wahrhaft herzerquickenden Eindruck jener beiden anderen herrlichen Symphonien machen, gegen welche sich ihr eigener Schöpfer so seltsam und so schreiend ungerecht bewiesen hat. Wäre gegen

25 die Reformationssymphonie irgend eine Einwendung zu machen, so könnte sie höchstens die Frage über den inneren Zusammenhang der ersten drei Sätze mit der Ueberschrift des Ganzen angehen, – im Finale, wo der Choral „Ein' feste Burg“ immerfort durchklingt, ist es anders. Dieses Finale hat etwas von dem Geiste rüstiger, gläubiger, freudiger, kampfergüteter Opposition, es tönt etwas heraus wie Ulrich van Huttens „ich hab's gewagt“, ja wer Heine's „Klangbildertalent“ hätte, könnte vielleicht gar das Tintenfaß fliegen sehen, welches der Reformator dem Teufel an den Kopf warf. Die mächtige, mit spielender Leichtigkeit gehandhabte

30 contrapunktische Arbeit dieses Satzes, die Art, wie darin das Choralthema ganz anders und etwas meisterlicher behandelt wird, als in den „Hugenotten“ und neuerlich im „Kaisermarsch“, stellt Mendelssohns Composition auf eine sehr bedeutende Höhe. Wer mir aber z. B. den Zusammenhang des an sich höchst reizenden Scherzo mit den Wittenberger Thesen, dem Wormser Edict und dem Interim, das „den Schalk hinter ihm“ hat, erklären kann – *magnus mihi erit Apollo!* Die Aufführung war unübertrefflich, der Beifall enthusiastisch. Die Fragmente aus Schuberts

35 „Fierabras“ waren zwar keine „Novität“, aber interessirten fast gleich einer solchen. Eine Antiquität, Rarität und Curiosität jedenfalls war die von Herrn Scaria ausgezeichnet gesungene Arie des Mafferu aus Winters „Opferfest“, einer Oper, welche ehemals Mozarts Opern von den „Kennern“ nahezu gleichgestellt wurde. Während aber die „Entführung“ und die „Zauberflöte“ (die beiden Opern, von denen

40 Winters menschenfreundliche Inkas, edle Engländer, heißblütige Spanierinnen, naive Peruanerinnen, aufgeklärte Ober- und heimtückische Unterpriester des Sonnenheiligthums von Cuzco beinebst den Kriegern, die „zu den friedlichen Cabanen ziehen“, in gerade absteigender Linie abstammen) ihre frische Lebenskraft behalten haben, könnte uns das „Opferfest“, gleich Kotzebue's Schauspiel „Die Sonnenjungfrau“, welcher einst so viele Thränen mitleidigen Antheils geflossen,

45 kaum mehr als nur noch den Eindruck einer Parodie machen, obschon Winters Musik an sich durchaus nicht zu verachten ist. Es ist aber schwer, Mafferu's „So geht's nicht – so geht's auch nicht“ (er sinnt auf des von ihm gehaßten Murney Verderben) und die Orchester-Zwischenspiele, welche uns des Bösewichts inner-

50

lich durchdachte Rachepläne malen sollen, zu hören, ohne einigen Lachreiz zu empfinden. Wie populär war aber einst das „Wenn mir dein Auge strahlet“, das „Ich war, wenn ich erwachte“, oder das Frauenquartett mit dem Schikaneders würdigen Text: „Kind, willst du ruhig schlafen, so folge meinem Brauch und tändle wie mit Affen, mit den Männern auch.“ – Der moderne Componist, welcher seine Lorbeeren für absolut unverwelkbar hält, sollte die Partitur des „Opferfestes“ auf seinen Schreibtisch legen, wie weiland Eremiten einen Totdenkopf als heilsames „*Memento mori*“ auf ihr Betpult zu legen pflegten.

Das dritte Concert der Wiener Singakademie unter Herrn Rudolf Weinsurms Leitung brachte von geistlicher Musik Michael Haydns Chor „*Tenebrae factae sunt*“, dessen fein detaillirter, sehr präziser Vortrag die schöne, würdige Composition in ihrem vollen Werthe zur Geltung brachte, und Allegri's berühmtes „Miserere“, für welches, wie weiland für den alten Götz von Berlichingen Heilbronn, so Wien „ein verhängnißvoller Ort“ ist. Weiland unter Leopold I. wurde es geradezu Gegenstand diplomatischen Schriftenwechsels, als die Composition, von der es hieß, sie wirke in Rom Mirakel, sich in Wien gar nicht wunderthätig erweisen wollte. Der zur Rechenschaft gezogene päpstliche Capellmeister antwortete im Sinne Scanderbegs, als der Sultan sich beklagte, der Held habe ihm nicht das richtige Schwert gesendet. „Das richtige Schwert“, meinte Scanderbeg, „habe ich geschickt, aber den richtigen Arm habe ich nicht mitschicken können.“ Hier nämlich die Sänger der Sixtina mit ihrem traditionellen Vortrag, dessen Traditionen sogar noch jetzt, trotz des tiefen Verfalles der Sängercapelle, in Rom fortleben, – ich wenigstens darf den Vortrag des „Miserere“, wie ich es 1868 in der sixtinischen Capelle am Charfreitag gehört, zu meinen besten musikalischen Erinnerungen zählen. Geht einmal in der Osterwoche ein Vergnügungszug nach Rom, so setze sich die Singakademie *in corpore* auf und höre sich die Sache an Ort und Stelle an. Und dann: „geh hin und thuet desgleichen!“ Herr Ignaz Brüll trat statt des verhinderten Prof. Epstein als Ersatzmann ein – und zwar mit Beethovens nur zweisätziger, aber gewaltiger Sonate *op. 111* – für den Pianisten sicher eine der größten Aufgaben. Wie er diese Aufgabe gelöst, beweist das laute, herzliche „Vortrefflich“, welches ihm der als Zuhörer im Publico sitzende Liszt zurief. Herr Junk spielte brav und solid eine Violinsonate von Händel. Der Gedanke, alle Gesänge Schuberts, welche er zu Scotts „Fräulein vom See“ componirt, nach einander singen zu lassen, war originell, in anderer Programmumgebung würde er glücklicher gewirkt haben. Von den Solisten sagte uns Herr Buchholz mit dem mannhaften Vortrage des „Liedes des gefangenen Jägers“ am besten zu. Die junge Dame, welcher das „Ave Maria“ zugefallen, wird besser thun, einstweilen noch in der Masse des Chores zu verschwinden und erst dann wieder hervor- und in den Vordergrund zu treten, bis fortgesetzte Studien sie solchen Aufgaben werden wachsen lassen.

Recht würdig feierte der Wiener Cäcilien-Verein die Charwoche durch eine gelungene Aufführung der Passionsmusik von Heinrich Schütz. Dieser Componist, geboren 1585 zu Kösteritz im Voigtlande, Zögling der venezianischen Tonsetzerschule durch seinen Lehrer Johannes Gabrieli, ist eine der anziehendsten Künstlergestalten jener großen und reichen Kunstzeit. Er ist zugleich der Ahnherr aller

100 deutschen Operncomponisten, denn 1627 setzte er Ottaviano Rinuccini's 1594 für
 Florenz von Jacopo Peri componirte „Dafne“ nach der Uebersetzung Martin
 Opitz' von Boberfeld zur Hochzeitsfeier der Schwester seines damaligen Gebieters,
 des Churfürsten von Sachsen, mit dem Landgrafen von Hessen in Musik – leider
 105 ist die Composition für uns verloren – es wäre anziehend zu sehen, inwieweit er
 sich dem neuen Florentiner Styl anschloß, welcher damals auch in Deutschland
 Sensation machte; wie denn auch der gleichzeitige Autor des Syntagma, Prätorius,
 verwundert darauf hinweist, wie „sonderlich in Italia auß der Massen viel musika-
 lische Compositiones und Gesänge, so gar uff ein anderer Art, Manier und Weise,
 als vor der Zeit auffgesetzt und mit ihren Applicationibus an Tag kommen, zum
 110 Truck verfertigt werden“. Schütz reiste 1628 sogar noch einmal nach Venedig, um
 den neuen Styl durch dessen genialsten Vertreter Claudio Monteverde kennen zu
 lernen. Kein Wunder, wenn in seinen Passionsmusiken, aus denen die, welche wir
 hörten, geschickt zusammengesetzt worden, ein wahrhaft dramatischer Zug lebt
 – fast möchte ich sagen: mehr als bei J. S. Bach, trotz der sehr bescheidenen Mittel.
 115 Gleich das erste Chorsätzchen „Ja nicht auf das Fest“ ist von überraschender Wahr-
 heit und der Chor „Laß ihn kreuzigen“, in welchem S. Bach das welterlösende
 Mysterium betont, als käme der Urtheilsspruch vom Himmel, wird bei Schütz,
 ganz wie es Mendelssohn will, zum Wuthgeschrei einer tobenden Menge. Die Soli
 gehören nicht dem Florentiner *stile rappresentativo* an, sie klingen eher kirch-
 120 lich-psalmodirend, an feierlichen Stellen, z. B. bei der Einsetzung der Eucharistie,
 nehmen sie den Ton des deutschen Chorals an. Die motettenartigen Einleitungs-
 und Schlußschöre haben theilweise auch den Charakter des Chorals, häufiger aber
 tritt hier der edle Schüler Giovanni Gabrieli's hervor, es wird uns ganz „venezia-
 nisch“ dabei. Die falschen Zeugen singen, was sie seither bis auf Mendelssohns
 125 „Paulus“ immer gethan, in kanonischer Imitation, in manchen Chören zeigt sich
 der Meister des Contrapunkts, wie bei dem: „Andern hat er geholfen“ u. s. w. Reine
 Empfindung, innige Andacht, großer Schönheitssinn sprechen aus dem Ganzen,
 und da unsere Zeit begreifen gelernt hat, daß die „große“ und die „kleine Passion“
 von A. Dürer nicht bloß holzgeschnittene Curiosa aus den Zeiten einer „kind-
 130 lich-unentwickelten“ Kunst sind, so wird sie wohl auch für Heinrich Schütz' „mu-
 sikalische Passion“ ein ähnlich gerechtes Urtheil haben. Wir danken dem Cäcilien-
 Verein und namentlich den Herren Böhm, Maaß, Bauer, Fürchtgott und
 Dr. Hausleithner für den wahrhaft erbauenden Genuß!

Von einer Passionsmusik zu einem Patti-Concert ist der Uebergang etwas
 135 kühn – der Ostersonntag brachte uns ein solches, zum „Besten der Armen Wiens“
 und zum Vergnügen der Reichen Wiens. Was sollen wir sagen, das wir nicht schon
 gesagt hätten? Das Programm zählte zu den musikalischen *mixed-pickles*, also zu
 den Delicatessen für Feinschmecker. Der ersten Arie aus Glucks „Orfeo“, gesun-
 gen von Signora Marchisio, folgte Rossini's Arie der Rosina, mit ungeheurem Bei-
 140 fall und *da capo* von der Patti vorgetragen, an die (falsche) Stradella-Arie des Signor
 Graziani schloß sich Gounods Giulietten-Walzer, abermals von Adelina Patti. Das
 Publicum, wenigstens dessen „schönere Hälfte“, prangte in Toiletten, an denen der
 Freund der Eleganz und des Reichthums seine Freude haben konnte, und „strahlte
 in Diamantenpracht“ – kurz es war brillant.

Eine wahrhaft glänzende Versammlung füllte das Hofoperntheater am letzten Dinstag bei der Vorstellung zum Vortheile des Fonds der den Allerhöchsten Namen führenden Stiftung zur Versorgung von Officiers-Wittwen und -Waisen. Ein kleines Monodram von Jos. Weilen „Das Weib des Kriegers“ eröffnete, von Frau Gabillon dargestellt, sinnig das Ganze und bot zugleich der Schaulust durch drei brillante, von Herrn Gaul arrangirte Tableaux eine Augenweide. – Herrn Dopplers Musik dazu sei noch besonders belobt; sorgsam componirt und von sehr charakteristischer Färbung hob sich das Einzelne glücklich und wirksam hervor. Danach spielte Frau Menter das Concertstück von Weber, wie sie zu spielen pflegt, d. h. ausgezeichnet, und das Finale sogar wahrhaft hinreißend. Zwei wenig bedeutende Lieder erhielten durch Herrn Scaria's Vortrag Farbe und Leben; Frau Wilt glänzte in einer Ernani-Arie. Das kleine, etwas nach der Posse gehende, aber sehr amüsante, aus dem Französischen übersetzte Lustspiel „Aus der komischen Oper“ wurde durch das vortreffliche Spiel des Frl. Janisch und der Herren Sonnenthal und Meixner veredelt, ohne an drastisch-komischer Kraft das Mindeste einzubüßen. Die Operette „Fünfundzwanzig Mädchen und kein Mann“ nahm sich im Kunsttempel des Opernhauses ziemlich wunderbar und sonderbar aus, indessen wurde uns diese momentane Invasion der Vorstadt durch die Einlagen plausibel gemacht: Gesänge der Damen Ehnn, Friedrich-Materna, Dillner und Tremel, Declamationen der Damen Janisch und Hartmann, Tanz der Fräulein Salvioni, Mauthner und Scholz – alles vom Publicum mit warmem Beifall entgegengenommen. Der Schlußeffect einer auf weiland Gusikows Holz- und Strohinstrument oder vielmehr auf einem großen Ensemble solcher Instrumente von Fräulein Gindele, dem Herrn K. Treumann und den Damen des Hof-Opernchores mit wahrer Virtuosität ausgeführten Polka ergötzte allgemein, – die Klangwirkung war originell, halb burlesk, aber durchaus nicht unangenehm. Wir haben darüber gelacht, wie über Haydns „Kindersymphonie“ oder ähnliche glückliche musikalische Scherze, welche man sich gelegentlich einmal gerne gefallen läßt. Ueberhaupt schien sich das Publicum sehr gut zu unterhalten.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Konzert zum Vortheil des Pensionsinstituts des Hoftheaters, 7. April 1873, Hofoper ■ Drittes Konzert der Wr. Singakademie, 9. April 1873, MVkl. ■ Konzert des Wr. Cäcilien-Vereins, 6. April 1873, Michaelerkirche ■ Wohltätigkeitskonzert zum Besten der Armen Wiens, 13. April 1873, MVgr. ■ Konzert zum Vortheil des Fonds zur Versorgung kaiserlicher und königlicher Offiziers-Witwen und Waisen, 15. April 1873, Hofoper

REZENSIERTE WERKE

Allegri: *Il Salmo Miserere mei, Deus* ■ Beethoven: Klaviersonate c-Moll op. 111 ■ Doppler: Musik zu *Das Weib des Kriegers* ■ Gluck: „*L'Espoir renaît dans mon âme*“ aus *Orphée et Eurydice* ■ Gounod: „*Je veux vivre*“ aus *Roméo et Juliette* ■ Georg Friedrich Händel: Violinsonate A-Dur HWV [361 oder 372?] ■ Michael Haydn: „*Tenebrae factae sunt*“ ■ August Horn: „*Abschied*“ op. 36 ■ Mendelssohn: Symphonie Nr. 5 d-Moll op. 107 (*Reformationssymphonie*) ■ Niedermeyer: „*Pietà, Signore*“ [fälschlicherweise Alessandro Stradella zugeschrieben] ■ Rossini: „*Una voce poco fa*“ aus *Il barbiere di Siviglia* ■ Scharfe: Nr. 2 „*Das Mädchen und der Schmetter-*

ling“ aus 3 *Muntre Lieder* op. 10 ■ Schubert: Nr. 4 „Ensemble“, „*Des Jammers herbe Qualen*“ und „*Der Rache Opfer fallen*“ aus *Fierrabras*, „*Ellens Gesang I*“ („*Raste Krieger, Krieg ist aus*“) D 837, „*Ellens Gesang II*“ („*Jäger, ruhe von der Jagd*“) D 838, „*Bootgesang*“ D 835, „*Coronach*“ D 836, „*Normans Gesang*“ D 846, „*Ellens Gesang III*“ („*Hymne an die Jungfrau*“, „*Ave Maria*“) D 839, „*Lied des gefangenen Jägers*“ D 843 ■ Heinrich Schütz: Matthäus-Passion SWV 479 ■ Franz von Suppé: *Fünfundzwanzig Mädchen und kein Mann* ■ Verdi: Arie [näher nicht ermittelt] aus *Ernani* ■ Carl Maria von Weber: Konzertstück f-Moll für Klavier und Orchester J 282 ■ Winter: „*Allmächtige Sonne, höre*“ aus *Das unterbrochene Opferfest*

ERLÄUTERUNGEN

5–7 das Programm ... wiederholt.] Zum vierten Gesellschaftskonzert der GdM, in dem u. a. Bachs Kantate *Liebster Gott, wenn werd' ich sterben?* BWV 8 aufgeführt wurde → NR. 110. ■ 12–14 wie wir aus seinen Briefen wissen ... nachgelassenen Werken.] uraufgeführt 1832; nach der Wiederaufführung 1837 hat sich Mendelssohn davon völlig distanziert (vgl. Mendelssohns Brief an Julius Rietz vom 11. Februar 1838, in: Mendelssohn, *SB*, Bd. 6, S. 37f.). Der Erstdruck stammt aus dem Jahr 1868. ■ 17f. die römische ... im Arreste saß] Die Gründe für die verspätete Rezeption der Symphonie A-Dur op. 90 (*Italienische*) waren allerdings andere als im Falle der Symphonie d-Moll op. 107 (*Reformations-symphonie*). Nach der Uraufführung in London am 13. Mai 1833 blieb die Partitur in England. Mendelssohn hat 1834 eine Neunotation angefangen, die im Grunde eine Neufassung war, allerdings nur die Sätze zwei bis vier umfasste. Die dt. Erstaufführung (der Londoner Fassung) fand erst am 1. November 1849 statt (Erstdruck der Partitur 1851). ■ 30 „ich hab's gewagt“] Motto des Humanisten Ulrich von Hutten (1488–1523). ■ 34 „Hugenotten“] Oper von Meyerbeer. ■ 35 „Kaisermarsch“] zur Aufführung von Wagners *Kaisermarsch* → NR. 85. ■ 38 *magnus mihi erit Apollo!*] „Der soll mir ein großer Apoll sein!“ – Paraphrasierung des Ausspruchs „et eris mihi magnus Apollo“ („du sollst mir ein großer Apoll sein“). Vergil, *Ecloge* 3,104. ■ 57f. mit dem Schikaneders würdigen Text:] zu Ambros' Kritik an Schikaneder → NR. 61/Z. 45–91. ■ 68–75 Weiland unter Leopold I. ... mit ihrem traditionellen Vortrag] Zu den Umständen der Wr. Aufführung von Gregorio Allegris *Miserere* vgl. *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch einer Musikalischen Reise durch Frankreich und Italien [...]*, übersetzt von Christoph Daniel Ebeling, Hamburg 1772, S. 209ff. ■ 72 Scanderbegs] Skanderbeg (1405–1468), albanischer Fürst, berühmt durch seinen Kampf gegen die Osmanen. ■ 81 „gehete hin und thuet desgleichen!“] *Bibel*, Lk 10,37. ■ 86f. alle Gesänge ... zu Scotts „Fräulein vom See“] „*Ellens Gesang I*“ („*Raste Krieger, Krieg ist aus*“) D 837, „*Ellens Gesang II*“ („*Jäger, ruhe von der Jagd*“) D 838, „*Bootgesang*“ D 835, „*Coronach*“ D 836, „*Normans Gesang*“ D 846, „*Ellens Gesang III*“ („*Hymne an die Jungfrau*“) D 839, „*Lied des gefangenen Jägers*“ D 843. ■ 89 Buchholz] Leopold Buchholz (1837–1877), Bass, Musikalienhändler und Verleger; ab 1870 Mitglied des Wr. Männergesang-Vereins, des Wr. Singvereins (1870–1872) und der Wr. Singakademie. ■ 90f. Die junge Dame, welcher das „Ave Maria“ zugefallen] „*Ellens Gesang III*“ („*Hymne an die Jungfrau*“) D 839, vorgetragen von Melanie Häckel. ■ 102 der Schwester seines damaligen Gebieters] Sophie Eleonore von Sachsen (1609–1671). ■ 103 Churfürsten von Sachsen] Johann Georg I., Kurfürst von Sachsen (1585–1656). ■ 103 Landgrafen von Hessen] Georg II., Landgraf von Hessen-Darmstadt (1605–1661). ■ 107–110 „sonderlich in Italia ... verfertigt werden.“] Freizitat aus: Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 3, Vorwort. ■ 132 Böhml] Josef Böhm (1841–1893), Komponist und Kirchenmusiker, Chorleiter des Wr. Cäcilien-Vereins; ab 1865 an der Kirche Am Hof in Wien tätig. ■ 132 Bauer] Michael Bauer (1842–1891), Kirchenkomponist,

Gesangslehrer und Regenschori an der Franziskanerkirche und am Schottenstift in Wien. ■ **132** Fürchtgott] Arnošt Fürchtgott-Tovačovský (1825–1874), Sänger, Komponist, Chorleiter des Slawischen Gesangsvereins in Wien. ■ **138** ersten Arie aus Glucks „Orfeo“] Es handelte sich um die Bravourarie „*L'Espoir renaît dans mon âme*“, die den I. Akt der frz. Fassung schließt → NR. 110/ERL. zur Z. 62f. ■ **139** Arie der Rosina] „*Una voce poco fa*“ aus *Il barbiere di Siviglia*. ■ **140** Stradella-Arie] → NR. 79/ERL. zur Z. 151f. ■ **141** Giulietten-Walzer] „*Je veux vivre*“ aus *Roméo et Juliette*. ■ **143f.** „strahlte in Diamantenpracht“] Freizitat aus: Heinrich Heine, *Buch der Lieder*, Lyrisches Intermezzo 18 („*Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht*“). ■ **153** Menter] Sophie Menter, verh. Menter-Popper (1846–1918), dt. Pianistin und Klavierpädagogin; Schülerin von Carl Tausig und Liszt; häufige Auftritte mit ihrem Ehemann, dem Violoncellisten David Popper. ■ **154f.** Zwei wenig bedeutende Lieder] Gustav Scharfe (1835–1892), Nr. 2 „*Das Mädchen und der Schmetterling*“ aus 3 *Muntre Lieder* op. 10; August Horn (1825–1893), „*Abschied*“ op. 36. ■ **156** Ernani-Arie] aus Verdis gleichnamiger Oper; näher nicht ermittelt. ■ **157f.** „Aus der komischen Oper“] Lustspiel von August Förster (1828–1889). ■ **158** Janisch] Antonie Janisch (1848–1920), Schauspielerin; 1872–1873, 1875–1883 am Wr. Hofburgtheater. ■ **159** Sonnenthal] Adolph von Sonnenthal (1834–1909), Schauspieler; 1856–1909 am Wr. Hofburgtheater. ■ **159** Meixner] Karl Meixner (1819–1888), Schauspieler; ab 1851 am Wr. Hofburgtheater. ■ **160** „Fünfundzwanzig Mädchen und kein Mann“] bzw. *Zehn Mädchen und kein Mann* – Operette von Franz von Suppé. ■ **164** Hartmann] Helene Hartmann (1843–1898), Schauspielerin; ab 1867 am Wr. Hofburgtheater. ■ **165** Salvioni] Guglielma Salvioni (1842–?), it. Tänzerin; 1870–1873 Primaballerina an der Wr. Hofoper. ■ **165** Mauthner] Henriette Mauthner (1850–1884), Soloränzerin an der Wr. Hofoper 1866–1879. ■ **165** Scholz] Therese Scholz (1849–?), Soloränzerin an der Wr. Hofoper 1868–1875. ■ **166f.** Gusikows Holz- und Strohinstrument] Joseph Gusikow (1806–1837), Virtuose auf dem Holz- und Strohinstrument (Strohfidel, bestehend aus hölzernen Stäbchen, die mit Klöppeln geschlagen werden). ■ **168** K. Treumann] Karl Treumann (1823–1877), Schauspieler, Theaterdirektor, Übersetzer und Librettist. ■ **169** Polka] „Holz- und Stroh-Polka“ aus der Operette *Zehn Mädchen und kein Mann* von Franz von Suppé. ■ **171** „Kindersymphonie“] Symphonie C-Dur Hob. II:47 (heute Michael Haydn zugeschrieben).

112.

WA 1873, Nr. 95, 25. April

Adelina Patti's Beneficevorstellung.

Wer sich der lärmenden Beifallsbezeugungen, der Blumenkränze und Blumenkörbe und Blumenbouquets erinnerte, welche bisher an jedem Patti-Abend in Fülle und Ueberfülle da waren, der durfte sich fragen, was wohl am Fest- und Benefice-Abend der Künstlerin geschehen werde, zu welchem sie Meyerbeers „Dinorah“ gewählt hatte, für sich also eine Partie, welche ihr die Geltendmachung ihrer Mittel in allerglänzendster Weise gestattete. Wir durften kaum etwas Geringeres erwarten, als daß man etwa mäßige Palmen-, Lorbeer- und Cedernhaine fällen und der Künstlerin zuwerfen oder doch mindestens die Blumenhäuser von Schönbrunn ausleeren und schubkarrenweise auf die Bühne schaffen werde. Es ist auch ungefähr so gekommen.

Von der Vorstellung sei nur bemerkt, daß sie in den Hauptpartien eine treffliche war – Dinorah, Patti; Hoel, Graziani; Corentin, Marini; der junge Hirt, Marchisio. Signora Patti's Dinorah hat etwas von einer Elfe; die unbeschreibliche Anmuth der
 15 Künstlerin und ein gewisses kindlich-holdes Wesen, wie es gelegentlich auch in ihren anderen Rollen hervortritt, milderte das peinlich-krankhaft Ueberreizte, wie es Meyerbeers „Dinorah“ nach der ganzen Anlage und Zeichnung dieses dramatischen Charakters hat. Was den Gesang betrifft, so waren die einfach empfindungs-
 20 vollen Stellen, wie das Wiegen- und Schlummerliedchen, gleich zu Anfang so schön und rührend, als der Vortrag der Romanze im zweiten Act – beiläufig gesagt einer Nummer, in welcher Meyerbeer gezeigt hat, was er sein konnte – zugleich unheimlich und unwiderstehlich anziehend; man konnte sich an Loreley erinnern.

In den Brillantstücken der Partie, dem concertanten Duo mit Corentins hier zur Clarinette veredelten Dudelsack, dem weltberühmten Schattentanz u. s. w.
 25 kommt mir Meyerbeer vor, wie ein Juwelier, welcher einer Lieblingstochter bei festlichen Gelegenheiten am liebsten seinen ganzen Laden an den Leib hängen möchte. Isabella im „Robert“ und Margaretha in den „Hugenotten“ sind recht bescheidene Personen gegen diese Bretagner Ziegenhirtin. Was nun die Patti gerade hierin leistete, kann sich vorstellen, wer sie kennt. Der Grundzug ihrer ganzen
 30 künstlerischen und sonstigen Persönlichkeit, jene wunderbar gewinnende Anmuth, deren wir vorhin schon gedacht, giebt auch ihren allerglänzendsten Bra-
 vourpassagen einen ganz eigenen, unbeschreiblichen Reiz – dabei haben wir auch noch das sehr angenehme Gefühl der Sicherheit; wir denken gar nicht daran, als könne der Künstlerin je ein Ton versagen oder mißglücken. Der Schattentanz,
 35 einer der bizarrsten Einfälle in dem überhaupt höchst bizarren Werke, gewann durch die Patti einen unbeschreiblichen Reiz, wie wir ihn früher nie bei dieser Scene empfunden.

Während bei nicht wenigen Dinorahs der Schatten an der Felsenwand sich geberdet wie eine wahnsinnig gewordene Fledermaus und nichts ist wie die Caricatur seiner Besitzerin (seit Peter Schlemihl kann man den Schatten unter die Besitzthümer rechnen), war bei der Patti selbst in den Bewegungen des Schattenphantoms eine merkwürdige Grazie – ordentlich liebenswürdig war die tanzende Silhouette, und Aloysius Gonzaga, der einmal im Pfänderspiel aus Gewissensscrupeln den Schatten einer Dame nicht küssen wollte, wäre hier vermuthlich davon-
 40 gelaufen. Das kindliche und kindische Schelten Dinorahs gegen die Schattengestalt hatte etwas Rührendes, und in der Singstunde, welche Dinorah der vermeinten Gefährtin giebt, waren die Echoeffecte von zauberhaftem Wohllaut, so wie vorher und dann zum Schlusse die brillanten Passagen wahrhaft blendend wirkten.

Als nach dem glänzenden Triller auf dem hohen *As* zuletzt das dreigestrichene *Des* in siegesgewisser Sicherheit den Gesang und die Scene schloß, brach ein Applaus los, gegen den selbst die Wagner-Orkane des vorigen Mai, welche wir bisher in der Einfalt unseres Herzens für den Gipfel des Möglichen gehalten, verstummen müssen. Jetzt ging der Blumenregen los, oder vielmehr die Blumensündflut. Massenweise hagelten die kleineren (nämlich relativ kleineren) Bouquets auf
 55 die Bühne herunter, Helfershelfer stürzten aus den Coulissen und halfen der Patti

aufflesen, riesige Blumenkörbe wurden auf die Bühne gehoben, aus deren einem eine förmliche Palmengruppe ragte, Blumenkränze, groß genug, um die Patti darin wie in eine byzantinische Mandorla in ihrer ganzen zierlichen Person einzurahmen, Blumenkronen, ein prachtvoller silberner Lorbeerkranz auf einem Samtkissen – und Herr Arditì hatte nichts zu thun, als ein Bouquet nach dem anderen auf die Bühne zu reichen, er kam uns am Ende schon vor, wie weiland Döbler: „ein Sträußchen und noch ein Sträußchen“ u. s. w. Doch von Sträußchen im Diminutiv durfte man nicht reden – es waren Riesenbouquets, so groß in der Rundung wie etwa der Schild des Achill, auf dem bekanntlich die ganze Welt abgebildet war. 60

Die junge, zarte Frau hätte Extranerven haben müssen, um von dieser Sturmflut des Enthusiasmus nicht betäubt und angegriffen zu werden, und in der That lag, als sie zum, ich weiß nicht wie vielen Male herauskam und abermals eine Schiffsladung Blumen ihr zu Füßen fiel, in ihren Blicken etwas, wie Voltaire's berühmtes: *on m'étouffe de roses*, wie eine stille Bitte um Schonung. Es war in dieser Beifallsphrenesie (denn so muß man wirklich sagen) viel Demonstration, es war, als wolle sich das Publicum seinerseits „zeigen“ – und da nun auch das Orchester wiederholt mit „Tusch“, mit Trompetenfanfaren und Paukendonner in den allgemeinen Lärm hineinlärmt, so sollte ich fast denken, daß man die Sache wie das Getöse einer Bataille oder einer Eruption des Vesuv auf einige Meilen Entfernung gehört haben muß. Wollen wir künftig noch steigern, so bleibt nichts übrig, als Karthauen im Parterre abzufeuern. 70

Es giebt aber noch eine andere Art von Beifall. Er lärmt nicht, er tobt nicht, er zeigt sich im athemlosen Horchen, in dem sympathetischen Rapport zwischen dem Künstler und seinen Zuhörern, in halb unwillkürlichen gedämpften Ausrufungen, wenn etwas besonders gelungen, und endlich zum Schlusse in einer Art herzlichen, wenn auch nicht langen und nicht spectaculösen Dankes an den Künstler. Diese Art Beifall ist unendlich mehr werth, er ist für den Künstler der schönste Lohn, und auch diese Art Beifalles würde die Patti vollauf verdienen und ihn, ich traue es ihr zu, vielleicht sogar vorziehen. Dazu gehört aber endlich ein anderes Publicum, als es die Patti-Abende zu versammeln pflegen. Wir haben in unseren Tagen verloren, was der Grieche als das Höchste hielt – das Maß. In Zuneigung und Abneigung, im Leben, im Genießen – in Allem. Die Szenen, wie wir sie eben geschildert, sind am Ende für diese Wahrnehmung ein Symptom von nur untergeordneter Bedeutung, aber doch ein Symptom. 80

Signor Marini gab den hasenfüßigen Corentin so trefflich, wie Signor Graziani den etwas in die Bertram-Farbe spielenden Hoel; Signora Marchisio fand in der nachträglich von Meyerbeer für die Oper hinzucomponirten Arie „à l'Italianne“ reichen und bestverdienten Beifall. Das Orchester that sein Bestes, was freilich für die von Meyerbeer gestellten Anforderungen nicht überall hinreichen wollte. 90

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Meyerbeer, *Dinorah*, 24. April 1873, Theater an der Wien

ERLÄUTERUNGEN

13 Marin] Andrés Marín (1843–1896), span. Tenor; in Italien, wo er erstmals 1868 gastierte, und in London, wo er ab 1874 immer wieder zu sehen war, nannte er sich Andrea Marini. ■ **40f.** seit Peter Schlemihl ... rechnen] Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* – Märchenerzählung von einem Mann, der seinen Schatten verkauft. ■ **52** Wagner-Orkane des vorigen Mai] zum Wagner-Konzert am 12. Mai 1872 → NR. 40. ■ **63** Döbler: ... ein Sträußchen“) Ludwig Döbler (1801–1864), Zauberkünstler. Döblers Worte „Hier ein Sträußchen, da ein Sträußchen, noch ein Sträußchen...“ beim Parodiestück „Floras Blumenpende“ wurden in Wien zur Redensart. ■ **71** *on m'étouffe de roses*] Original: „l'on m'étouffe; mais c'est sous des roses“ („Ich erstickte unter Rosen.“) *Mémoires et anecdotes pour servir à l'histoire de Voltaire [...]*, Bd. 1, Paris 1780, S. 44. ■ **93** Bertram-] Figur in Meyerbeers *Robert le diable*. ■ **94** Arie „à l'Italienne“) „*Fanciulle che il core schiudete all'amore*“ („Ihr Mädchen, wenn's Herze sich sehnet“) – Canzonetta in II,1 (der zweiten it. Fassung).

113.

WZ 1873, Nr. 98, 26. April

a. (Dr. Schmid.) Wieder ist ein tüchtiger Künstler und biederer, ehrenwerther Mann aus dem Leben geschieden. Freitag, am 25. d. M., starb der Hofopernsänger Dr. Schmid im 48. Lebensjahre nach längerem Kränkeln an einer plötzlichen Herzlähmung. Schmid war von Geburt ein Schweizer, Sohn eines protestantischen Pastors und hatte den ärztlichen Beruf zu seiner Lebensaufgabe gewählt. Zu Ende
5 der vierziger und Anfangs der fünfziger Jahre war die Prager Universität, deren medicinische Autoritäten (Hyrtl, Oppolzer u. s. w.) auch im Auslande großen Rufes genossen, von zahlreichen Studenten aus der Schweiz, Ober-Italien u. s. w. besucht. Auch Schmid vollendete seine Studien in Prag und promovirte. Bis dahin
10 hatte er den Gesang nur als Dilettant zu seinem und seiner Freunde Vergnügen betrieben. Seine herrliche Baßstimme erregte Aufmerksamkeit, er wurde ermuntert, sein Glück als Opersänger zu versuchen. Bald hieß es: ein junger Doctor der Medicin werde als Sarastro debutiren. Das Theater war überfüllt. Gefel schon die stattliche Erscheinung des hochgewachsenen jungen Mannes, so erregte gleich seine
15 erste gesungene Anrede an Pamina einen Sturm von Beifall und entschied ein für alle Mal für ihn. Bald folgten Rollen wie Bertram, Marcel u. s. w. und die (damals!) trefflich bestellte Oper in Prag besaß an Schmid eine höchst tüchtige Kraft. Seine feine und kraft seiner gründlichen ärztlichen Studien auch wissenschaftlich respectable Bildung machten den „Doctor Schmid“, wie er ein für alle
20 Mal genannt wurde, in den geachteten Häusern und Familien Prags zu einem gerne gesehenen Gast. Was sich in Prag hundert Mal zugetragen, ereignete sich wieder: Wien übte seine unwiderstehliche Anziehungskraft und die Hauptstadt Böhmens hatte bald einen Auswanderer mehr zu beklagen. Am 8. Juli 1855 trat Schmid im Kärntnerthor-Theater als Sarastro mit ungewöhnlichem Erfolge auf,
25 welcher sofort sein Engagement veranlaßte. Seitdem hat er bis an sein Lebensende Wien angehört. Seine kräftige, wohltonende Baßstimme, deren Umfang vom tiefen *E* (auch wohl *D*) bis zum eingestrichenen *F* in gut ausgeglichenen Registern

reichte, seine gediegene Gesangsbildung und die tüchtige Auffassung seiner dramatischen Aufgaben machten ihn zu einem vorzüglichen Sänger in der großen heroischen und romantischen Oper, – der leichteren Spieloper, welche seiner Individualität weniger zusagte, hielt er sich fern. Sein Andenken wird in verdienten Ehren bleiben. 30

ERLÄUTERUNGEN

1 Dr. Schmid] Carl Schmid (1825–1873), Bass; sang bei der Wr. Erstaufführung von Wagners *Lohengrin* (1858) und *Tannhäuser* (1859); von Wagner war er als König Marke für die nicht zustande gekommene Wr. Uraufführung von *Tristan und Isolde* vorgesehen; starb in geistiger Umnachtung infolge einer schweren Schussverletzung (1868). ■ **7** Hyrtl] Josef Hyrtl (1810–1894), Anatom; ab 1845 in Wien tätig. ■ **7** Oppolzer] Johann von Oppolzer (1808–1871), Internist; wechselte 1848 von Prag nach Leipzig, später nach Wien, wo er 1860–1861 Rektor der Universität war. ■ **13** als Sarastro debutiren.] 1852 Debüt am Ständetheater als Sarastro in Mozarts *Die Zauberflöte*. ■ **16** Bertram, Marcel] Rollen in Meyerbeers *Robert le diable* und *Les Huguenots*.

114.

WA 1873, Nr. 113, 16. Mai

Feuilleton.

Musikalische Revue.

Von A. W. Ambros.

Wir können diesmal von der Musiksaison sagen: *la saison est morte, vive la saison!* Die Weltausstellung ist es, welche uns auch für die schöne Sommerzeit schon jetzt eine Anzahl musikalischer Aufführungen höherer Ordnung in Aussicht stellt; Richard Wagner wird kommen u. s. w. Für's erste waren es aber einheimische Kräfte, welche durch ein „Schubert-Fest“ und ein „Beethoven-Fest“ den zur Weltausstellung eingetroffenen Fremden eine vorzügliche Probe Wiener musikalischer Kunst und Art zu geben unternahmen. Leider wollte uns scheinen, als glänzten die Fremden bei dieser Gelegenheit vorzüglich durch ihre Abwesenheit – wir konnten, in dem weiten Raume des Musikvereinsaaes umherblickend, keineswegs mit dem Bürgermeister van Bett aus „Czar und Zimmermann“ intoniren: „Von allen Seiten erblick' ich hier Gesichter, die mir ganz unbekannt“ – vielmehr kamen von allen Seiten die *vetuli notique columbi* des Concertsaaes herbeigeflogen, und das ist für die Trefflichkeit des Erwarteten und dann wirklich Geleisteten ein ganz ehrenvolles Zeugniß, denn in der That konnte uns bei den Programmen die Hochzeit der Königin-Wittve aus Hamlet einfallen, wo „die Schüsseln vom Leichenmahl für die Hochzeitstafel kalte Küche gaben“ – ich will sagen: es war eine Collation von Dingen und Stücken, welche wir erst ganz kürzlich bei den Philharmonikern u. s. w. gehört. Lauter köstliche Schüsseln aber. 5
10
15
20

Beethovens letzter Symphonie haben wir mit großem Genusse oder vielmehr mit jener Erhebung gelauscht, welche dieser Schwanengesang des großen Meisters

jedesmal weckt, man höre ihn, so oft man will. Die Wahl war zudem durch eine unverkennbare Beziehung eine recht glückliche. Schiller hat zwar nicht an die Wiener Weltausstellung von 1873 gedacht, als er sang: „alle Menschen werden Brüder“ – aber es paßte recht gut – und „seid umschlungen, Millionen“, welcher letztere Passus uns, wir wissen nicht warum, „mehrdeutig“ klang.

Durften wir uns über etwas wundern und zwar noch vor dem „*premier coup d'archet*“ (wie der ehemalige offizielle französische Kunstausschuss lautete), so waren es die für diesmal etwas „hochgegriffenen“ Eintrittspreise. Ein Sitz im Parterre von Reihe 1 bis Reihe 15, desgleichen in der ersten Reihe der Logen- und der Mittelgaleriesitze acht Gulden – und so weiter. Die Leute murrten, als sie es an den Straßenecken lasen; aber der Saal war voll, so daß sich der alte Spruch bewährte: „Man sagt, es sei ein Uebel, allein s'ist wie die Zwiebel, man weint dabei und ißt sie doch.“ Trotzdem hatten wir einige Malcontente mit folgender Regel-de-tri zu beschwichtigen: „Wenn ein Sitz bei Mitwirkung eines Vereins 3 fl. kostet, wie viel wird er kosten, wenn drei Vereine mitwirken?“ Die Antwort lautete richtig: 9 fl. – folglich noch um einen Gulden mehr!! Seid also dankbar, Malcontenten, daß ihr noch einen Gulden erspart, ihr wißt gar nicht wie!

Drei respectable Vereine wirkten in der That mit: der Wiener Männergesangsverein, die philharmonische Gesellschaft und der Singverein. Die Aufführungen bedürfen sonach keines weiteren Lobes. Auch war es ein guter Einfall, gerade Franz Schubert und Beethoven als Repräsentanten der Musik in Wien auf die Programme zu setzen und sich so auf die Neuzeit zu beschränken, weil sonst Joseph Haydn, Mozart, Gluck und so weiter zurück, Caldara, Conti, ja Ludwig Senfl, Heinrich Isaak und Paul Hoffhaymer Ansprüche hätten erheben und vielleicht sogar Hans Judenkunig hätte präntendiren können, daß irgend eines seiner Lautenstücke geklimpert werde. Ein ganzes Concertprogramm aus purem Beethoven geht bei der großen Auswahl an großen, concertsaal-gerechten Compositionen höchst mannigfachen Charakters, ja Styles, welche der Meister bietet, ganz gut an. Etwas schwerer stellte sich die Aufgabe bei Schubert. Allerdings hat auch er große Symphonien, Overturen u. s. w. Den Liedersänger Schubert konnte man aber doch in keiner Weise bei Seite lassen und doch sind seine Lieder im großen Concertsaale nicht an ihrer rechten Stelle, – sie nehmen sich dort aus wie Schmetterlinge, welche man in eine große Volière gesperrt hat. Ferner fiel uns im Programm auf, daß darin nicht weniger als vier arrangirte Stücke vorkamen, das heißt Stücke in anderer Gestalt, als Schubert ihnen ursprünglich gegeben. Denn die „Litanei“ und „Der Friede sei mit euch“ sind vom Hause aus Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung und keineswegs „Chöre *a cappella*“ (beiläufig gesagt war im Programme zu lesen: *a capella*, was, richtig übersetzt, so viel heißt als „Ziegenchöre“ – man könnte in diesem Sinne vielleicht Meyerbeers „Dinorah“ eine „*Opera a capella*“ nennen). Die zwei Märsche endlich, welche das Concert schlossen, sind von Schubert für das Pianoforte zu vier Händen componirt, das Orchesterarrangement gehört Liszt an. Wir konnten in uns die Frage nicht unterdrücken: Hat denn Schubert nicht genug eigener Chöre, nicht genug eigener Orchesterstücke geschaffen? Wäre z. B. der wundervolle „Gesang der Geister über dem Wasser“ nicht eine glücklichere Wahl gewesen? Konnte man statt des oft gehörten Sympho-

niefragmentes nicht lieber die prächtige große Symphonie in *C-dur* vorführen? Da fallen uns aber wieder die kalten Schüsseln der Königin Gertrude ein.

Zur *C-dur*-Symphonie hätten mehrere Proben gehalten werden müssen u. s. w. Wenn indessen der Zuhörer 8 Gulden dafür bezahlen muß, daß er sich niedersetzen dürfe, so wäre es ihm nicht ganz übelzunehmen, wenn er seinerseits meinte: dafür könne man schon auch – nach dem unbenannten Realcontract *do ut facias* – etwas thun, nämlich eben jene Proben halten. Die beiden Schubert-Liszt'schen Märsche bildeten unter einander einen höchst pikanten Gegensatz, der Trauermarsch und der Reitermarsch. Die Art, wie Liszt diese Pianostücke – zum Widerspruch der Arrangeurs von Orchestersachen für's Pianoforte – in glänzende Orchesterfarben umgemalt hat, wird immer der Bewunderung werth bleiben. Liszt besitzt im höchsten Grade, was man den musikalischen Farbensinn nennen könnte, – wie er dem Pianoforte als Componist und als Spieler eine Menge von Klangeffecten abzugewinnen gewußt hat, von denen sich vor ihm kein Mensch etwas träumen ließ, so weiß er auch mit dem Orchester als vollendeter Virtuose des Klangzaubers zu schalten. Sehr interessant sind für jeden, welcher die Schubert'schen Originale kennt, die kleinen, aber geistreichen und äußerst wirksamen Zuthaten Liszts. Der Reitermarsch wirkte, wie er immer wirkt; er elektrisirte das Publicum, wir für unsere Person würden den Trauermarsch vorziehen, sicher einen der vorzüglichsten seiner Gattung.

In dem Beethoven-Concert sang Frau Wilt die große Arie aus „Fidelio“ – mehr nach äußerlichem Effect hinaus, als in die innige Empfindung und die Seelentiefen hinein, welche Beethoven in diesem Stücke geöffnet hat. Die Arie selbst ist uns vom Theater her nicht ganz unbekannt und wir glauben, wenn uns anders unser Gedächtniß nicht täuscht, sie bereits einige Male gehört zu haben. Die sehr selten gehörte Concertarie „*perfido, spergiuoro*“ – allerdings Beethovens von den Vollblut-Beethovenern verachteter „ersten Richtung“ gehörend – wäre uns jedenfalls interessanter gewesen. Indessen das Menu der Königin Gertrude u. s. w. Der wahrhaft wunderbaren Aufführung der großen Leonoren-Ouverture gegenüber haben wir aber gerne vergessen, daß wir sie auch schon einige Mal gehört. Die neunte Symphonie beschwichtigte uns vollends. Die Contrabässe verdienen für das Recitativ im Finale eine eigene Lorbeerkrone – das ungefüge Instrument bekam Leben, Seele, Ausdruck, ohne im mindesten sentimental zu werden (nichts ist lächerlicher und erschrecklicher zugleich, als wenn ein Contrabaß sentimental wird), man glaubte Gesang von Menschenstimmen zu hören. Die wirklichen Menschenstimmen, welche Beethoven, „der Tyrann der Singorgane“, wie ihn die Ungher einmal nannte, dann so erschrecklich mitnimmt, hielten sich heroisch und ein Heldenstück insbesondere war das berufene hohe *A* der Soprane in der Doppelfuge. Hübsch und liebenswürdig nahm es sich aus, daß die Sängerrinnen nach glücklicher Ueberwindung dieser Stelle einander wechselseitig gratulirend ansahen. Als vor Jahren die Symphonie in Leipzig zum ersten Male aufgeführt wurde, sanken die Soprane so, daß aus dem *A* ein unzweifelhaftes *Gis* ward, worüber sich dann ein Recensent ungemein erboste: „Beethoven sei toll genug, zum *A* der Geigen den Sopran *Gis* singen zu lassen“ u. s. w. Auch die weiterhin vorkommende Scylla und Charybdis forderte keine Opfer, ich meine die zwei Cadenzen, erst Chor und dann

115 Soli. Letztere haben in ihrer Cadenz in *H-dur* eine der größten Schwierigkeiten, die es auf dem ganzen weiten Territorium der Musik giebt, zu überwinden und wir haben an dieser Stelle anderwärts schon „Schiffbruch und grause Havarie“ erlebt. Diesmal aber ging die Sache in trefflichster Weise – Ehre den Damen Wilt und Tremel, den Herren Walter und Kraus.

120 Das erste Allegro und das Scherzo wird man auch kaum je besser zu hören bekommen, – das Adagio, ein Stück wiedergewonnenen Paradieses, haben wir in dessen schon inniger, seelenvoller gehört; – die Bläser waren in den ätherischen Echos beim Thema beträchtlich zu stark und die zweimalige Episode im Dreivierteltacte war im Tempo zu langsam (dafür aber die Doppelfuge im Schlußsatze zu schnell). Sehr schön und ätherisch klangen aber im Adagio die geisterhaften Stellen nach dem zweimaligen Trompetenruf. Noch sei bemerkt, daß die Lieder im
125 ersten Concert von Herrn Wilhelm [sic] Riedel, im zweiten von Herrn Hofcapellmeister Dessoff auf dem Pianoforte begleitet wurden, – es sei dieses ausdrücklich erwähnt, weil die Leistung beider Herren eine mustergültige heißen durfte. Gut zu begleiten ist, beiläufig gesagt, eine schwere Sache und es können es die Wenigsten.

130 Aus dem k. k. Hofoperntheater haben wir ein Gastspiel glücklichen Erfolges zu berichten. Adele Löwe aus Prag hat als Elsa, Senta und Fidelio entschieden gefallen. Die junge Dame hat eine schöne, sympathische, gut geschulte Stimme, gute dramatische Auffassung und Darstellung und, *although our last not least*, eine angenehme persönliche Erscheinung. Es sind Besorgnisse laut geworden, ihre Stimme werde für den weiten Raum des Hofopernhauses nicht ausreichen. Diese Besorgnisse dürften kaum gegründet sein. Der Sänger muß ein neues Territorium
135 eben auch erst kennen lernen, ehe er sich dort mit völliger Bequemlichkeit bewegt. Eigen und seltsam scheint uns, daß eine sehr fein gebildete Coloratursängerin, welche im vorigen Jahre als Fräul. Marie Schröder alle Sympathien zu erringen wußte, diesmal als Frau Marie Hanfstängel weniger Glück zu haben scheint.
140 *Habent sua fata – cantatrices.*

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Schubert-Fest (Eröffnung der Wr. Weltausstellung), 4. Mai 1873, MVgr. ■ Beethoven-Fest (Eröffnung der Wr. Weltausstellung), 11. Mai 1873, ebd. ■ Wagner, *Lohengrin*, 1. Mai 1873, Hofoper
■ Wagner, *Der fliegende Holländer*, 8. Mai 1873, ebd. ■ Beethoven, *Fidelio*, 4. Mai 1873, ebd.
■ Verdi, *Rigoletto*, 10. Mai 1873, ebd.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: *Fidelio*, „*Adelaide*“ op. 46, Overture III zu *Leonore* op. 72a, Symphonie Nr. 9 d-Moll op. 125 ■ Schubert: „*Am Tage Aller Seelen*“ D 343, „*Auf dem Wasser zu singen*“ D 774, Nr. 7 „*Ungeduld*“ aus *Die schöne Müllerin* D 795, „*Pax vobiscum*“ D 551, Nr. 5 es-Moll aus 6 Grandes Marches D 819 (Orchesterbearbeitung von Liszt, S 363 Nr. 2), Nr. 1 C-Dur aus 2 Marches Caractéristiques D 886 (Orchesterbearbeitung von Liszt, S 363 Nr. 3), „*Gretchen am Spinnrade*“ D 118, Nr. 1 „*Liebesbotschaft*“ aus 13 Lieder nach Gedichten von Rellstab und Heine (*Schwanengesang*) D 957, „*Sei mir gegrüßt*“ D 741, Symphonie h-Moll D 759 (*Die Unvollendete*) ■ Verdi, *Rigoletto*
■ Richard Wagner: *Lohengrin*, *Der fliegende Holländer*

ERLÄUTERUNGEN

4 *la saison est morte, vive la saison!*] frz. „Die Konzertsaison ist tot, es lebe die Konzertsaison!“ Paraphrasierung der Heroldsformel „Le roi est mort, vive le roi!“ („Der König ist tot, es lebe der König!“). ■ 5 [Weltausstellung] Die Wr. Weltausstellung 1873 war die fünfte Weltausstellung und die erste im deutschsprachigen Raum. Sie dauerte vom 1. Mai bis zum 2. November 1873. Zu Ambros' Berichten über die ausgestellten Musikalien und Musikinstrumente → Nrn. 115–116, 121–126. ■ 13 „Czar und Zimmermann“) Oper von Albert Lortzing. ■ 15 *vetuli notique columbi*] „ein altes vertrautes Taubenpaar“ (Horaz, *Epistulae* 1,10,5). ■ 18f. „die Schüsseln ... Küche gaben“) Shakespeare, *Hamlet* 1,2. ■ 29f. „*premier coup d'archet*“) Fortissimo-Akkord, dem ein raketenartiger Lauf in den Streichern folgt. ■ 36 [Malcontente] Unzufriedene. ■ 48 [Judenkünig] Hans Judenkünig (um 1445/1450–1526), dt. Lautenist und Komponist. ■ 58 „Litaneei“) „*Am Tage Aller Seelen*“ D 343. ■ 59 „Der Friede sei mit euch“) „*Pax vobiscum*“ D 551. ■ 61f. „Ziegenchöre“) „capella“ – lat. „Ziege“. ■ 68f. [Symphoniefragmentes] Symphonie h-Moll D 759. ■ 74 *do ut facias*] lat. „ich gebe, damit du leitest“. ■ 89 die große Arie aus „Fidelio“) „*Abscheulicher, wo eilst du hin*“. ■ 94 „*perfido, spergiuro*“) „*Ab! perfido, spergiuro*“ op. 65. ■ 104 „der Tyrann der Singorgane“) erzählt von Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, S. 154. ■ 104 [Ungher] Karoline Unger (1803–1877), Sopran/Mezzosopran; sang in der Wr. Uraufführung von Beethovens Neunter Symphonie das Altsolo. ■ 108–112 [Als vor Jahren ... singen zu lassen“) Freizitat aus der Rezension der Leipziger Erstaufführung am 6. März 1826 in: *BAMZ* 3 (1826), Nr. 27, 5. Juli, S. 217. ■ 112f. [Scylla und Charybdis] Meeresungeheuer der griech. Mythologie. ■ 125 [die Lieder] Im Schubert-Festkonzert erklangen die Lieder Nr. 1 „*Liebesbotschaft*“ aus 13 Lieder nach Gedichten von Rellstab und Heine (*Schwanengesang*) D 957, Nr. 7 „*Ungeduld*“ aus *Die schöne Müllerin* D 795, „*Auf dem Wasser zu singen*“ D 774, „*Gretchen am Spinnrade*“ D 118 und „*Sei mir gegrüßt*“ D 741. Im Beethoven-Konzert wurde das Lied „*Ade-laide*“ op. 46 gesungen. ■ 126 [Wilhelm Riedel] recte: Hermann Riedel. ■ 131 [Adele Löwe] (1847–1904), Sopran; Engagements in Deutschland, 1870–1874 am Dt. Landestheater in Prag. ■ 140 [Marie Hanfstängel] Sie trat als Gilda in Verdis *Rigoletto* auf. ■ 141 [Habent sua fata – cantatrices.] lat. „Sängerinnen haben ihre Schicksale.“ Paraphrasierung der Formel „Pro captu lectoris habent sua fata libelli.“ („Je nach Auffassungsgabe des Lesers haben Bücher ihre Schicksale.“) Terentianus Maurus, *De litteris, syllabis et metris liber*, 1286.

115.

WA 1873, Nr. 133, 11. Juni

Weltausstellung

1873.

Die Musik.

I.

Die Musik durfte, wie natürlich, auf der Weltausstellung nicht fehlen; nur daß diese geistige Großmacht unserer Zeit sich hier anders präsentiren muß, als in ihrem eigensten Heim, dem Concertsaale, dem Theater und der Kirche. Sie wird hier durch die Musikdrucke der Verleger und durch Musikinstrumente von der majestätischen Orgel, dem vornehmen Pianoforte und der edlen Violine bis zu den

5

10 wunderlichen Tonwerkzeugen der Ostasiaten, ja bis hinab zur Marimba der Neger
 und dem Sistrum der Abyssinier vertreten. Von den wirklichen musikalischen Pro-
 ductionen der Strauß'schen Capelle, einer angenehmen Beigabe für die Besucher
 der Ausstellung, sehen wir hier, wie natürlich, ab. Nicht zu sprechen von den ver-
 15 schiedenen Klavierexercitien, die uns fast jederzeit aus irgendeinem Winkel des
 Industriepalastes entgegentönen. Uns interessirt hier vor Allem das Technische
 und Technologische der uns zur Schau gestellten Musikapparate und folglich das,
 was zum Musiciren gehört, mehr als die Musik selbst. Wir stellen hier die berech-
 tigte Frage nach Entwicklung, nach Fortschritt.

Eine besonders lehrreiche Partie der ausgestellten Musikinstrumente bilden in
 20 diesem Sinne in dem die Geschichte der Erfindungen darlegenden Theile der Aus-
 stellung die primitiven, ärmlichen Klaviere, mit denen sich unsere Großeltern und
 Urgroßeltern behelfen und begnügten, die weiland gepriesenen, nun in die Rum-
 pelkammer verwiesenen Instrumente, wie die Glasharmonika, Rölligs „Orphica“
 u. s. w., die erste kästchenartige Physharmonika, und was wir sonst noch Merk-
 25 würdiges zu sehen bekommen. Wäre es ein Wunder, wenn unsere Meister des
 Pianofortebaues, wenn sie ihre Prachtinstrumente mit dem mehr als bescheidenen
 Duodez-Cembalo vergleichen, welches keinem Geringeren gehörte als Joseph
 Haydn, oder mit jenem, wie sich Schumanns Florestan ausdrücken würde, „abge-
 lebtesten der Flügelschweife“, auf welchem dessen einstiger Eigenthümer Mozart
 30 vielleicht zum ersten Male seine herrliche *C-moll*-Phantasie und Sonate spielte, –
 wenn sie, sagen wir, es mit ein wenig Stolz empfänden, „wie wir's zuletzt so herrlich
 weit gebracht“. Im Bauen der Instrumente nämlich. Jene Zeit hatte geringe Klavie-
 re, aber dafür Meister wie Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, deren Instrumen-
 te hier zugleich wahre Reliquien vorstellen. Freuen wir uns, daß die herrlichen
 35 modernen Instrumente, wenn wir uns auch nach einem an ihnen sitzenden Mozart
 oder Beethoven vergeblich umsehen, mindestens erlauben, die Tonschöpfungen
 jener Meister in der Ausführung mit all der Fülle des Wohllautes zu beleben, wel-
 che diese Tonsetzer mit genialer Divination, wenn sie solche von ihren eigenen
 Instrumenten nicht verlangen konnten, wenigstens von den Instrumenten der Zu-
 40 kunft, das heißt unserer Zeit hofften. Diese Hoffnung hat sie nicht getäuscht!

Aber nicht bloß die Trefflichkeit der Instrumente zeigt gegen frühere Perioden
 einen großen Fortschritt – auch die musikalischen Ausgaben, die Musikalien las-
 sen im Notenstein, in der Ausstattung und Correctheit einen solchen erkennen.
 Mit Editionen grauen Notendrucks (nicht Notenstein) auf grauem Löschpapier,
 45 wie z. B. die berühmte Firma Breitkopf und Härtel in Leipzig zu Anfang dieses
 Jahrhunderts die Klavierwerke Mozarts, die beiden großen Oratorien Jos. Haydns
 in die Welt schickte, dürfte heutzutage der Welt keine Verlagshandlung mehr
 kommen. Gar nicht zu sprechen von Sudelausgaben wie weiland jene von Philipp
 Dunst in Frankfurt a. M. oder gar von jenem ungläublichen Geschmier und Ge-
 50 kleks, welches von dem sog. lithographisch-chemischen Institut in Wien geliefert
 wurde. Wenn Breitkopf und Härtel heute ihre prächtigen Beethoven- oder
 Bach-Ausgaben mit jenen Incunabeln des von ihrem Ahn und Gründer Immanuel
 Breitkopf „erfundenen“ oder, richtiger gesagt, wieder zur Anwendung gebrachten
 Notendruckes (denn schon im 16. Jahrhundert blühte diese Technik in Nürnberg

und anderwärts) zusammenhalten, so müssen sie sich des Erreichten freuen. Auch die Correctheit der Musikalien ist heutzutage eine ganz andere als ehemals. Die Gewissenlosigkeit und der Leichtsinns der Verleger *ci-devant* ging wirklich ins Unglaubliche. Hatte der Musikkäufer ein Manuscript gekauft oder auch nicht gekauft, so sah er es in des Wortes verwegener Bedeutung als sein Eigenthum an und stutzte zu, änderte u. s. w., wo und wie es ihm nöthig schien – die Druckfehler gar nicht gerechnet. Unsere trefflichen gelehrten Musikphilologen (wie man sie nennen könnte) Rietz, Gugler, Nottebohm u. s. w. wissen am besten, was und wie viel sie mit Herstellung der richtigen Lesarten in unseren classischen Musikwerken zu thun haben.

Man weiß, was Beethoven über die erste Edition seiner Streichquartette, *op.* 18, sagte: „in denen die Fehler wimmeln, wie die Fische im Wasser“; und es ist bekannt, daß er wie ein gereizter Löwe vom Schreibtisch auffuhr und auf seinen Schüler Ries, der ihm die eben als Novität vom Verleger Johann Georg Nägeli eingetroffenen Sonaten, *op.* 31, vorspielte, mit der Frage losfuhr: „zum T–, wo steht das?!“ Johann Georg Nägeli hatte nämlich für gut befunden, Beethoven zu corrigiren. Heutzutage würde kein Verleger dem Meister zu einer solchen Frage Anlaß geben. Eher würde vielleicht Beethoven, wenn er gewisse „Verbesserungen“ (??) sähe, womit jemand seine Eroica, seine *C-moll*-Symphonie, seine achte und neunte Symphonie beglückt habe, ausrufen können: „Zum T–, wo steht das?!“

Was die Musikverleger in der Weltausstellung von ihren Verlagswerken zur Ansicht ausgelegt, wird uns also vor Allem durch Solidität und Schönheit der Ausstattung interessiren. Der rein musikalische Werth der Compositionen selbst kommt allerdings auch in Betrachtung, doch erst in zweiter Reihe.

Wir wollen uns nicht darüber täuschen, daß der Musikverlag in Wien und überhaupt in Oesterreich mit jenem Leipzigs eine schwere und gefährliche Concurrrenz zu bestehen hat. Wie Leipzig der Centralpunkt des deutschen Buchhandels ist, so ist es auch der Centralpunkt des deutschen Musikhandels geworden. Es haben, außer der günstigen geographischen Lage der Messe-Stadt Leipzig im Herzen Deutschlands, noch mannigfache Umstände dazu mitgewirkt.

Wien hatte in der vorletzten und drittletzten Generation das Glück, die Meister sein zu nennen, welche am Himmel deutscher Tonkunst als großes Dreigestirn leuchten werden: Joseph Haydn, Mozart, Beethoven, den „großen deutschen Dreiklang“, wie Jean Paul gesagt hat. Als Beethovens Laufbahn sich gegen das Ende zu neigen begann, leuchtete als vierter Stern Franz Schubert auf. Der Verkehr mit Leipzig, Mainz, Offenbach, Bonn, Zürich (wo sich überall schon rührige Musikverleger thätig zeigten) war damals nicht so leicht und nicht so schnell wie jetzt, wo der Wiener Verleger, wenn er etwas in den trefflichen Leipziger Officinen des Notenstiches für seinen Verlag arbeiten läßt, im Stande ist, die Correcturblätter wegen eines zweifelhaften Bindungsbogens, wegen eines undeutlich gesetzten Staccato-Punktes zwei bis drei Mal zu retourniren. Damals blieb der Componist am liebsten im Lande. Daher finden wir z. B. auf den ersten und Originalausgaben Beethoven'scher Werke fast lauter Wiener Verlegernamen, bis gegen des Meisters spätere Zeit hin. Artaria war sein Hauptverleger, daneben Mecchetti, Cappi, Träg, Eder (die *Sonate pathétique*), Tranquillo Mollo (die Quartette *op.* 18), später auch

100 Diabelli, für den und dessen Verlag Beethoven bekanntlich die berühmten „33
Veränderungen über einen Walzer“, *op.* 120, schrieb, Steiner und Comp. (das große
B-Dur-Trio u. a.) – Doch erscheint auch Hoffmeister in Leipzig schon 1801 mit der
ersten Symphonie, 1802 mit dem Septuor *op.* 20 und mit der Sonate *op.* 22. Voll-
105 ends Franz Schubert dankte allen guten Geistern, wenn er mit einem neuen
Manuscript in der Tasche nicht weiter zu laufen brauchte als „auf den Graben“ zu
Anton Diabelli. Es war die classische Musikzeit Wiens – auch in den Verlags-
werken.

Mozart ruhte längst in seinem vergessenen Grabe, der ehrwürdige Haydn war,
hochbetagt, dem vielgeliebten jüngeren Freunde 1809 gefolgt. Beethoven starb
110 1827, bald nach ihm Schubert. Für Wien kam eine neue Zeit. Schon während der
letzten Jahre Beethovens war Wien in den Rossini-Taumel gerathen – jetzt über-
tönte die Tanzmusik von Johann Strauß dem älteren, von Lanner und Morelli mit
ihren Jubelklängen alles Andere, und wenn sie je einen Moment lang pausirte, so
perkten Thalberg'sche Brillantpassagen. Es war wie mit einem Zauberschlag die
115 Scene geändert. Man hat in jenen Zeiten, und später, mehr als ein Mal das Wort
zu hören bekommen: „die Firma Haslinger habe an Strauß gewonnen, was sie an
Beethoven verloren“. Die Behauptung war so unsinnig wie möglich – die Firma
wird am besten aus ihren Büchern zu sagen wissen, welche Goldgrube Beethovens
Musik geworden, wie auch jene Schuberts. Letzterer hatte es nur mit Mühe und
120 Protection dahin gebracht, daß sein *op.* 1 gedruckt wurde, – der Verleger versprach
sich „wegen der Schwierigkeit der Klavierbegleitung und Unbekanntschaft des
Componisten keinen Erfolg davon“. Dieses *op.* 1 war, wie bekannt, der „Erlkönig!“
Und eine dauernde Goldgrube wurden die Tondichtungen der großen Meister.
Jene Werke Beethovens z. B., für welche die Zeitgenossen nur ein entsetztes Kopf-
125 schütteln oder ein mitleidiges oder spöttisches Achselzucken hatten, die letzten
Sonaten, die letzten Quartette werden jetzt ohne Ende begehrt, werden ohne Ende
begehrt werden, wer fragt aber heute noch nach den Charmantwalzern und Isabel-
len-Walzern und Tausensappermentwalzern und wie die endlosen Tanzhefte alle
heißen? Aber als sie Novitäten waren, stand ihr Curs anders und hoch. Der Wiener
130 Musikverlag feierte damals seinen Carneval!

Indessen vollzog sich in Leipzig in aller Stille auch ein Umschwung. Mendels-
sohn, damals in voller Jugendkraft, in voller Jugendbegeisterung wirkend, gab
dem Leipziger Musikleben den glänzendsten Aufschwung; Leipzig wurde die musi-
kalische Hauptstadt Deutschlands. Eben damals, zur rechten Stunde, gründete
135 Schumann seine „neue Zeitschrift für Musik“, welche noch dem Namen nach,
aber auch nur dem Namen nach existirt („blüht“ kann man nicht mehr sagen). Es
ging damals ein frischer, belebender Hauch durch das deutsche Musikleben. Je
leerer, flüchtiger, leichter und leichtfertiger sich die Dinge in Wien anließen, um
desto ernster nahm man es in Leipzig. Die Firma Peters „wagte“ ihre Bach-Ausga-
140 ben – mit immensem Erfolg – Beethoven wurde neu verlegt, dazu begann lebhaf-
tester Antheil und folglich lebhafteste Nachfrage nach den neuen Compositionen
Mendelssohns, später auch Schumanns, welche größtentheils in Leipzig erschie-
nen. Schumann hatte, angezogen durch Wiens musikalische Traditionen und, wie
er sich in einem Briefe vom 5. August 1838 an den geschätzten Wiener Musiker

Prof. Fischhof ausdrückte, „eigener Verhältnisse wegen, die ihm geboten, den Aufenthalt in einer größeren Stadt als Leipzig aufzuschlagen“, den Plan, in die Kaiserstadt zu übersiedeln. Er kam, sah, daß Wien ihm kein Terrain biete, und kehrte nach Leipzig zurück. Kurz, Leipzig wurde der musikalische Vorort. 145

Wer in Deutschland musikalisch gelten wollte, mußte von dort aus seinen Ruf gründen; der Componist, der seine gedruckte Composition möglichst verbreitet wünschte, mußte sie in Leipzig verlegen. Die Folgen zeigten sich. Die Componisten klopften vor Allem in Leipzig an. Eine ganze Schaar Musikzeitungen entstand in Leipzig (die von Chrysander redigirte „Allgemeine Musikzeitung“ mit großer Auszeichnung zu nennen), daneben in neuer Zeit allerlei entschlossene Parteiblätter, während in Wien die Musikjournale von Schmied, Luib u. s. w. eines nach dem andern auslöschten wie Lampen, deren Oel ausgegangen. Diese Leipziger Blätter waren und sind ein gewaltiger Hebel für den dortigen Verlag. Sie stehen meist im Sold oder unter dem Patrocinium einer der dortigen Firmen, deren Interessen dann natürlich die ihren sind. Sie werden sich hüten, auswärtige Concurrnz zu begünstigen. Daher schweigen sie gerne z. B. über Wiener Verlagswerke – auch über ganz bedeutende! – und wenn sie ein Mal nicht schweigen, so muß man wünschen – sie hätten lieber geschwiegen. 150

Die enorme Thätigkeit der musikalischen Presse in Leipzig förderte natürlich auch den technischen Theil der Sache. Es ist merkwürdig und schlimm genug, daß auch die Wiener Verleger, wollen sie anders ihre Verlagswerke schön und würdig erscheinen lassen, ihre Zuflucht nach Leipzig zu den dortigen Notenstechern und Notendruckern nehmen müssen. Mit vergrößerten Verlagskosten natürlich und mit Zeitverlust! Und nicht bloß die Wiener Musikverleger sind gezwungen diesen Weg zu gehen. Schlagen wir eines der bei G. Heckenast in Pest erschienenen, schön ausgestatteten Musikhefte auf, etwa eine der trefflichen Compositionen von Robert Volkmann, die sämmtlich dem eben genannten Verlage angehören, und wir lesen: „Stich und Druck der Röder'schen Officin in Leipzig.“ Die Prager Verleger, deren Thätigkeit freilich kaum nennenswerth ist, lassen ebenfalls den Stich und Druck ihrer musikalischen Artikel in Leipzig besorgen. Nicht genug daran! Da ist der Verlag von J. G. Cotta in Stuttgart, also eine berühmte Großmacht! Cotta hat mit Hilfe Liszts, Bülow's, Starcks und Leberts eine vortreffliche Ausgabe classischer Pianofortemusik publicirt: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, C. M. v. Weber. Es ist eine Freude, die prächtigen Hefte anzuschauen. Wir schlagen auf – „Stich und Schnellpressendruck der Röder'schen Officin in Leipzig“ *Hic et ubique!* Die wohl eingerichteten Institute der letzteren Stadt haben endlich auch jene epochemachenden Wohlfeilausgaben ermöglicht, womit die Firmen Peters, Littolff, Breitkopf u. a. nicht nur so enorme Geschäfte machen, sondern auch für die Verbreitung der musikalischen Classiker sehr segensreich wirken. 160

Wenn trotzdem der Wiener Musikverlag die Concurrnz nicht scheut und thätig bleibt, wenn wir sogar größere Werke, welche weder dem flüchtigen musikalischen Tagesbedürfnisse dienen, noch eben ganz wohlfeil sein können, erscheinen sehen, Partituren, wie z. B. Julius Zellners erste Symphonie, dessen „Melusina“, sein Pianofortecconcert (sämmtlich bei J. P. Gotthard) u. A. m., so verdient der Muth und die Thätigkeit alle Anerkennung. Um aber in der großen Musikstadt *par excel-* 165

190 *lence*, in Wien, die Concurrrenz mit dem „Athen an der Pleiße“ nicht nur bestehen,
 sondern mit ihm sogar rivalisiren zu können, müßte der Verlag in Wien sich ent-
 schließen, vor Allem durch Organisirung eines gemeinsamen, dem Röder'schen
 ebenbürtigen Institutes jener Abhängigkeit ein Ende zu machen. Er müßte ferner
 195 durch Gründung einer würdigen und gediegenen Musikzeitung für ein Organ
 sorgen, durch welches er zum Publicum redet. Aber es dürfte weder ein bloßes
 paraphrasirendes Verleger-Annoncenblatt sein, noch ein Reclameblatt, – kein mu-
 sikalisches Novitäten-, Causerie- und Klatschblättchen, kein wüthendes Wagner-
 oder Anti-Wagner- oder sonstiges Parteiblatt, sondern es müßte etwa den Weg neh-
 men, wie unter Chryсандers Redaction die „Leipziger allgemeine Musikzeitung“.
 200 Dazu müßten freilich sehr tüchtige Kräfte gewonnen werden, insbesondere Män-
 ner von solidester wissenschaftlicher Bildung, wie bei jener Zeitung Bellermann
 u. a. Endlich müßte durch Publication werthvoller Musik dem Verlage artistischer
 Credit in der Welt verschafft werden. Ein Verlegerkatalog von lauter classischen
 Werken, welcher Nummer nach Nummer Unsterbliches nennt, ist schon darum
 205 nicht möglich, weil nicht lauter Unsterbliches componirt wird. Aber wir wollen es
 ehrlich aussprechen, daß, wie die Sachen jetzt aussehen, im Wiener Musikverlag im
 Ganzen die musikalische Quisquilie eine viel zu große Rolle spielt; es gaukeln gar
 zu viele musikalische Eintagsfliegen herum. Hefte mit bunten Titelblättern, aus
 deren Ornamentgeranke uns die Gesichter stadtbekannter Schauspielerinnen,
 210 stadtbekannter Chansonettensängerinnen u. s. w. oder gar die Portraits der durch
 die Dedication des Opus Beglückten ansehen, u. s. w. u. s. w., und im Hefte selbst
 Potpourris über „beliebte Motive“, Polkas, Polka-Mazurkas u. s. w. – es ist der
 Nachhall jener Epoche, wo sich Beethoven und Schubert vor der Tanzmuse trollen
 mußten. Diese Sächelchen, denen wir ihr bischen Leben übrigens gönnen wollen,
 215 überwuchern das Gute, Bessere und Beste, welches in der That auch da ist.

Vom Wiener Musikverlage haben die Firmen C. A. Spina's Nachfolger (Friedrich Schreiber) als Fortsetzung der Firma A. Diabelli, und C. Haslinger *quondam* Tobias als Nachfolger von S. A. Steiner u. Comp. die Anciennetät.

Die Firma A. Diabelli wurde 1818 gegründet, änderte sich mit 1. Jänner 1852
 220 in die Firma C. A. Spina und nahm erst ganz kürzlich, am 1. Juli 1872, ihren
 jetzigen Namen an: C. A. Spina's Nachfolger (Friedrich Schreiber). Die-
 selbe zählt also über ein halbes Säculum – zudem hat sie den Verlag der früher
 bestandenen Firmen Mecchetti, Glöggl, Leidesdorf u. s. w. übernommen. In ihrer
 Geschichte glänzen Namen wie Beethoven (jene Variationen, eines der Haupt-
 225 werke des Meisters!) und vor Allen Franz Schubert, dessen unsterbliche Lied-
 weisen vorzüglich von hier aus in alle Welt gingen (die „Müllerlieder“ u. A., – die
 „Winterreise“ dagegen gehört Haslinger). Von den zahllosen musikalischen in-
 structiven Jugend-Rondos, Jugend-Sonatinen Anton Diabelli's und Anderer ge-
 nügt es die Erwähnung zu machen. Auch sonst finden wir im Verlagskatalog man-
 230 ches ganz Treffliche, wie z. B. Liederhefte von J. Hoven (Vesque v. Püttlingen),
 dessen „Fichtenbaum und Palme“ nach Heine, dessen „Sägemühle“ nach Eichen-
 dorff und viel Anderes zu den schönsten Liederblüthen zählt, welche dieser so rei-
 che Zweig der musikalischen Literatur besitzt – wir glauben oft echtsten Schubert
 zu hören, durchaus aber keinen „Nachahmer“ Schuberts. Zudem hat Hoven für

musikalische Komik ein Talent, welches außerordentlich zu heißen verdient. Z. B. 235
 Das allbekannte Gedicht Chamisso's vom „Zopf“ ist in der That ganz genial componirt. Unbegreiflich, daß die Kritik und die Welt diesen Arbeiten gegenüber jene *vis inertiae*, mit welcher so oft neue Tonsetzer und neue Tonwerke hart zu kämpfen haben, in solchem Grade bewies!

Als der jetzige Chef das Verlagsgeschäft übernahm, verlautete es, er beabsichtige eine gesteigerte Thätigkeit des letzteren. Die seither verflossene Zeit ist nur erst noch kurz; trotzdem finden wir unter den von Friedrich Schreiber zur Weltausstellung gebrachten Verlagsartikeln schon eine Reihe von Novitäten, daneben Reproduktionen früher erschienener, aber vergriffen gewesener Artikel. Unter letzteren begrüßen wir mit besonderer Freude das elegante Heft, welches (als Erbstücke aus Mecchetti's Verlag) Mendelssohns reizende, jugendfrische Capricen *op. 16*, das lebhaft, brillante Rondo capriccioso *op. 14*, und die musikalisch sehr werthvollen *Variations sérieuses op. 54* enthielt, nebst der (geringeren) Phantasie über das irländische Lied „*the last rose*“. Als für den Lehrer sehr werthvoll erfreuen uns zwei Hefte von Karl Czerny – man weiß, welch' trefflicher musikalischer Pädagog er, 240
 welcher unter anderen Liszt zu seinen Schülern zählt, gewesen – „Die Künstlerbahn des Pianisten“, aber nach modernen Bedürfnissen umgearbeitet und ergänzt von einem der geistvollsten und tüchtigsten Lehrer unserer Zeit, von Louis Köhler. In zwei mäßigen Heften finden wir den ganzen Inhalt und Gehalt großer und kostspieliger Klavierschulen wie *in nuce* beisammen. Die musikalisch-pädagogischen Traditionen weiland Diabelli's setzen sich in hübschen, instructiven Stücken für das Pianoforte zu vier Händen von Gustav König fort. Evers erfreut uns mit poetischen Frühlingsliedern (Lieder ohne Worte, nach Stimmungen Lenau'scher Poesien) – von Liszt finden wir die glänzenden und geistreichen Paraphrasen Schubert'scher Walzer, welche unter dem Namen der *Soirées de Vienne* berühmt 245
 geworden. 250
 255
 260

Sehr artige, originelle Scherze sind die „musikalischen Briefe“ von R. Genée, d. h. Tonstücke fürs Pianoforte, welche musikalisch den *Style épistolaire* in Erinnerung bringen sollen, sogar mit Anrede und Schluß – etwa wie: „theurer Freund!“ und „der ich verbleibe!“ u. s. w. Die Freunde der modernen Operette werden sich 265
 an dem eleganten Klavierauszug der „Javotte“ von Jonas erfreuen. Ganz charmant ist das „erste Wiener Tanz-Taschen-Album“ (der Titel ist fast größer als das Büchelchen), es enthält Tänze der Wiener tanzmusikalischen Horatier und Curiatier, des „großen Wiener Dreiklangs“ Joh. Strauß *jun.*, Joseph Strauß, Eduard Strauß – darunter die weltberühmte „schöne blaue Donau“. 270

Instructives für die Violine bieten die Hefte des bewährten Meisters Jansa. Otto Bach hat ein angefangenes „kleines Rondo“ Mozarts zu Ende geschrieben und bringt Lieder nach Schöffels „Trompeter von Säckingen“, welcher neustens die Zuflucht der Liedercomponisten zu werden anfängt. Die Kirchenmusik ist durch eine sehr schön ausgestattete Messe von Jansa und durch ein Offertorium 275
 von H. Proch repräsentirt. Wir können natürlich nicht jedes Einzelne hier erwähnen, jedenfalls aber sehen wir der ferneren Thätigkeit des Verlages mit erhöhter Theilnahme entgegen.

A. W. Ambros.

ERLÄUTERUNGEN

1 Weltausstellung] → NR. 114/ERL. zur Z. 5. ■ **23** Rölligs „Orphica“] erfunden 1795 von Carl Leopold Röllig (1754–1804). ■ **28f.** „abgelebtesten der Flügelschweife“] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 40. ■ **30** *C-moll*-Phantasie und Sonate] Fantasie c-Moll KV 475, Klaviersonate c-Moll KV 457. ■ **31f.** „wie wir’s ... weit gebracht.“] → NR. 46/ERL. zur Z. 131f. ■ **50** lithographisch-chemischen Institut] „Chemische Druckerey“, gegründet 1803 von Aloys Senefelder (1771–1834). ■ **57** *ci-devant*] frz. „ehemals“. ■ **62** Rietz, Gugler, Nottebohm] Julius Rietz (1812–1877), Herausgeber der Mendelssohn-Gesamtausgabe, der „Alten Bach-Gesamtausgabe“ wie auch einiger Opern von Mozart; Bernhard Gugler (1812–1880), Übersetzer, Bearbeiter und Herausgeber von Mozarts Opern; Gustav Nottebohm (1817–1882), Beethoven-Forscher und -Herausgeber, daneben auch Herausgeber des vierten Bandes von Ambros’ *Geschichte der Musik*. ■ **66** „in denen die Fehler ... im Wasser“] Freizitat aus Beethovens Brief an Hoffmeister & Kühnel vom 8. April 1802 (Beethoven, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 1, München 1996, S. 105). ■ **66–71** es ist bekannt, ... Nägeli ... zu corrigieren.] Ferdinand Ries berichtet darüber in: Franz Gerhard Wegeler/Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838, S. 87–90. Auf S. 89 führt Ries vier Takte an, die Nägeli in der Sonate G-Dur op. 31 Nr. 1 hinzukomponiert hat. Allerdings hatte Beethoven selbst ursprünglich die vier Takte notiert; Nägelis Korrektur kam also durch eine falsche Deutung der autographen Niederschrift zustande. Die korrigierte Ausgabe ist später als *Edition tres* [sic] *Correcte* bei N. Simrock erschienen. ■ **72** gewisse „Verbesserungen“] Anspielung auf Wagners Eingriffe in Beethovens Partituren – vgl. hierzu Nr. 40/ERL. zu den Z. 76–81, Nr. 133/ERL. zu den Z. 146–155. ■ **87f.** „großen deutschen Dreiklang“] Jean Paul sprach von „einem deutschen großen Dreiklang“, worin Haydn den Äschylus, Gluck den Sophokles, Mozart den Euripides vorstelle. *Flegeljahre*, in: Jean Paul, *SW*, Abt. 1, Bd. 2, S. 766. ■ **98** Mecchetti] Pietro Mechetti (1777–1850). ■ **98** Cappi] Giovanni Cappi (1765–1815). ■ **98** Träg] Johann Traeg d. Ä. (1747–1805), d. J. (1781–1839). ■ **99** Eder (die *Sonate pathétique*)] Die Klaviersonate c-Moll op. 13 ist zum ersten Mal bei Franz Anton Hoffmeister erschienen. Bei der Wr. Ausgabe von Joseph Eder (1760–1835) handelte es sich um die Titelaufgabe. ■ **100f.** Diabelli, für den ... op. 120, schrieb] Die Diabelli-Variationen op. 120 sind im Verlag Cappi & Diabelli erschienen (Pietro Cappi nahm nach 1818 Anton Diabelli in seinen Verlag auf). ■ **101f.** das große *B-Dur*-Trio] Klaviertrio B-Dur op. 97. ■ **112** Morelli] Franz Morelli (1809–1859), Kapellmeister und Komponist. ■ **121f.** „wegen der Schwierigkeit ... keinen Erfolg davon.“] → NR. 98/ERL. zu den Z. 19–29. ■ **127f.** Charmantwalzern ... Tausensappermentwalzern] Johann Strauß d. Ä., *Charmant-Walzer* op. 31; Joseph Lanner, *Isabella-Walzer* op. 74; Johann Strauß d. Ä., *Tausensapperment-Walzer* op. 61. ■ **136** „blüht“ kann man nicht mehr sagen] Zu Ambros’ Kritik an der Entwicklungsrichtung der *NZfM* → NR. 39/ERL. zur Z. 46f. ■ **143–147** Schumann hatte, ... zu übersiedeln.] Schumanns Brief an Joseph Fischhof war Ambros bekannt aus: Wasielewski, *Schumann*, S. 165–167. ■ **153** „Allgemeine Musikzeitung“] *Allgemeine musikalische Zeitung*. ■ **155** Musikjournale von Schmied, Luib] *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* (1841–1848), hrsg. von August Schmidt (1808–1891); 1847 übergab Schmidt die Redaktion an Ferdinand Luib (1811–1877). ■ **169** G. Heckenast] Gustav Heckenast (1811–1878), Buchhändler und Verleger in Pest. ■ **176f.** Cotta hat ... publicirt.] → NR. 8/ERL. zu den Z. 104–107. ■ **179f.** *Hic et ubique!*] → NR. 106/ERL. zur Z. 152f. ■ **187** erste Symphonie] Symphonie F-Dur op. 7. ■ **188** Pianoforteconcert] Klavierkonzert Es-Dur op. 12. ■ **199** „Leipziger allgemeine Musikzeitung“] → ERL. zur Z. 153. ■ **201** Bellermann] Heinrich Bellermann (1832–1903), dt. Musikwissenschaftler und Kompo-

nist. ■ **207** Quisquilie] Belanglosigkeit. ■ **217f.** C. Haslinger *quondam* Tobias] → NR. 51/ERL. zur Z. 17. ■ **219–221** Die Firma A. Diabelli ... (Friedrich Schreiber.) Anton Diabellis eigener Verlag wurde 1824 gegründet (davor – seit 1818 – Gemeinschaft Cappi & Diabelli) und bald durch das Hinzutreten von Anton Spina zu Diabelli & Comp. ausgeweitet. Ab 1852 wurde der Verlag unter dem Namen C. A. Spina weitergeführt und 1872 an Friedrich Schreiber verkauft. ■ **223** Mecchetti] Die Firma Mechetti ging 1855 an C. A. Spina über. ■ **223** Glöggl] Der Verlag des Wr. Musikalienhändlers Franz Glöggl (1796–1872) ging 1868 an die Firma Friedrich Schreiber über, nachdem er vorher mit dem Verlag von Adolf Bösendorfer fusioniert worden war (F. Glöggl & A. Bösendorfer); ab 1869 wurde Bösendorfer zum alleinigen Besitzer. ■ **223** Leidesdorf] Der Verlag von Maximilian Joseph Leidesdorf (1787–1840) wurde 1835 von Diabelli übernommen. ■ **224** jene Variationen] → ERL. zur Z. 100f. ■ **226** „Müllerlieder“] Der Liederzyklus *Die schöne Müllerin* D 795 erschien jedoch ursprünglich bei Sauer & Leidesdorf in Wien (1824). Diabellis Ausgabe von 1830 war eine Neuausgabe mit zahlreichen Veränderungen des Notentextes. ■ **230** J. Hoven] Johann Hoven, Pseud. von Johann Vesque de Püttlingen (1803–1883), Komponist, Sänger, Schriftsteller und Beamter; 1851–1852 Vizepräsident der GdM, Mitglied der kaiserlichen Kommission für die Wr. Weltausstellung 1873. ■ **231** „Fichtenbaum und Palme“] Nr. 1 aus 6 Lieder op. 56. ■ **231** „Sägemühle“] Nr. 1 aus 3 Lieder op. 52. ■ **236** „Zopf“] Nr. 6 aus 6 Gedichte von Chamisso op. 47. ■ **237f. vis inertiae**] → NR. 93/ERL. zur Z. 21. ■ **253** Louis Köhler] (1820–1886), dt. Klavierpädagoge, Komponist und Musikschriftsteller. ■ **256f.** instructiven Stücken ... von Gustav König] Gustav König d. J., Vierhändige Klavierstücke im Umfange von fünf Tönen bei stillstehender Hand zur Bildung des Tactgefühles und des Vortrages op. 1. ■ **257f.** Evers ... Frühlingsliedern] *Frühlingslieder nach Gedichten von N. Lenau* op. 68. ■ **262** „musikalischen Briefe“ von R. Genée] *Musikalische Briefe. 3 Tonstücke für Pianoforte* op. 229; Richard Genée (1823–1895), Librettist, Komponist und Dirigent. ■ **266** „Javotte“ von Jonas] *Cinderella the Younger* – komische Oper von Émile Jonas; bei Spina erschienen in der Übersetzung *Javotte, das neue Aschenbrödel*. ■ **267** „erste Wiener Tanz-Taschen-Album“] *Erstes Wiener Taschen-Tanz-Album für Pianoforte. Sammlung der beliebtesten Tänze von Johann, Josef u. Eduard Strauss*, Wien [1873]. ■ **271** Hefte des ... Meisters Jansa.] 60 Übungen für Violine mit Begleitung einer zweiten Violine ad lib op. 55; Leopold Jansa (1795–1875), Violinist und Komponist. ■ **272** „kleines Rondo“ Mozarts zu Ende geschrieben] Rondo für Pianoforte (Solo) F-dur von Mozart (Vervollständigung von KV 590c). ■ **273** Lieder nach Schäffels „Trompeter von Säckingen“] Melodien zu V. Scheffel's Trompeter von Säckingen op. 23. ■ **275** Messe von Jansa] Messe G-Dur. ■ **275** Offertorium] op. 212.

116.

WA 1873, Nr. 142, 23. Juni

Weltausstellung 1873. Musik. II.

Ein unsterblich Gewordener hat neben anderen schätzbaren Eigenschaften auch die, daß gelegentlich andere Leute, welche das Leben in seine Nähe führt, durch 5

ihn zu „Insassen im Tempel des Nachruhmes“ werden. So schließt sich dem Namen Beethovens der Name Haslinger an, und man mag sich gern der Beziehungen des „Generalissimus“ Beethoven zum „Adjutanten“ Tobias – wie es scherzweise in des Meisters Briefen heißt – erinnern. Von Tobias Haslinger ging der Musikverlag auf dessen Sohn Karl über, der sich auch als Componist gelegentlich und mit Glück versuchte und dessen Tonstücke leichten, heiteren und anmuthigen Styls den Antheil Schumanns erregten, welcher ihrer in seinen kritischen Schriften wiederholt gedenkt. „Man muß bedauern“, sagt er einmal, „daß der musikalische Mann der Muse nur den Hof macht.“ Es ist, als hätte sich der musikalische Mann das gesagt sein lassen, er setzte nichts Kürzeres und Geringeres in Musik als Schillers „Glocke“ – ähnlich wie es früher Andreas Romberg gethan, als Cantate mit Soli, Chören u. s. w. „Karl Haslinger, *quondam* Tobias“, hieß jetzt die Firma – und dieser Name leuchtet uns noch heute in großen Goldbuchstaben entgegen, wenn wir die Prachtläden des Wiener Grabens mustern. Zur Zeit als noch Beethoven durch die Ladenthüre aus- und einging, versteckte sie sich hinter eine in den Graben hineingebaute, jetzt abgetragene Häusermasse, welche das schmale, seither natürlich auch verschwundene Paternostergäßchen bildete. Wir lassen die bedeutenden musikalischen Publicationen beiseite, welche aus dem Paternostergäßchen – auch schon zur Zeit, da die Firma S. A. Steiner u. Comp. hieß – hervorgingen, und wollen hier bloß Beethovens siebente und achte Symphonie, den Liederkreis „An die entfernte Geliebte“, die Sonaten *op.* 90, 96, 101, das Trio *op.* 97, die Schlacht bei Vittoria, ferner C. M. v. Webers „Euryanthe“, Franz Schuberts „Winterreise“ u. s. w. genannt haben. Sehen wir, was die Firma Karl Haslinger, *quondam* Tobias, uns in der Weltausstellung bringt.

Mit einigem und zwar mit gerechtem Stolz hat sie vor Allem ausgestellt: sämtliche Klaviersonaten Beethovens in zwei Prachtbänden, Schuberts „Winterreise“ und „Schwanengesang“, ebenfalls in einer Prachthülle, auch ein Nachlaßstück von Schubert: „*Salve Regina*“. Dem Namen Spohrs unter den älteren Meistern begegnen wir so gerne, wie unter den jüngeren dem (zu wenig genannten) Namen Woldemar Bargiel und dem so soliden als brillanten und so brillanten als soliden Karl Evers. Zwölf charakteristische Tonbilder von Louis Schlösser sind der Ehre einer gleich prächtigen Ausstattung gewürdigt worden, wie die Werke der erstgenannten Heroen. Mit ganz besonderem Interesse begrüßen wir ein starkes Heft Chorcompositionen mit Begleitung von Rudolf Schachner, zu denen Texte aus J. V. Scheffels köstlichem „*Gaudeamus*“ genommen sind. Schachner hat durch sein Oratorium „Die Heimkehr Israels aus Babylon“ in London u. s. w. verdientes Aufsehen gemacht, auch in Wien hatte dieses Werk 1870 durchgreifenden Erfolg. Die hochernste Tondichtung, welcher wir in der Oratorienliteratur eine sehr bedeutende Stelle einräumen müssen, hat hier ein heiteres Gegenstück gefunden. Es ist so selten, Männerchöre fröhlicher Art zu treffen, aus denen nicht irgendwo die Zinndeckel der Bierkrüge herausklappern, Cigarren herausdampfen, und die nicht aussehen, als habe sie der Tonsetzer in Hemdärmeln componirt. Daß man zugleich höchst humoristische und gleichwohl die Noblesse der Kunst nicht verläugnende Musik componiren könne, beweist uns hier Schachner. Wenn aber vollends sich mit dem lustigsten Scherz eine tiefe contrapunktische Gelehrsamkeit vereint,

so erstaunen wir. Vor dem Meister der „Maulbronner Fuge“ nehmen wir den Hut ab. Wir finden eine ähnliche Verbindung tiefsinniger Kunst und aus vollem Halse lachender Fröhlichkeit nur in einigen Arbeiten der alten Niederländer, wie Loyset Compère, der deutschen Liedermeister des 16. Jahrhunderts, bei denen die „Martinsgans“ und das Glas Wein keine kleinere Rolle spielt, als in jener Maulbronner Fuge und bei dem großen Carissimi, welcher es eben so gut versteht uns mit seiner „*Filia Jephtha*“ zu Thränen zu rühren, als uns mit seinem „*Testamentum Asini*“ zu lautem Gelächter zu reizen.

Unter den übrigen Tonsetzern des Haslinger'schen Verlags möchten wir (da es unmöglich bleibt, alles Einzelne durchzunehmen) insbesondere auf Karl Gerber und Julius v. Beliczay hinweisen. Gerbers elegante Klavierstücke verrathen überall den wohlgeschulten, tüchtigen Musiker, sie sind höchst klaviermäßig, brillant, technisch nicht zu schwer und haben poetischen Gehalt. Daß ein Musiker, dessen tägliches Brot Bachs und Beethovens Werke sind, sich musikalisch im Salon mit so viel eleganter Leichtigkeit und so viel Weltton zu bewegen weiß, kann nur überraschen. Besonders lieb sind uns die kleinen Tondichtungen der „Salzburger Tonbilder“. Aus den Stücken des v. Beliczay spricht ein liebenswürdiges Talent, eine stille Solidität und eine gewisse anspruchlose Bescheidenheit, die uns den Componisten, einen jungen Ungar, sehr werth gemacht hat. Es sind ganz hübsche, rein und innig empfundene Kirchenstücke, wohlklingende Klaviersachen und dankbare, melodiöse Lieder, unter denen uns besonders die Ghaselen nach Platen, *op.* 7, und das Liederheft, *op.* 8, zugesagt haben. Daß neben diesen und ähnlichen Werken unter den Verlagssachen auch lustige Tanzmusik mit dareinklingelt, ist ganz gut. Der „Wiener Walzer“ ist ja eine Specialität, über welche sich, wie bekannt, auch Richard Wagner mit warmer Anerkennung ausgesprochen hat.

Wir erinnern uns nicht gleich, welcher Papst es war, der, als man ihm in einer Canonisationsangelegenheit eine ungewöhnlich edle und heroische That des zu Canonisirenden erzählt hatte, mit lauter Stimme ausrief: „*erigantur illi altaria!*“ Der Kunstfreund, welchem die Musik etwas mehr ist als bloßer Handelsartikel und welcher von ihr mehr verlangt, als daß sie, in Ermanglung eines Besseren, gelegentlich eine Halbstunde mit Amusement ausfülle, wird, wenn er den Verlagskatalog von J. P. Gotthard und dessen Weltausstellungsartikel durchsieht, versucht sein, gleichfalls zu rufen: *erigantur* u. s. w. Wahrlich, man bekommt für den Mann Achtung, wenn man sieht, was er verlegt, d. h. in seinem Verlage erscheinen läßt, denn nicht wenige seiner Collegen „verlegen“ Manuscripte derartigen Inhalts gerne im andern Sinne des Wortes, nämlich so, daß sie sie gar nicht wieder finden. Wer Partiturausgaben der Arbeiten jüngerer Tonsetzer, welche beide, nämlich Partituren und Tonsetzer, ihren Weg durch die Welt machen wollen, ans Licht treten läßt, der giebt zu erkennen, daß er noch andere und höhere Rücksichten kennt, als nur bei einer Novität sofort Verlagskosten nebst Gewinn hereinzubringen. Die jungen Tonsetzer aber mögen dankbar sein, denn sonst befinden sie sich oft genug in einem bösen Dilemma. „Sie müssen erst dem Publico bekannt sein, Ihre Arbeiten müssen einige Verbreitung haben, ehe ich es wagen kann, etwas von Ihnen zu drucken“, sagt achselzuckend der Verleger, – das Publicum aber meint: „ehe die Sachen nicht gedruckt sind, kenne ich sie nicht, und ich merke mir nur Namen,

welche ich möglichst oft auf bunten Titelblättern zu lesen bekomme“. Also damit der Künstler einen Namen habe und damit er einen Namen bekomme, müssen seine Arbeiten verlegt sein. Wer diesen Widerspruch zu lösen wüßte! Es ist die
 100 Geschichte vom Alles erhaschenden Windhund und stets entlaufenden Hasen, welche bisher auch noch kein Mensch ins Klare zu bringen verstanden hat.

Wirklich aber wäre es der Mühe werth, eine Sammlung denkwürdiger Aussprüche denkwürdiger Verleger zusammenzustellen; wie wenn sich z. B. eine berühmte Firma von C. M. v. Weber dessen „Rondo in *Des*“ (die Aufforderung zum
 105 Tanze!), „welches im französischen Style und sehr graciös sein soll“, als Zugabe, als „kleines Heilpflasterchen für ihre Verluste“ erbittet, für ihre Verluste beim – „Freischütz“!!! – In Gotthards Verlagscorrespondenz dürfte man leider keine Beiträge ähnlicher Art zu obiger Sammlung finden. Hier fragt der Verleger kurz: „ist die Sache gut und schön?“ und ist sie's, so wird sie gedruckt. Wie dabei der „Profit“
 110 aussieht, weiß Gott – und Gotthard. Wir dürfen den trefflichen Mann ohne weiters einen Idealisten nennen – er hat Glauben an das Gute und Thatkraft für das Gute. Das muß und wird sich ihm, hoffen wir, lohnen. Und es ist, als sendeten ihm zum Lohne die großen Meister der Wiener Schule von ehemem „Novitäten“ aus dem Jenseits – *poste restante*. Da ist ein „Violinconcert“, bei dessen Composition
 115 Beethoven einmal die Feder weggelegt und nicht wieder gefunden, vermuthlich weil ihm etwas in den Weg kam, das er für wichtiger achtete. Joseph Hellmesberger nahm voll Pietät des Meisters weggelegte Feder und schrieb das Stück zu Ende, wie wir es im vorigen Jahre auch öffentlich zu hören bekommen haben. Da ist Franz Schubert mit einer Anzahl „nachgelassener Werke“, über welche wir wohl
 120 erstaunen dürfen – von der Orchester-Ouverture, dem Opernstück, der großen Sonate bis herab zum leichtgefügtten Ländler.

Und es ist nicht etwa Abhub von des Meisters Tafel, was uns da geboten wird – es sind Stücke ersten Werthes darunter. Wen hätte nicht der herrliche Chor „An die Sonne“, als wir ihn singen hörten, tief ergriffen? Nummern, wie „Gondelfahrt“,
 125 „Am Flusse“, „Nachtviolen“, die „Hymnen“ nach Texten von Novalis und Anderes in den nachgelassenen Liedern zählen zu des großen Liedersängers reizendsten Gaben. Dergleichen schrieb nun Schubert bei einem gelegentlichen Besuch in einem Kloster, auf einem Adelsschlosse u. s. w. – dann ließ er das Blatt liegen und kümmerte sich nicht weiter darum. Welcher Reichthum! Wie interessant ist die im
 130 December 1817 von Schubert componirte Ouverture mit dem cisleithanischen Adagio und dem transleithanischen Allegro. Die Motive des ersteren verwendete Schubert hernach zu seiner Rosamunden-Ouverture und die ungarischen Klänge und Anklänge des anderen wirken frisch und heiter; wir haben es gerne, wenn Schubert magyarisirt und in den Schlußpassagen seine Harmonie anfängt, mit
 135 verschiedenen „Teremtete“ herumzuwerfen. Auch Chopin hat eine anmuthige Mazurka in *Fis* [sic] geliefert. Die alten italienischen Meister sind bei Gotthard nicht vergessen, da sind Pergolese's herrliche „*tre giorni*“ [sic], Gesänge von Lotti, von A. Scarlatti u. A.

Unter den Arbeiten jüngerer, noch lebender Tonsetzer werden die Compositionen Julius Zellners unseren Antheil in hohem Grade erregen. Wir finden: ein
 140 vortreffliches Pianoforteconcert in Partitur und Stimmen – ihr Herren Pianisten,

wer von euch wird es der Mühe werth achten, das Stück uns in seinem vollen Glanze vorzuführen? – Die schöne Symphonie in *F*, welche auch schon in Berlin dem Componisten einen ehrenvollen Erfolg errungen, die schönen Tonillustrationen zur „Melusina“ (beide Werke in Partitur und im Klavierauszug), die edle, geist- und lebensvolle Sonate für Pianoforte und Violoncell, das Streichquartett in *G-moll* (Partitur und Stimmen), das Trio in *H-moll*, die gehaltvolle, großartig angelegte Phantasie über ein altdeutsches Volkslied, die Suite, dazu eine Anzahl kleinerer Klavierstücke, unter denen wir *op.* 2, 3, 9 und 15 besonders hervorheben. Diese Sachen sind zu werthvoll, als daß sie nicht früher oder später eine vielleicht sehr große Verbreitung finden sollten, – *vis inertiae* von Seiten des Publicums und der Kritik, deren wir neulich gedacht, muß sich jeder neu Auftretende gefallen lassen; – hat er künstlerische Lebenskraft genug, um diese Prüfungszeit zu überdauern, so darf man ihm langes Leben prophezeien. Einstweilen macht es Gott- hard mit Zellners Compositionen, wie Bassanio im „Kaufmann von Venedig“, der „dem abgeschöß'nen Pfeil den zweiten nachgesendet und, beide wagend, beide dann oft fand“.

Mit Auszeichnung nennen wir die sehr instructiven und nicht bloß sehr instructiven, sondern auch sehr schönen Violinstücke von J. Dont; – in den Duos für zwei Geigen verräth jeder Tact nicht nur den erfahrenen Lehrer, sondern auch den vorzüglichen Musiker, welcher jeden Abend heimlich den heiligen Johann Sebastian anruft und erhört wird. Es thut innig wohl, einer meisterhaften Polyphonie zu begegnen, welche uns zugleich edle Gedanken und anmuthigen Gesang entgegenbringt. Für Conservatorien und ähnliche Musikschulen sollten derlei Dinge wahrlich eine gefundene Sache sein. Wie gut Freund aber Dont mit vorbelobtem Johann Sebastian ist, läßt das von ihm mit „Vortragsbezeichnung, Bogenstricharten und Pianofortebegleitung“ versehene *Prélude* und *Allegro* des alten Meisters erkennen; insbesondere ist die beigefügte, ganz in Bach'schem Geiste erfundene Begleitung jedes Lobes werth.

Goldmarcks Quintett, *op.* 9, sein Scherzo *op.* 19, das „Regenlied“ für Chor, *op.* 10, und „12 Gesänge“ bringen uns Arbeiten eines der jüngeren Wiener Tonkünstler, der nach unserer Ueberzeugung zu den besten der Zeit zählt. Dergleichen Musik kann man, aber in anderem als dem gewöhnlichen Sinne, Zukunftsmusik nennen, nämlich Musik, welche eine Zukunft vor sich hat. Sehr werthvoll sind die beiden Pianofortesonaten von W. Speidel. – Auf einen höchst originellen Zug in der *C-moll*-Sonate, welchen merkwürdiger Weise bisher noch gar niemand bemerkt zu haben scheint, machen wir bei dieser Gelegenheit aufmerksam: dem ersten *Allegro* und der ihm folgenden „Cavatine“ reiht sich ein Scherzo, oder wie man den Satz nennen will, an, zu dem das erste *Allegro* und zu dessen Trio die Cavatine das Motiv in sinnreicher Neugestaltung geliehen. Zu meiner eigenen Pianofortesonate, *op.* 19, sage ich wie weiland Fontenelle: „*Sonate, que me veux tu?*“ und schicke sie weiter, sie mag selber zusehen, ob sie jemandem behagen wird!

Unter den neueren Liedern seien die schönen „Lieder des Mädchens“ von Paul Werner, die Gesänge des Meistersängers Julius Stockhausen, die sinnigen Gaben von Hermann Riedel, W. Remy, die Lieder des talentvollen Grafen Albert Amadei, die geistvollen, aber für Altdeutsches nicht genug schlichten altdeutschen Minne-

lieder von Franz Benat, die Gesänge von Jakob Fischer u. s. w. hervorgehoben. Den schönen Hymnus an Pandora von Bernhard Scholz erwähnen wir besonders. Scholz, der zur Zeit als Musikdirector eine ehrenvolle und künstlerisch segensreiche
 190 Thätigkeit entwickelt, hat lange von jener *vis inertiae* zu leiden gehabt, – hoffentlich ist jetzt der Zauber gebrochen und Werke wie sein Requiem werden nicht dazu verurtheilt bleiben, ihre großen Vorzüge als Geheimniß für sich bewahren zu müssen.

Gotthard selbst ist eben auch ein „musikalischer Mann“ – von eigener Arbeit
 195 hat er die Messe in *F*, die Concert-Ouverture und die beliebte Gavotte ausgestellt – er hätte wohl auch noch das *Andante ongarese* beifügen mögen und manches Andere – wir loben aber seine Bescheidenheit; er wollte sich nicht vordrängen, aber auch, wie billig, mit seinen Gaben nicht ganz hinter dem Berge halten.

Von leichter Unterhaltungsmusik nennen wir das „Volksliederalbum aller in
 200 Oesterreich-Ungarn vertretenen Nationen“, also ein Opusculum, das so recht für die Weltausstellung paßt. Nur gegen das „Hussitenlied aus dem 15. Jahrhundert“ müssen wir unter dieser Bezeichnung protestiren, wenn wir es auch als charakteristisches Werk der Neuzeit gerne passiren lassen. Dieses Falsum, welches oben-
 205 drein vom Componisten gar nicht als solches beabsichtigt war, tauchte in Prag 1839 auf. Man habe es, flüsterte einer dem andern ins Ohr „im Archiv zu Kopidlno“ oder wo sonst gefunden. Die Prager „Musikgelehrten“ wiesen mit ernster Miene auf ein Stückchen „äolischen Choral“ hin, das dem Dinge eingeschaltet war; daß aber Harmoniefolgen, wie sie darin sonst vorkamen, im 15. Jahrhundert eine *terra incognita* waren, daß eine solche erzmodern-opernhafte Vermischung von
 210 Trinklied, Schlachtgesang und Kirchenchoral aus jener Zeit nicht stammen könne, erwogen die gelehrten Herren nicht. Liszt, der damals in Prag weilte, schrieb sofort eine Phantasie über die vermeinte Antiquität, ein Stück, in dem die hussitischen Dreschflegel und Morgensterne auf jeder Pagina sausten, musikalischer Mord und Todtschlag. Nun wurde die Sache auch für Solo und Chor arrangirt
 215 und der brave Sänger St. schnitt dem Publicum wahre Tigergesichter, wenn er, ein hussitischer Marcel, den Gesang im Concert vortrug. Die Sache sollte offenbar eine Rolle über das rein Musikalische hinaus spielen – kam aber etwas zu früh. Endlich demaskirte sich der wirkliche Componist; es war der Baryton Krow in Amsterdam, ein geborner Böhme. Und nun kommt der Humor von der Sache.
 220 Balfe componirte seine „Zigeunerin“ – und nahm das Hussitenlied zum Hauptmotiv der Ouverture! Daß zwischen „Bohémien“ und „Böhme“ ein kleiner Unterschied existire, begriff Balfe so wenig, wie z. B. Gallait, der in einem berühmten Bilde, welches wir in der Kunsthalle der Weltausstellung aufsuchen mögen, den „Böhmen“, den „Bohémien“ und den slovakischen Drahtbinder kühn zusammen-
 225 quirlt und zum genialen Geiger und geschulten Componisten, der viel Notenpapier verbraucht, wunderbarlich verklärt. Man kann denken, was das Prager Publicum für Augen machte, als bei der ersten Aufführung der Balfe'schen Oper die bekannte Melodie zu wettern und zu schmetterern begann. Sitzt nun aber irgend ein musikalisches Falsum fest, wie z. B. jenes Hussitenlied oder die falsche
 230 Stradella-Arie, so mag sich die Kritik daran alle Zähne ausbeißen, sie beißt es doch nicht weg.

Der Verlag Buchholz und Dübel nimmt eine theils ernstere, theils dem Leichteren zugewendete Richtung, unter den von ihm ausgestellten Artikeln finden sich Partituren von Jos. Sucher („Waldfräulein“, „Schlacht bei Lepanto“), denen es an Beifall und an Widerspruch nicht fehlen wird, Lieder der verdienstvollen Dirigenten Weinwurm, Kremser, Mayrberger (in Preßburg), Randhartinger, Chöre des liebenswürdigen Engelsberg, unter den instructiven Werken eine Gesangschule von dem geschätzten Sänger Krolop u. a. m., Kirchenmusik von Laurenz Weiß, von Michael Bauer u. s. w., alles in zierlichster Ausstattung.

235

Die Verlagshandlung Bösendorfer gleicht den guten jungen Frühlingsgöttern in Goethe's bekanntem Lied, sie „streut mit leichter Hand kleine Blumen, kleine Blätter“. Sehe man den Schmetterlingsflug mit seinen bunten Flügeln nur selbst an! Es ist specifisch der Verlag vornehmer Componisten, denn heutzutage könnte Forster nicht mehr, wie er 1530 gethan, sagen: „daß das Componiren oder Setzen bei denen des Adels ein seltzam Wiltpret ist“ – vielmehr finden die Florentiner Edelleute von 1600, Giovanni Bardi, Graf von Bernio, Emilio de Cavalieri, Piero Strozzi, Jacopo Corsi u. a. unter den Standesgenossen der Jetztzeit gar Manchen, der ähnliche Ziele verfolgt, und Baldassare Castiglione, der geistvolle Verfasser des „Cortigiano“, welcher verlangt, der Edle solle womöglich auch ein tüchtiger Musiker sein, würde seine Freude haben, seinen Wunsch nach dreihundert Jahren in so reichem Maße erfüllt zu sehen.

240

245

250

A. W. Ambros.

ERLÄUTERUNGEN

1 **Weltausstellung**] → NR. 114/ERL. ZUR Z. 5. ■ **9f.** wie es scherzweise in des Meisters Briefen heißt] Ambros stützt sich hier auf Beethovens Briefe an Sigmund Anton Steiner und Tobias Haslinger in: Seyfried/Pierson, *Beethoven's Studien im Generalbass*, Anhang, S. 30–34. ■ **14f.** „Man muß bedauern ... Hof macht.“] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 293. ■ **17** Andreas Romberg ... Cantate] *Das Lied von der Glocke* op. 25. ■ **27** „An die entfernte Geliebte“] → NR. 108/ERL. ZUR Z. 80. ■ **37** Tonbilder von ... Schlösser] *12 Charakteristische Tonbilder* opp. 43, 44 und 45; Louis Schlösser (1800–1886), dt. Komponist. ■ **40** Chorcompositionen ... von Rudolf Schachner] *Gaudeamus!* 6 Chöre op. 47; Joseph Rudolph Schachner (1816–1896), Pianist, Klavierpädagoge, Komponist. ■ **41** „*Gaudeamus*“] humoristische Lieder und Balladen von Joseph Victor von Scheffel. ■ **42** „Die Heimkehr Israels aus Babylon“] uraufgeführt als *Israel's Return from Babylon* (1862). ■ **58** „*Filia Jephtha*“] im Oratorium *Historia di Jephthe*. ■ **58** „*Testamentum Asini*“] *Rusticus cum mortuum suum vidit asinum* / *Testament d'un âne* (*Eselstestament*). Carissimis Autorschaft ist umstritten. ■ **61** Karl Gerber] (1828–1894), Pianist und Konzertmeister; Enkel des Lexikographen Ernst Ludwig Gerber, ab 1866 in Salzburg tätig, 1880–1893 Lehrer am Salzburger Mozarteum. ■ **62** Julius v. Beliczay] (1835–1893), Komponist und Lehrer. ■ **67f.** „Salzburger Tonbilder“] op. 16. ■ **72** Ghaselen nach Platen] „Ghasel“ – lyrische Gedichtform arabischer Herkunft, häufig verwendet von dem dt. Dichter August von Platen (1796–1835). ■ **77–79** Wir erinnern ... „*erigantur illi altaria!*“] Der Anekdote nach handelte es sich um Papst Benedikt XIII. (1649–1730). Als man bei ihm wegen der Heiligsprechung des Vinzenz von Paul ansuchte, fragte er nach Wundertaten des zu Kanonisierenden. Man erzählte ihm die Geschichte über die Bekehrung der Galeerensklaven, worauf der Papst antwortete: „*erigantur ei altaria*“ („Man errichte ihm Altäre!“). ■ **103–107** wie wenn sich z. B. ... „Freischütz“!!!] Ambros

zitiert frei aus einem angeblichen Brief Adolph Martin Schlesingers an Weber, der in der Biographie seines Sohnes Max Maria von Weber abgedruckt wurde (Weber, *Carl Maria von Weber*, Bd. 2, S. 271). Dieser Brief, in dem Schlesinger das Rondo *Aufforderung zum Tanze* J 260 als Ersatz für Verluste beim Rondo brillante Es-Dur J 252 und bei der Polacca brillante E-Dur J 268 verlangt haben soll, ist jedoch eine Erfindung Max Maria von Webers. ■ **114–118** Da ist ein „Violinconcert“, ... das Stück zu Ende] Johann Peter Gotthard bot in seinem Verlagskatalog von 1868–1873 in der Tat Beethovens Konzertfragment (WoO 5) an. Die mit den Verlagsnummern 385–387 versehene Ausgabe ist aber in seinem Verlag nicht mehr erschienen, zumal dieser 1874 in Konkurs geraten ist und mit dem Verlag C. A. Spina fusioniert wurde. Das Konzertfragment erschien zum ersten Mal 1879 bei Friedrich Schreiber, der den Verlag C. A. Spina führte. Ambros kann sich daher bei seiner Besprechung nur auf den Eintrag in Gotthards Verlagskatalog gestützt haben. ■ **118** wie wir es ... zu hören bekommen haben.] Der vervollständigte erste Satz erklang am 1. März 1872 im ersten außerordentlichen Konzert der GdM → NR. 16. ■ **120f.** von der Orchester-Ouverture ... bis herab zum leichtgefühten Ländler] → NR. 51/ERL. zur Z. 182f., 188. Bei dem „Opernstück“ handelte es sich um den Chor der Mauren („*Der Rache Opfer fallen*“) aus *Fierrabras*. Als „Grosse Sonate“ wurde die Fantasie c-Moll für Klavier zu 4 Händen D 48 bei Gotthard zum ersten Mal veröffentlicht. ■ **123f.** Chor „An die Sonne“, als wir ihn singen hörten] zur Aufführung von Schuberts Chor D 439 → NR. 97/Z. 155. Der Chor ist in *Neueste Folge nachgelassener mehrstimmiger Gesänge mit und ohne Begleitung* bei J. P. Gotthard [1872] erschienen. ■ **124** „Gondelfahrt“] „*Gondelfahrer*“ D 809. ■ **130** cisleithanischen] „Cisleithanien“ – „diesseits der Leitha“ (österreichische Reichshälfte der Doppelmonarchie). ■ **131** transleithanischen] „Transleithanien“ – „jenseits der Leitha“ (ungarische Reichshälfte der Doppelmonarchie). ■ **135f.** Chopin ... Mazurka in *Fis*] → NR. 104/ERL. zur Z. 113. ■ **137f.** Pergolesi's herrliche „*tre giorni*“] Die Autorschaft der Arie ist ungeklärt, sie wurde u. a. Pergolesi und Vincenzo Legrenzio Ciampi (1719–1762) zugeschrieben. ■ **142f.** wer von euch ... vorzuführen?] Das Klavierkonzert Es-Dur op. 12 von Julius Zellner wurde am 23. November 1873 von Annette Essipoff aufgeführt (→ NR. 132). ■ **143–149** Symphonie in *F*, ... besonders hervorheben.] → NR. 51/ERL. zu den Z. 64–71. ■ **151** *vis inertiae*] → NR. 93/ERL. zur Z. 21. ■ **159** Violinstücke von J. Dont] Duos für zwei Violinen opp. 43 und 48; Jakob Dont (1815–1888), Violinist und Komponist. ■ **167** Prélude und Allegro] Allegro aus der Violinsonate a-Moll BWV 1003. ■ **171** „12 Gesänge“] op. 18. ■ **175** Pianofortesonaten von W. Speidel.] zu Speidels Sonaten op. 46 → NR. 51/Z. 33–62. ■ **181** Pianofortesonate, op. 19] Die Klaviersonate c-Moll op. 19 war der Pianistin Mary Krebs gewidmet. Am 18. März 1873 wurde sie vom Pianisten Emil Weeber in Wien gespielt (→ NR. 106/ERL. zur Z. 151). Außerdem hat Gotthard Ambros' 2 Gesänge op. 20 und sein „*Rabenlied*“ op. 21 verlegt. ■ **181** „*Sonate, que me veux tu?*“] → NR. 9/ERL. zur Z. 66f. ■ **183f.** „Lieder des Mädchens“ von Paul Werner] *Gedichte des Mädchens* op. 7, 2 *Mädchenlieder* op. 8; Paul Werner, Lebensdaten nicht ermittelt. ■ **184** die Gesänge ... Stockhausen] 4 Gesänge; Julius Stockhausen (1826–1906), dt. Sänger und Gesangspädagoge. ■ **184f.** Gaben von Hermann Riedel] Lieder opp. 1–8. ■ **185** W. Remy] 3 Gemischte Chöre op. 1, 6 Lieder op. 2. ■ **185** die Lieder des ... Grafen Albert Amadei] 3 Gesänge op. 1, 2 Balladen op. 2, 3 Gesänge op. 3. ■ **186f.** Minnelieder von Franz Benat] *Aldeutsche Minnelieder* (3 Hefte); Franz Bennat (1844–1917), Violoncellist. ■ **187** Gesänge von Jakob Fischer] 4 Gesänge op. 2, 4 Gesänge op. 3, 4 Gesänge op. 4, *Ein Liebesleben* op. 5. ■ **188** Scholz] Bernhard Scholz (1835–1916), seit 1871 Leiter des Breslauer Orchestervereins. ■ **195** Messe in *F*, die Concert-Ouverture] Messe op. 66, Konzertouvertüre d-Moll. ■ **199f.** „Volksliederalbum aller ... Nationen“] *Volkslieder-Album aller in Oesterreich-*

Ungarn vertretenen Nationalitäten. Gesammelt und für Pianoforte gesetzt von J. P. Gotthard, Wien [1873]. ■ **201–212** „Hussitenlied aus dem 15. Jahrhundert“ ... vermeinte Antiquität] Das Lied „*Těšme se blahou naději*“ („*Lasst die süße Hoffnung walten*“) von 1831 komponierte Josef Theodor Krov (1797–1859), ein aus Böhmen gebürtiger Sänger und Komponist, der später in London wirkte. Sein Lied wurde in der Zeit der nationalen Wiedergeburt irrtümlicherweise für ein authentisches Hussitenlied gehalten und fand Eingang in zahlreiche Kompositionen des 19. Jhs., u. a. in Liszts Klavierphantasie *Hussitenlied* S 234 aus dem Jahr 1840 und in die Oper *The Bohemian Girl* (*Die Zigeunerin*, 1843) von Michael William Balfe. ■ **215** Sänger St.] Gemeint ist der Sänger des Prager Ständetheaters Karel Strakatý (1804–1868), dem Liszt das *Hussitenlied* gewidmet hat. ■ **216** Marcel] Figur in Meyerbeers *Les Huguenots*. ■ **218** Krow] → ERL. zu den Z. 201–212. ■ **220** Balfe komponierte seine „Zigeunerin“] → ERL. zu den Z. 201–212. ■ **222f.** Gallait, der in einem berühmten Bilde] Louis Gallait (1810–1887), belg. Maler; gemeint ist sein Bild *Art et liberté*. ■ **227** bei der ersten Aufführung der Balfe’schen Oper] Die Prager Erstaufführung fand am 19. November 1847 statt. ■ **230** Stradella-Arie] → NR. 79/ERL. zur Z. 151f. ■ **232** Buchholz und Dübel] Der in Troppau ansässige Verlag Buchholz & Diebel verlegte 1873 seinen Sitz nach Wien; im selben Jahr trat Adolf Robitschek (1853–1934), ab 1883 der alleinige Verlagsbesitzer, in die Firma ein. ■ **234** „Waldfräulein“, „Schlacht bei Lepanto“] Die Aufführungen der beiden bei Buchholz & Diebel erschienenen Werke rezensiert Ambros ausführlich in Nr. 95/Z. 75–131. ■ **236** Mayrberger] Karl Mayrberger (1828–1881), Chormeister, Domkapellmeister, Komponist. ■ **236** Randhartinger] Benedict Randhartinger (1802–1893), Sänger, Komponist, Dirigent. ■ **237f.** Gesangsschule von dem geschätzten Sänger Kropol] Josef Kropol, *Der Gesang-Unterricht. Theoretisch-praktische Methode für jede Altersstufe und Stimmklasse* [...], Troppau 1873. Ambros hält offenbar den Sänger Franz Kropol (1839–1897) für den Autor dieser Gesangsschule. ■ **238** Laurenz Weiß] (1810–1888), Gesangspädagoge, Chordirigent, Komponist. ■ **241f.** „streut ... kleine Blätter“] Freizitat aus: Goethe, Gedicht „*Mit einem gemalten Band*“. ■ **244f.** „daß das Componiren ... Wiltpret ist“] Freizitat aus: Georg Forster, *Frische Teutsche Liedlein*, Bd. 3, Nürnberg 1549, Vorrede. ■ **249f.** „Cortigiano“, ... Musiker sein] Baldassare Castiglione (1478–1529), *Il libro del Cortegiano* (*Das Buch vom Hofmann*); Ambros zitiert Castiglione ausführlich auch in der *Geschichte der Musik*, Bd. 4, S. 252ff.

117.

WA 1873, Nr. 155, 8. Juli

Feuilleton.

Richard Wagner.

Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben von Richard Wagner.

Mit sechs architektonischen Plänen. Leipzig, Verlag von E. W. Fritsch, 1873 (Quart, 30 Seiten).

5

Abermals einer der offenen Briefe, eines der Manifeste, die Richard Wagner von Zeit zu Zeit in alle Welt im Interesse seiner künstlerischen Ideen und Pläne ausgeben läßt. Der Gegenstand dieser seiner neuesten Schrift hat für ihn begreiflicher Weise ein ganz besonders großes Interesse – handelt es sich doch bei dem Bay-

10

reuther Unternehmen um den Abschluß, um die Krönung dessen, wofür Wagner sein Leben und seine Kräfte eingesetzt, wofür er rastlos gekämpft und gerungen hat. Dem ausdauernden Heldenmuthe, der rückhalts- und rücksichtslosen künstlerischen Ueberzeugungstreue, welche er dabei jahrelang und zum Theile unter
 15 den schwierigsten Verhältnissen bewiesen, gönnen wir diesen Lohn von Herzen; die Frage, ob sich an das Bayreuther Theater für die Zukunft der dramatischen Musik und des operistischen Theaterwesens in Deutschland alle jene Consequenzen knüpfen werden, welche Wagner davon hofft oder vielmehr mit Zuversicht erwartet, müssen wir einstweilen als eine offene bezeichnen. Begänne hier ja die
 20 Reform mit der Einrichtung, ja mit der Architektur des Theaters oder, wie Wagner, der das Wort Theater mit Hinblick auf das jetzige nicht recht leiden kann, auf den Titel seiner Broschüre schreibt, des „Bühnenfestspielhauses“. Er hofft aber auch sonst noch viel, sehr viel. Nicht viel weniger als ein erhöhtes, gereinigtes Deutschthum, eine ideale Verklärung des germanischen Geistes, eine Rettung der
 25 deutschen Sprache vor Verwilderung (durch Wagner'sche Poesie! – wenn das nicht „Homöopathie“, *similia similibus* ist, so giebt es keine), den Tod alles französischen Wesens, das sich über den Rhein herüber in den Teutoburger Wald und sonst eingeschlichen, u. s. w.

Wenn Wagner dazu Bayreuth ersehen hat und ausruft: „Dies ist das kleine, abgelegene, unbeachtete Bayreuth“ u. s. w., so muß man mit unwillkürlichem Lächeln der Prophetenstelle aus Micha gedenken: „Du aber Bethlehem Ephrata“ u. s. w. Jedenfalls wird die Aufführung der Nibelungen-Trilogie, welche nur durch Aufbietung kolossaler Kräfte und Mittel zu Stande gebracht werden kann, die Probe für die Lebensfähigkeit der Ideen Wagners sein. Bedenklich könnte dabei
 30 wohl machen, daß es nun eben so kolossaler Mittel und Kräfte bedurfte und bedarf, um – eine einzige Aufführung auch nur möglich zu machen. Doch Wagner will ja dergleichen, wie bekannt, großen Nationalfesten, ähnlich den olympischen Spielen der Griechen, zuweisen. Der Gedanke ist nicht nur nicht abzuweisen – er ist bedeutend und fruchtbar. Denn was sind denn für Symphonie und Oratorium
 35 die Musikfeste am Rhein u. s. w., die sich ja schon thatsächlich bewährt haben, Anderes? Würde die dramatische Musik dabei schlecht fahren, wenn man bei solchen Festen etwa am ersten Tag eine Gluck'sche, am andern Tag eine Mozart'sche Oper gäbe, am dritten Tage etwa „Lohengrin“ u. s. w.? Das Volk würde „Iphigenia“ oder „Orfeo“, „Idomeneo“ oder „Don Giovanni“ dabei sicher, schon um der festlichen
 40 Gelegenheit willen, mit einer Art von Andacht hören, wie es jetzt bei den Musikfesten die „Eroica“, „Israel in Aegypten“ u. s. w. hört – statt daß jetzt Repertoire und Alles der Speculation von Theaterdirectoren u. s. w. preisgegeben ist, welche natürlich vor Allem daran denken, wie die Einnahme durch Zudrang des Publicums möglichst zu steigern wäre, die daher allen Launen, allen Gelüsten,
 45 allen Geschmacklosigkeiten und Verkehrtheiten der großen Menge als dienstwilligste Diener Rechnung tragen und für welche die Höhe der „Tageseinnahme“ der erste, ja der einzige Maßstab für den Werth eines Gluck, Mozart u. s. w. ist. Neben jenen großen Musikfesten dramatischer Musik könnten ja Stadt- und andere Theater nach wie vor tagtäglich fortleiern und tagtäglich dem verehrlichen Publico
 50 den abgestandenen, abschmeckenden Speisezettel unter die Nase halten: Montag
 55

„Rigoletto“, Dienstag „Mignon“, Mittwoch „Lucia“, Donnerstag „Die Prinzessin von Trapezunt“ und so ohne Ende.

Sehen wir nun Wagners neueste Schrift durch, so geht es, wie es bei ihm immer geht. Wir finden bei Wagner immer bedeutende, sehr bedeutende, fruchtbare, jeder Beherzigung werthe Gedanken seltsam gemischt mit Bizarrerien, mit absonderlichen Seitensprüngen, mit Extravaganzen, die den Keim der Selbstvernichtung in sich tragen, eben weil es Extravaganzen sind. Wir wollen indessen gerne und mit Vergnügen anerkennen, daß seine neue Schrift in dieser Hinsicht gemäßiger und klarer ist, als das meiste Frühere. Zwar kann er es auch hier nicht lassen, gleich mit einer – musikalisch zu sprechen – ungehörigen Ausweichung in eine ganz fremde Tonart anzufangen. Gleich die zweite Pagina bringt die Grabschrift, welche Wagner zu Ehren Taussigs verfaßt hat und deren Deutung wir gerne Leuten überlassen wollen, die etwa an den Weissagungen des Bakis oder gar an dem Spiele Gefallen finden, welches die Franzosen Amphigouri nennen. Daran reiht sich die in der That glänzende Festrede, welche Wagner bei der Grundsteinlegung des Bayreuther Bühnenspielhauses gehalten, im authentischen Text. Darnach folgen Erwägungen über die etymologische Bedeutung des Namens Bayreuth, „von Baiern ausgereutet im hercinischen Wald“ oder eine Burg „bei Reute“, d. i. bei einer Waldrodung. Natürlich giebt dieses „Ausreuten“ Gelegenheit zu Ausblicken, die man aber diesmal, gegen Wagners sonstige Gewohnheit mehr nur zwischen den Zeilen heraussuchen muß. Mit wahrem Erstaunen lesen wir, welche immense Bedeutung Bayreuth in der deutschen Culturgeschichte einnimmt. An die Anekdote, daß ein Bayreuther Bürgermeister in der Rococozeit es wagte, eine die Stadt besuchende deutsche Prinzessin deutsch anzureden, knüpft Wagner folgende Betrachtung: „Also auch der deutsche Culturgedanke drückt sich hier aus: offenbar nahm die gebildete Bürgerschaft von Bayreuth an der wieder erweckten Pflege der deutschen Literatur den Antheil, welcher es ihr ermöglichte, dem unerhörten Aufschwunge des deutschen Geistes, dem Wirken eines Winckelmann, Lessing, Goethe und endlich Schiller in der Weise zu folgen, daß ihr in den Productionen ihres eigenen originellen, wie zu heiterer Selbstironisirung „Jean Paul“ sich nennenden Friedrich Richter ein weithin beachteter Beitrag zur Cultur jenes Geistes erwachsen konnte, während das thörig entfremdete Wesen der den französischen Einflüssen fortgesetzt unterworfenen höheren Regionen einer gespenstigen Impotenz (!) verfiel.“

Wir lassen diese artige Stylprobe als solche auf sich beruhen und bemerken nur, daß diese ganze Historie falsch und schielend ist, daß Jean Paul keineswegs Bayreuth angehörte; er wurde 1763 in Wunsiedel geboren und erst nach in Dürftigkeit verlebten Schulmeisterjahren in Schwarzenbach, nach jahrelangem Aufenthalt in Hof, nach unstätem Wechsel des Wohnortes in Leipzig, Weimar, Meiningen, Koburg – setzte er sich 1804 in Bayreuth fest, zu einer Zeit, wo er seine Hauptwerke, wie „Hesperus“, „Titan“ u. s. w., alle schon geschrieben hatte. Die ganze an Bayreuth geknüpfte Entwicklungsdarstellung ist also, um die Sache kurz und ehrlich zu sagen, eine jener Flunkereien, an welche Wagner selbst nicht glaubt – dazu ist er zu gebildet, zu gut unterrichtet, zu geistreich – die er aber gleichwohl nicht verschmäht, wenn es gilt, die nicht allzu starken Augen des gläubigen Publicums zu höheren Zwecken zu blenden.

Den weitaus anziehendsten Theil des neuen Schriftchens bilden die Erläuterungen über die architektonische Anlage und technische Einrichtung des neuen Bühnenspielhauses. Der Punkt, von dem unverkennbar Alles ausgeht, ist die Verwirklichung eines Lieblingsgedankens Wagners: Unsichtbarkeit des Orchesters.
 105 Die zu diesem Zwecke nöthige Anlage bedingt es, daß die Logen im Zuschauer-
 raum beseitigt werden müssen, nach der andern Richtung hin bekommt die Büh-
 ne durch ein zweites, ja durch ein drittes Proscenium eine wesentlich geänderte
 Gestalt.

Die Beseitigung der Logen ändert wiederum die ganze Anlage des Zuschauer-
 110 raums – die Galerien entfallen auch und die minder bemittelten Zuseher werden
 von der „dunstigen Vogelperspektive“ (*sic!*) befreit, unter der sie in den nach bisheriger
 Art eingerichteten Theatern zu leiden hatten. Aehnlich den antiken Theatern
 steigen Stufenreihen über einander auf – der Anblick des beigegebenen Auftritts
 erinnert unwillkürlich an das Theater in Pompeji. Da aber der Halbkreis der anti-
 115 tiken Anlage nicht unbedingt herübergenommen werden konnte, so wurden rechts
 und links Seitenwände nöthig, deren kahle Leerheit für Wagner und dessen Archi-
 tekten anfangs Verlegenheiten bereitete. Sie ist beseitigt durch schönes Säulen-
 werk, das sich an die schräg ansteigenden Seitenränder der Sitze anschließt und
 coulissenartige Räume zwischen sich nimmt, welche auch wieder zu praktischen
 120 Zwecken benützt werden. Die perspectivische Anordnung der Proscenien läßt
 Wagner die Hoffnung großer Wirkung hegen; durch die perspectivisch scheinbar
 größere Entfernung werden die Gestalten der Darsteller für die Augen der Zu-
 schauer eine übermenschliche Größe annehmen (ganz richtig! man erinnere sich
 der scheinbaren Kolossalstatue im Hofe des Palastes Spada zu Rom, die in Wahr-
 125 heit nur Puppengröße hat – die Täuschung des Blickes wird dort durch ähnliche
 Mittel bewirkt); den Raum, in welchem das Orchester den Blicken der Zuschauer,
 nicht aber jenen der Darsteller entzogen wird, nennt Wagner, originell und seltsam
 genug, „den mystischen Abgrund“.

Ob das Orchester aus dem mystischen Abgrund herauf auch akustisch gut
 130 töne, ob sich der Schall nicht ferner in dem Winkelwerk jener Säulencoullissen
 verschlagen werde – diese Zweifel fallen Wagner nicht im Traume ein. Vielleicht,
 daß ihn der Erfolg glänzend rechtfertigen wird. Er drückt sich in seiner Weise aus:
 „Der Erfolg dieser Anordnung dürfte wohl allein genügen, um von der unver-
 gleichlichen Wirkung des nun eingetretenen Verhältnisses des Zuschauers zu dem
 135 scenischen Bilde eine Vorstellung zu geben. Jener befindet sich jetzt, sobald er sei-
 nen Sitz eingenommen hat, recht eigentlich in einem Theatron, d. h. einem Rau-
 me, der für nichts Anderes berechnet ist, als darin zu schauen, und zwar dorthin,
 wohin seine Stelle ihn weist. Zwischen ihm und dem zu schauenden Bilde befindet
 sich nichts deutlich Wahrnehmbares“ (beiläufig: bleiben die in den vorderen Rei-
 140 hen seßhaften Zuschauer für den Hintermann etwa unsichtbar?), „sondern nur
 eine zwischen den beiden Proscenien durch architektonische Vermittlung gleich-
 sam in Schwebel erhaltene Entfernung, welche das durch sie ihm entrückte Bild in
 der Unnahbarkeit einer Traumerscheinung zeigt, während die aus dem mystischen
 Abgrunde geisterhaft erklingende Musik gleich den unter dem Sitze der Pythia
 145 dem heiligen Urschooße Gaia's entsteigenden Dämpfen (!) ihn in jenen begeister-

ten Zustand des Hellsehens versetzt, in welchem das erschaute scenische Bild ihm jetzt zum wahrhaftigsten Abbilde des Lebens selbst wird.“ Wie wäre es, wenn man die Zuschauer dazu auch noch ein wenig magnetisirte oder ihnen statt Eis und Limonade ein wenig Haschisch reichte?

Man lasse sich aber durch Ueberschwänglichkeiten, wie die eben citirte Stelle, nicht irre machen. Wagners Ideen sind an sich und durch sich bedeutend und haben vielleicht eine große Zukunft. Ja, sie haben eine Tragweite, welche Wagner selbst ahnt und vor welcher er beinahe erschrickt: nicht bloß eine neuartige Anlage der Theater, ein ganz neuer Baustyl stellt sich als letzte Consequenz heraus. Die letzten Seiten der Schrift ergehen sich darüber in ganz interessanten Erwägungen. Was aber die Architekten dazu sagen werden, ist abzuwarten.

150

155

A. W. Ambros.

ERLÄUTERUNGEN

5 E. W. Fritsch] Ernst Wilhelm Fritsch (1840–1902). ■ **26** *similia similibus*] „Similia similibus curentur.“ (lat. „Ähnliches soll durch Ähnliches geheilt werden.“) – Hauptregel im Homöopathiesystem des dt. Arztes Samuel Hahnemann (1755–1843). ■ **29f.** „Dies ist ... Bayreuth“] rezensiertes Op., S. 16. ■ **31** „Du aber Bethlehem Ephrata“] „Und du Bethlehem Ephrata, die du klein bist unter den Städten in Juda, aus dir soll mir kommen, der in Israel Herr sei, welches Ausgang von Anfang und von Ewigkeit her gewesen ist.“ (*Bibel*, Mi 5,1). ■ **46** „Israel in Aegypten“] Oratorium von Händel. ■ **56f.** „Rigoletto“, ... „Die Prinzessin von Trapezunt“] Opern bzw. Operetten von Verdi, Thomas, Donizetti und Offenbach. ■ **69** Amphigourij] absichtlich unverständliche und obskure Ausdrucksweise. ■ **72f.** „von Baiern ... Reute“] rezensiertes Op., S. 17. ■ **80–88** „Also ... verfiel.“] rezensiertes Op., S. 18f. ■ **111** „dunstigen Vogelperspektive“] rezensiertes Op., S. 27. ■ **124** Kolossalstatue im Hofe des Palastes Spada] Der Architekt des perspektivischen Ganges im Palazzo Spada war Francesco Borromini (1599–1667). Die optische Täuschung wird dadurch erzielt, dass der Säulenabstand im Gang zur Mars-Statue hin immer mehr abnimmt. ■ **128** „den mystischen Abgrund“] rezensiertes Op., S. 23. ■ **133–147** „Der Erfolg ... des Lebens selbst wird.“] rezensiertes Op., S. 23f.

118.

WA 1873, Nr. 156, 9. Juli

A. (Die königliche Hochschule für Musik in Berlin, von W. Langhans. Leipzig, Verlag von E. W. Fritsch. 1873, Octav, 56 Seiten.) Der Autor wünscht förmliche Musikuniversitäten. Für das praktische Bedürfniß einer genügenden Anzahl guter und bester Musiker haben indessen die Conservatorien in Leipzig, Köln, Wien, Paris, Prag u. s. w. bisher so genügend gesorgt, daß diesem Bedürfniße vollste Rechnung getragen wurde, daß wir die Musikuniversitäten wohl füglich entbehren können. An den wirklichen Universitäten aber möge die *Facultas artium* ihr altes gutes Recht eines Lehrstuhls der Musik überall geltend machen – jedoch in ganz anderem Sinne und in anderer Richtung, als bei den Conservatorien die Sache behandelt wird. Für den praktischen Musiker hat die Kenntniß der alten Mensuralnotirung, der Solmisation, der Theorie des Contrapunktes, wie sie ein

5

10

Tinctoris, Aron u. s. w. lehrt, die Kenntniß der griechischen Tonlehre u. s. w. einen nur sehr relativen Werth. Für den Musikgelehrten einen desto größeren. Die musikalische Archäologie, die streng gelehrte, wissenschaftliche Behandlung der Musikgeschichte, welche sich nicht mehr mit werthlosen Künstleraneddoten und ästhetischen Urtheilen über allbekannte Werke begnügt, hat in neuester Zeit eine Bedeutung erlangt, daß man sie nicht länger übersehen darf. So gut als es Lehrsäle und Lehrstühle für Sanskrit giebt, mag es auch welche für Mensuralnotirung u. s. w. geben, zumal letztere den Weg zu immensen Kunstschätzen bahnen helfen, welche, schmähhlich vergessen, erst wieder durch die Mühe und Arbeit Vieler werden neu gewonnen werden müssen. Was an deutschen Universitäten auf diesem Gebiete geleistet wird, liegt vor aller Welt Augen – wir nennen nur z. B. die neue, kritische Ausgabe und Commentirung des Boetius v. Oscar Paul in Leipzig, ein Werk profundester Gelehrsamkeit und classischen Werthes – oder Heinrich Bellermanns (Berlin) so überaus werthvolle und nützliche Schrift über die Mensuralnotirung oder die glänzenden Entdeckungen, welche Helmholtz auf dem Gebiete musikalischer Akustik gemacht hat. Die kleine Schrift von Langhans zielt an verschiedenen Stellen scharf genug gegen Joachim, der sich trösten mag, denn es sind die schlechtesten Früchte – oder, wie jüngst eine Reisende gesagt hat, die „schlecht'sten Birnen“ nicht, an denen u. s. w.

ERLÄUTERUNGEN

1 Langhans] Wilhelm Langhans (1832–1892), Komponist und Musikschriftsteller; Autor einer Geschichte der Musik, die als Fortführung von Ambros' *Geschichte der Musik* konzipiert wurde: *Die Geschichte der Musik des 17., 18., und 19. Jahrhunderts in chronologischem Anschlusse an die Musikgeschichte von A. W. Ambros*, 2 Bde., Leipzig 1884–1887. ■ **23** kritische Ausgabe ... des Boetius] *Fünf Bücher über die Musik*, übersetzt und kommentiert von Oscar Paul, Leipzig 1872. ■ **25f.** Schrift über die Mensuralnotirung] *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Berlin 1858. ■ **28** Joachim] Gemeint ist der Violinvirtuose Joseph Joachim, der 1869 die Gründung der Berliner Musikhochschule initiiert und sie bis zu seinem Tod 1907 geleitet hat.

119.

WA 1873, Nr. 161, 15. Juli

Z. 4–230, 232–242 aufgenommen in: „Hamlet, Oper von Ambroise Thomas.“, *Bunte Blätter* II, S. 53–64

Feuilleton.

K. k. Hofoperntheater.

„Hamlet“, Oper in fünf Acten von Ambroise Thomas.

Hamlet als Oper! – als moderne französische Oper im großen Styl! Selbst Polonius, der auf des Prinzen Wunsch nach einander in derselben Wolke ein Kameel, eine Spitzmaus und einen Wallfisch erblickt, würde, wenn Hamlet bei einer Auf-
führung der Oper die Bemerkung fallen ließe: „Seht, Polonius, das sind wir“,

unterthänigst, aber mit Entschiedenheit antworten: „Nein, mein Prinz, das sind wir nicht. Wir sind, mit Eurer Gnaden Erlaubniß, dramatische Figuren Shakespeare's und haben von ihm die Unsterblichkeit mitbekommen, wie Euere Hoheit schon aus dem Umstande schließen können, daß wir nach dritthalbhundert Jahren beide noch frisch und gesund dasitzen. Die guten Leute und guten Musikanten aber, welche wir da oben singen hören und agiren sehen, sind recht gute Opernfiguren, französische Opernfiguren. Ich habe zwar meinem Sohn Laertes nach Paris sagen lassen, er solle die Musik ja nicht vernachlässigen (schlagen Sie hochgeneigtest Act 2, Scene 1, auf), aber daß er die Sache so weit getrieben hat um sich förmlich zum Opersänger auszubilden, ist mir doch gar nicht lieb.“

Gehen die Sachen so weiter, wie sie dermal in vollem Zuge sind, so wird bald die ganze deutsche und englische tragische, classische Literatur zu Opernlibretti verarbeitet sein. Wir haben bereits einen „Don Carlos“ von Verdi, eine „Luisa Miller“ von Verdi, eine „Giovanna d'Arco“ von Verdi, „Masnadieri“ [sic] von Mercadante, den „Guillaume Tell“ von Rossini, „Faust“ von Gounod, „Romeo und Julie“ von Gounod, „Otello“ von Rossini, „Macbeth“ von Chelard und desgleichen von Verdi – und nun auch „Hamlet“ von Ambroise Thomas. Das Schlimmste bei der Sache ist, daß die Originale Schillers, Goethe's, Shakespeare's durch die bezüglichen Opernpartituren beim großen Publicum so ziemlich todgemacht werden. Haben sie etwa an Werth oder an wirklicher Wirksamkeit so sehr das Uebergewicht? O nein – aber eine Tragödie ist ein gar ernster Genuß; sie fordert vom Zuschauer Antheil, Vertiefung, ja so etwas wie eigene geistige Arbeit – in Operngestalt ist aber aus der geistigen Arbeit kurz und gut reiner Sinnengenuß geworden, des Zuschauers Ohr wird durch Melodien gekitzelt, durch Tonmassen erschüttert, sein Auge durch Ballette, durch Aufzüge und durch Decorationenprunk geblendet – und statt es mit Aufmerksamkeit verfolgen zu müssen, ob tüchtige schauspielerische Talente den dramatischen Charakter eines Othello, eines Hamlet, einer Desdemona, Ophelia richtig auffassen und dieser Auffassung entsprechend durchführen, mag man nur auf den beliebten Sänger, die beliebte Sängerin horchen und eine gelungene Roulade, ein glänzender Triller, begleitet von einigen herkömmlichen Operngesten, leistet reichen Ersatz für die trefflichste Declamation, für das wahrste Spiel. Man findet in italienischen Literaturgeschichten meist die ganz richtige Bemerkung, daß die Tragödie in Italien nie habe recht gedeihen wollen, wegen des Uebergewichtes, welches seit 1600 die Oper ausübte. Nicht umsonst war schon der alte Gottsched im Interesse des Drama entschiedener Opfernfeind. Und – wir sehen es ja – selbst wo der Dichterhain tragischer Poesie voll und hoch und grün erwachsen, setzen sich die Millionen Noten der Opernpartituren wie Borkenkäfer hinein – und wehe dann dem Waldbestand!

Es giebt gewisse Kunstwerke, welche wir zu den besten geistigen Besitzthümern der Menschheit, zu den Monumentalwerken rechnen, in welchen dieses oder jenes Jahrhundert sein Höchstes geleistet. Bedeutender Inhalt hat sich in der ihm angemessenen, ja einzig und ausschließlich angemessenen Form verkörpert; jede Abänderung, jede Umformung ist zugleich sträfliche Antastung des Unantastbaren. Zu dieser Art von Werken rechnen wir Shakespeare's „Hamlet“. Die hohe Bedeutung dieser Dichtung deutet schon der Umstand an, daß sie neben Goethe's

„Faust“ die vielleicht am meisten commentirte ist. Aus den „Faust“- und „Hamlet“-
 Commentaren kann man um beide Werke einen förmlichen Wall aufthürmen.
 55 Der Wall hat aber nicht gehindert, daß ihn die Librettomacher überstiegen und
 sich an den Werken vergriffen. Für uns in Deutschland ist „Hamlet“ eines jener
 Werke, welche uns in Fleisch und Blut übergegangen, – wie den „Faust“ wissen wir
 ihn nahezu auswendig, wie aus „Faust“ sind auch aus „Hamlet“ einzelne Stellen
 Sprüchwörter geworden, welche in jedermanns Mund sind. Was ist den Franzosen
 60 Shakespeare? Was ist ihnen Hamlet, was Ophelia, „daß sie um sie weinen sollten?“
 Der *sauvage ivre* Voltaire's – ein Ausdruck, den er bekanntlich gerade mit Bezie-
 hung auf „Hamlet“ von Shakespeare brauchte, ist, wie es scheint, noch immer
 nicht ganz vergessen.

Die Gestalt des melancholischen Dänenprinzen steht in wunderbarer Zeich-
 65 nung vor uns. Dem in Wittenberg von Philosophie genährten Geiste, dem Grüb-
 ler, dem Zweifler, gestaltet sich Alles, was an ihn herantritt, zum Object eines dia-
 lektischen Processes und wo er handeln sollte, kommt er vor lauter Denken nicht
 dazu. Der Tod seines Vaters, die zweite Ehe der Mutter lasten schwer auf ihm; er
 ahnt den Zusammenhang. Der Geist seines Vaters erscheint ihm, fordert Rache –
 70 Hamlet greift nicht nach dem Schwerte, sondern nach der Schreiftafel, um sich
 die Notiz einzuzeichnen, „daß man lächeln, immer lächeln und dabei doch ein
 Schurke sein könne“. Er hat vor lauter tief sinniger Gedankenarbeit sogar eine ent-
 schiedene Antipathie gegen alles thätige Zugreifen. Als der Zufall das Leben des
 verbrecherischen Claudius in seine Hand giebt, athmet er völlig auf, als er bei Er-
 75 wägung der weiteren Consequenzen der That für Claudius – wohlgermerkt der
 Consequenzen im Jenseits – einen plausiblen Vorwand findet, die Sache vorläufig
 auf sich beruhen zu lassen. Seine Waffen sind Epigramme, Sarkasmen, bissige Be-
 merkungen. Seine Rache an Rosenkranz und Gölldenstern, zwei armseligen Jun-
 kern und Schluckern, welche der Mühe gar nicht werth sind und die er immerhin
 80 laufen lassen konnte, führt er durch eine seltsam und ungeschickt genug compli-
 cirte Maschinerie aus.

Als Ophelia, die er doch nach seiner Art geliebt, begraben werden soll, hat er
 Stimmung und Fassung genug, über Todtenschädel auf dem Friedhof tief sinnige
 philosophische und naturwissenschaftliche Betrachtungen zu machen, ja letztere
 85 in ein Epigramm einzukleiden. Als er sich einmal zum Handeln aufrafft, trifft er
 den Unrechten, Polonius statt des Königs. Seine eigene tödtliche Verwundung und
 daß er endlich den Stiefvater todtsticht, sieht Alles beinahe wie plumper Zufall
 aus. Er sieht den Geist des Vaters bei zwei verschiedenen Gelegenheiten und ist so
 sehr Skeptiker, daß er von „Sein oder Nichtsein“ und vom „unbekannten Lande“
 90 redet, „aus dem kein Wanderer wiederkehrt“, als er den Gedanken des Selbst-
 mordes in der Seele wälzt – natürlich um sich ihn wieder hinauszudialektisiren.
 Ophelia liebt er so gut wie nicht, – sein Brieflein „Zweifle an der Sonne Klarheit“
 u. s. w. und alles Folgende ist eben ein flüchtiges Galanteriespiel, mit welchem er
 sich von seiner strengen philosophischen Kopfarbeit erholt, – die Scherze, welche
 95 er sich während des Schauspiels gegen Ophelia erlaubt, sind bitterer Hohn, ab-
 sichtliche grobe Beleidigungen. Ophelia's Neigung für ihn ist dagegen eine wahre
 und wirkliche, aber von der Liebe einer Julie gründlich verschieden. Ueber dem

ganzen Stücke schwebt eine frostige, nordische Nebelatmosphäre, ein nächtliches Duster voll Grauen.

Ist das nun ein Opernstoff? Was bewog die Herren Michel Carré und Jules Barbier, gerade nach ihm zu greifen? Wohl zunächst einige Momente, die für den Componisten dankbar sind; so die in der französischen großen Oper unvermeidliche *entrée de la cour*, die sich sehr gut und sogar wiederholt anbringen ließ, die nächtliche Geisterszene auf der Terrasse, das Schauspiel im Schauspiel (als Pantomime), Ophelia's Tod mit herkömmlicher Opernapotheose und (gleich dem Tode Selicas in der „Africanerin“) von verklärten Brummstimmen aus dem Jenseits begleitet. Man erzählt wohl, beim Tode sehr frommer Menschen sei manchmal Musik hörbar geworden, ich zweifle aber sehr, daß es Brummstimmen gewesen sein möchten. Hamlet wird zum schmachtenden, wenn gleich etwas melancholischen Opernliebhaber, wie nur je einer Cantilenen gesungen – Ophelia wird zur Coloraturprinzessin im französischen Operngeschmack – und so weiter. Glänzende Ballette sind eingeschaltet, wo es gehen und nicht gehen will. Mir fällt bei letzteren wirklich der Passus ein, mit dem wohl Theaterprincipale weiland ihre Haupt- und Staatsactionen ankündigten und anpriesen: „weilen so viele jämmerliche und trauerige Vorstellungen den Augen der Zuschauer verdrüßlich fallen möchten, wird Hanswurst vor einige Zerstreuung sorgen“. Statt des düsteren Nachtstückes Shakespeare's sehen wir eine brillante Oper. Ambroise Thomas hat sich in Deutschland durch seine „Mignon“ Popularität und Credit verschafft, was natürlich dem „Hamlet“ recht wesentlich zustattenkommt. Berühmte Sängerinnen, wie die blonde Nielsson fanden in der Rolle der Ophelia eine Aufgabe, an deren Lösung sie mit entschiedener Vorliebe gingen. Die Partitur selbst enthält Manches, das nicht bloß von Mignons Gnaden lebt – Glänzendes, Dankbares, Melodien, Motive, Phrasen wie das Publicum sie liebt, da es sie schon kennt, ehe sie noch angefangen, modernste Effectmittel (die beliebten Quartsextaccorde-Ueberraschungen, kühnste harmonische Rückungen, z. B. nach zwei Tacten *Fis-dur* unvermittelt zwei Tacte *C-dur* zu Anfang des vierten Actes), Instrumental-Glanzstellen – oft mit der obligaten französischen Harfe – leichtgeschürzte Balletmusik, etwas trivial leider – unter Anderen eine Valse-Mazurke: im „Hamlet“!! – Geistermusik mit Tremoli, Posaunen und chromatischem Windsgeheul, gelegentlich etwas überraschend Schönes, wie die wundersam innige schwedische Ballade „*Påle et blonde dort sous l'eau profonde*“, die vielleicht ein wirkliches schwedisches Volkslied ist, wenigstens ganz den Charakter eines solchen hat, Fanfaren, Märsche u. s. w. u. s. w.

Wir kennen Thomas von seiner – entschieden höher stehenden – „Mignon“ her, als ein anmuthiges, zum Zierlichen neigendes, Brillanteffecte liebendes Talent. Wo sich eine Situation seines „Hamlet“ auf der Stimmungshöhe seiner „Mignon“ hält, bringt er der früheren Oper Ebenbürtiges. Wirkliche tragische Kraft aber bleibt ihm versagt. Verstärkung und Steigerung des äußeren Tonapparates ist noch keine wirkliche Vergrößerung des Styls. Da Meyerbeer in Paris noch immer für den Meister des „*vrai sublime*“ gilt, so ist es begreiflich, daß sich Thomas an ihn hält, wenn es in höhere Regionen, oder umgekehrt, wenn es in die Tiefe gehen soll. Ueberall aber weiß sich Thomas als gebildeter Mann und als gebildeter Musiker

auszudrücken. Franzose ist er durch und durch, obwohl er deutlich genug erkennen läßt, daß er auch die deutschen und italienischen Meister seiner Kunst sehr
 145 wohl kennt. Vom Recitativ, diesem unschätzbaren Kunstmittel, welches von der neuesten deutschen und italienischen Schule sehr verkehrter Weise aufgegeben worden, macht Thomas gerne, doch nicht eben glücklich Gebrauch – seine Recitative stolpern ziemlich steifbeinig einher und halten mit dem beseelten Leben eines
 150 französischen Recitativs von Gluck, ja selbst mit dem alten Jean Baptiste Lully keinen Vergleich aus. Seine musikalische Phraseologie zeichnet sich durch nichts weniger aus als durch Neuheit.

Verfolgen wir in raschem Ueberblick die Hauptmomente der Oper. Keine Overture; das kurze Instrumentalvorspiel deutet die musikalischen Motive der Geisterscene an und wir können schon hier vorläufig, wie jener Prinz im Märchen,
 155 „das Gruseln lernen“. In gedenkbar stärkstem Gegensatz geht das Nachtstück in ein Prachtstück über, Festmarsch, Chor, *entrée de la cour*. (Aus *Es-moll* plötzlich *H-dur*, vermittelt durch *B-Ais*; wir schreiben diese Bemerkung den Musikern zuliebe her.) Trompetenfanfaren, der König tritt ein, die Königin, später Hamlet, angekündigt durch ein kurzes, melancholisches Vorspiel. Dann ein
 160 opernhafte, langes Liebesduett zwischen Hamlet und Ophelia im großen Opernstyl; der „*grand vin*“ der französischen Weinhändler fällt mir dabei ein. Hamlet singt nach einem hübschen Motiv „*doute de la lumière*“, Ophelia antwortet: „*astre de la lumière*“ u. s. w. Laertes führt sich mit einer wohlklingenden Cavatine ein, deren Motive (nicht aber die Tonart: *Des-dur!*) den chevaleresken
 165 Jüngling recht gut zeichnen. Darauf Officiers- und Pagenchor, sehr hübsch, aber auch sehr offenbachisch. Originell und sehr effectvoll sind die dreitactigen Rhythmen zu Anfang, die beim zweiten Motiv plötzlich in zweitactige mit frappanter Wirkung übergehen. Diese Acthälfte ist, genau genommen, ein ganzer Act mit Introduction, Finale u. s. w.

170 Verwandlung: die Esplanade, wo es spukt. Entsprechende Schauermusik. Hamlet, Marcell, Horazio – aus dem erleuchteten Königsschlosse tönen weilweise die festlichen Fanfaren des Bankets. Goethe hat, wie bekannt, es kurz und schön auseinandergesetzt, wie Hamlet und seine Genossen in der Winternacht unbehaglich auftreten, wie Shakespeare die Stelle „vom Schmausen und Zechen der Nordländer so zweckmäßig angebracht hat“, daß wir so gut wie der Prinz auf das erwartete Phantom vergessen, und wie wir nun völlig erschrecken, wenn Marcellus plötzlich ruft: „seht, es kommt“. Recht nach Gespensterart ist der Geist leise und unerwartet da, wie ein plötzlicher Blitz bei Nacht. So bescheiden ist kein Operngespenst! Hamlets Vater kündigt sich nicht ohne Spectakel an – er telegraphirt
 175 gleichsam: „ich komme“ und sendet erst noch, so zu sagen, meldende Livréebediente voraus. Ohne Gleichniß: die Musik nicht allein kündigt ihn an, sondern auch die zwölf dröhnenden Schläge der Mitternachtsglocke, *Fis* und *Fis* und nochmals *Fis* und so zwölf Mal mit allerlei Harmonisirungsgewürz. (Lindpaintner hat in seinem „Vampyr“ denselben Effect, aber viel grobmässiger und viel weniger geistreich als der Franzose.) Plötzlich Tremolo auf *Cis* – auf das der volle Dreiklang von *D-dur* einsetzt, also ein hinlänglich erschrecklicher Secundenaccord, Sohn
 185 eines hinlänglich erschrecklichen Septimenaccordes – es ist ein fürchterlicher

„Krach“ – es klingt, als habe jemand dem Teufel unvermuthet auf's Hühnerauge getreten.

In letzter Instanz bleibt hier ein gewisser Beethoven mit einem gewissen Accord in der neunten Symphonie verantwortlich. „*Quel crime ai-je à venger? quel coupable à punir?*“ ruft Hamlet; da ertönt – und das ist an sich ein guter, aber für die Schauerscene als solche nicht eben zuträglicher Einfall – wieder die Fanfare aus dem Banketsaal des Claudius. Lange Erzählung des Geistes – als er verschwunden, erwarten wir vergeblich das so sehr wirksame: „schwört auf sein Schwert“. Statt dessen schließt Hamlet den Act mit den Worten: „*Ombre chère, ombre vengeresse, j'exaucerai ton voeu; ô lumiere, ô soleil, gloire, amour, ivresse adieu, je me souviendrai.*“ Gründlicher kann man dem Hamlet Shakespeare's schwerlich ins Gesicht schlagen. Der zweite Act beginnt mit einer Arie Ophelia's: ein anmuthiges Motiv – weiterhin in harmonische und melodische Bizarrerien ausartend – dann Scene zwischen Ophelia und der Königin, Arioso der letztern – stellenweise wagnerisirend!! Der König kommt dazu, Duo, als Opernstück sehr zweckmäßig einen Moment verwerthend, welchen Shakespeare mit richtiger Einsicht im Interesse seiner Tragödie bei Seite gelassen. Durch Hamlets Eintritt wird die Scene zum Trio.

Es folgt ein hübscher, kecker Chor der Komödianten. Eine *Chanson bachique* ist Opernflickwerk – eine französische Oper ohne Trinklied – ganz unmöglich. Nun kommt das Schauspiel im Schauspiel, *entrée de la cour* mit Marsch, die Musik der Pantomime, des Königs Bestürzung – Alles zu loben. Der dritte Act beginnt, wahrhaftig es ist wahr, mit dem Monolog „*to be or not to be!*“ – – Die Gebetscene des Königs, die Scene Hamlets mit der Mutter, vom Eintritt des Geistes unterbrochen, keine Spur von Polonius, folglich bleibt er am Leben – Alles recht gut, aber ungebührlich breit. Im vierten Act Ballette über Ballette: *la fête du printemps, pas des chasseurs, Pantomime, Valse-Mazurka, Scène du bouquet, la Freya* (im Polka-Rhythmus!) und eine Finalstretta. Jede weitere Bemerkung ist überflüssig. Ophelia sucht den Tod, wobei sie – natürlich im Wahnsinn! – einmal auch einen Walzer singt. Dann *valse ballet!!!* Tanzende Schäfer und endlich definitives Ertrinken Ophelia's mit den vorbelobten Brummstimmen. Sehr gelungen ist das Todtengräberlied zu Anfang des fünften Actes. Den Leichenzug Ophelia's begleitet ein Trauermarsch – im Sechachteltact. Unter den Leidtragenden ist auch Vater Polonius. Dieser von Shakespeare wunderbar gezeichnete Charakter ist in der Oper zur nichtssagenden Füllfigur geworden – „*you are a fishmonger*“ möchte man ihm mit Hamlet zurufen. Hamlet zögert noch immer. Da erscheint nochmals – 24 Tacte vor dem Fallen des Vorhangs – das Gespenst als *ultimo ratio*.

Als Merkwürdigkeit heben wir endlich auch noch hervor, daß einzelne Stellen klingen, als habe Thomas in Nebenstunden Zeit gefunden, flüchtige Blicke in Wagners Compositionen zu werfen. Er hat sogar ein wiederholt auftauchendes Leitmotiv angebracht, und dieses Motiv gehört obendrein Wagner an; es ist eine allbekannte Melodie Elsa's aus „Lohengrin“. Vielleicht ist es auch eine von Wagner hergeholte Anregung, daß Thomas dem Streben nach dramatischer Wahrheit keinen Moment lang untreu wird. Sehr gelohnt hat es sich ihm in der Scene zwischen Hamlet und der Mutter. Hier ist wirklich volles dramatisches Leben und der Eindruck der analogen Scene Shakespeare's gut ins Opernmäßige übertragen. Dage-

gen macht die Scene auf der Terrasse, trotz des mächtigen Hilfsmittels der Musik, nicht entfernt den Eindruck der Scene bei Shakespeare. Auch an Mozarts Komthur darf man nicht denken. Thomas' „Geist“ wetteifert an Langweiligkeit mit dem Eremiten im „Freischütz“. Wie er auf dem kleinen *d* zu singen anfängt und davon nicht wegstößt, meint man, es sei der Nachtwächter von Helsingör, welcher die Stunde absingt. (Der Chor in Glucks „Alceste“, der hier wohl als Muster gedient, klingt etwas anders.) Thomas' Oper gilt in Frankreich für ein Meisterwerk ersten Ranges und hat in Paris bereits ihre hundertste Aufführung erlebt. Ja, sie hat Weltruf und hat sich z. B. in Petersburg mit der Nilsson brillant bewährt. Nur der Mangel an neuen Opern macht diese Erfolge erklärlich. Wir haben daher den „Hamlet“ eingehender besprochen, als sonst bei Novitäten unsere Gewohnheit ist. Wir hätten uns auch kürzer fassen können. Die kürzeste Kritik wäre: „Viel Geschrei und wenig Wolle“.

Für die Aufführung hatte man dem Werke einige Kürzungen angedeihen lassen. Der Pagenchor blieb weg, der Monolog „Sein oder nicht sein“, die Balletmusik war namhaft gekürzt, der „Geist“ hatte den guten Einfall, zuletzt nicht noch einmal zu erscheinen. Orchester vortrefflich, Chöre sehr gut, Ausstattung glänzend. Von den Solisten gebührt der Preis Herrn Beck als Hamlet. Es gelang ihm in den Opernprinzen etwas vom Shakespeare-Hamlet zu bringen. Ergreifend war der Moment, wo er nach dem Schauspiel den König laut vor dem ganzen Hofe als Mörder anklagt – (übrigens für den dramatischen Gang des Stückes ein wahrer Unsinn und nur da, weil der Componist ein aufgereggt tobendes Spectakelfinal brauchte – das seit Armida's „*poursuivons*“ bis zum zweiten Act der „Hugenotten“ ein wesentliches Bestandstück der französischen Oper ist). Fräulein v. Murska war in Erscheinung, Spiel und Gesang eine zierliche Ophelia. Ausgezeichnet war Frau Materna als Königin. Sie sah übrigens so blühend-jugendlich aus, daß man nicht recht begriff, wie diese *Mater materna* einen erwachsenen Sohn wie Hamlet haben könne. Alle andern Rollen, selbst jene des Königs, sind mehr oder minder Nebenrollen. Die Herren Rokitansky, Adams, Hablawetz, Neumann, Draxler, Mayerhofer und Pirk wendeten an ihre zum Theile nicht eben dankbaren Aufgaben die rühmlichste Sorgfalt. Herr Lay als Polonius hatte fast nichts zu thun, als am Sarge der Tochter die Hände zu ringen; es ist beinahe eine Opernpartie „ohne Worte“. Es setzte viel Beifall – für die Sänger. Ob „Hamlet“ bei uns denselben nachhaltigen Erfolg haben werde wie „Mignon“, ist abzuwarten.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Ambroise Thomas, *Hamlet*, 14. Juli 1873, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

11f. dritthalbhundert Jahren] d. h. zweieinhalb Jahrhunderte. ■ 21 „Masnadieri“ von Mercadante] Mercadante's Oper trägt den Originaltitel *I briganti* (*Die Räuber*). Die Oper *I masnadieri*, ebenfalls nach Schillers *Die Räuber*, stammt von Verdi. ■ 23 Chelard] André-Hippolyte Chelard (1789–1861), frz. Komponist. ■ 61 *sauvage ivre*] „Hamlet [...] on croiroit que cet Ouvrage est

le fruit de l'imagination d'un Sauvage ivre.“ („Hamlet [...] man würde meinen, dass das Werk die Frucht der Inspiration eines betrunkenen Wilden ist.“) Voltaire, *La Tragédie de Sémiramis, Précédée d'un Dissertation sur la Tragédie Ancienne & Moderne*, Amsterdam 1750, S. 26f. ■ **106** „Africanerin“ Oper von Meyerbeer. ■ **120** Nielsson] Christine Nilsson (1843–1921), schwed. Sopran; 1867–1881 hauptsächlich Auftritte in London, darüber hinaus zahlreiche Gastspiele u. a. in Berlin, Brüssel und St. Petersburg. Den Part der Ophélie, der mit Blick auf ihre Stimme komponiert wurde, sang sie bereits bei der Pariser Uraufführung 1868. ■ **140** „vrai sublime“ frz. „des wahrhaft Erhabenen“. ■ **162** „doute de la lumière“] „Zweifle an der Sonne Klarheit“. ■ **163** „astre de la lumière“] „Sonne, Gestirn voll Klarheit“. ■ **172–177** Goethe hat ... es kommt“.] Freizitat aus: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: Goethe, *MA*, Bd. 5, S. 322. ■ **190** mit einem gewissen Accord] „Schreckensfanfare“ im Finalsatz, bei der alle Töne der d-Moll-Tonleiter gleichzeitig erklingen (T. 208–209). ■ **191f.** „Quel crime ... à punir?“] „Doch wer ist der Verbrecher? Wer übte Verrat?“. ■ **196–198** „Ombre chère, ... je me souviendrai.“] Original: „Ombre chère ... ô lumière ... amour, douce ivresse ... souviendrai.“ („Teurer Vater, deinen Mord zu rächen soll meine Lösung sein! Licht der Sonne, Glanz der Welt, Ehre und Ruhm, eitler Wahn! Ade! Ich denke dein!“). ■ **212** *la fête du printemps*] „Die Feier des Frühlings“. ■ **212f.** *pas des chasseurs*] „Tanz der Jäger“. ■ **213** *Scène du bouquet*] „Blumenstraußszene“. ■ **221** „you are a fishmonger“] „Ihr seid ein Fischhändler“ (Shakespeare, *Hamlet* II,2). ■ **223** *ultimo ratio*] „ultima ratio“ – lat. „das letzte Mittel“. ■ **234f.** Komthur] Figur in Mozarts *Don Giovanni*. ■ **255** „poursuivons“] „Poursuivons jusqu'au trépas“ („Sei verfolgt bis in den Tod“) – Chor im I. Akt von Glucks *Armide*. ■ **255** der „Hugenotten“] von Meyerbeer. ■ **261** Draxler] Josef Draxler (1813–1891), Bass; 1837 und 1840–1876 an der Wr. Hofoper. ■ **265f.** Ob „Hamlet“ bei uns ..., ist abzuwarten.] Auch in den folgenden Jahren hat sich die Oper im Spielplan der Wr. Oper gehalten.

120.

WA 1873, Nr. 166, 21. Juli

Notizen.

A. (Conservatorium) Die dramatische Concursproduction der Schülerinnen der Frau Marchesi im hiesigen Conservatorium hatte den günstigsten Erfolg. Zur Auf-
 führung kamen Scenen aus Meyerbeers „Hugenotten“, „Robert“ und „Dinorah“,
 aus Halevy's „Jüdin“ und Gounods „Romeo und Julie“ und aus Maillards „Glück-
 lein des Eremiten“. Den jungen Sängern, welche eben ihren Curs im Institut
 vollendet haben, um ihre Künstlerlaufbahn in der Welt anzutreten, Fräulein Cle-
 mentine Proska, Elise Wiedermann und Luise Proch wurde einer jeden von den
 Preisrichtern nach vollem Verdienste ein erster Preis zuerkannt. Fräulein Proska
 konnte in der Scene der Margaretha von Valois, in der Schattentanzscene aus
 „Dinorah“ und im Duette der Kerkerscene aus Halevy's „Jüdin“ ihr Talent auf das
 glücklichste bethätigen. Ihre leichtbewegliche, jugendfrische, sympathische und
 trefflich geschulte Stimme eignet sie für Partien, wie die eben genannten, in hohem
 Grade. Dazu die zierlichste Erscheinung, Anmuth der Bewegung, ungezwungenes
 Spiel. Fräulein Proska, welche bereits bei der Hofoper in Dresden engagirt ist, geht
 ohne Zweifel als Coloratursängerin einer schönen Zukunft entgegen. Sehr ange-

5

10

15

nehm überraschte Fräulein Proch durch ihr entschieden ausgesprochenes Talent für große dramatische Partien, wozu sie das leidenschaftliche Feuer und der empfindungsvolle Ausdruck ihrer Vortragsweise durchaus befähigt. Fräulein Wiedermann ist dagegen ein eben so ausgesprochenes Talent für die leichtere Spieloper und gefiel durch lebendigen Gesangsvortrag und frisches Spiel in der Scene aus Maillards Oper ungemein. Fräulein Wiedermann hat auch schon ein Engagement gefunden und zwar bei der komischen Oper in Wien, für welche sie ohne Zweifel eine glückliche Acquisition bildet. Minder wollte einer vierten Elevelin die große Arie der Isabella aus „Robert“ glücken, obwohl Talent und Schule auch hier nicht zu verkennen waren. Das Zöglingorchester spielte unter Herrn Concertmeister Hellmesbergers Leitung die so überaus schwere Leonoren-Ouverture Beethovens ausgezeichnet gut; außerdem Aubers Ouverture zum „Pferd vom Erz“, an deren graziösen Motiven und echt französischer Eleganz wir uns sehr erfreuten.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Konkurs für gesanglich-dramatische Darstellung am Konservatorium der GdM, 19. Juli 1873, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Auber: Ouvertüre zu *Le Cheval de bronze* (*Das Pferd von Erz*) ■ Beethoven: Ouvertüre III zu *Leonore* op. 72a ■ Gounod: „*Depuis hier je cherche en vain mon maître!*“ („*Seit gestern such ich meinen Herrn vergebens!*“) aus *Roméo et Juliette* ■ Halévy: „*Du cardinal voici l'ordre suprême*“ („*Nach des Kaisers Befehl und Willen*“) aus *La Juive* (*Die Jüdin*) ■ Maillart: Arie [näher nicht ermittelt] aus *Les Dragons de Villars* (*Das Glöckchen des Eremiten*) ■ Meyerbeer: „*En vain j'espère*“ („*Umsonst mein Hoffen*“) aus *Robert le diable*, „Schattentanz“ aus *Le Pardon de Ploërmel*, „*O beau pays de la Touraine!*“ („*O glücklich Land, ihr Saatenwellen*“) aus *Les Huguenots*

ERLÄUTERUNGEN

5f. Maillards „Glöcklein des Eremiten“] Louis-Aimé Maillart (1817–1871), *Les Dragons de Villars*.
 ■ 24 einer vierten Elevelin] Antonia Schreiber (Gesangs- und Klavierstudium).

121.

WA 1873, Nr. 167, 22. Juli

Weltausstellung

1873.

Musikinstrumente.

I.

5 Die Musikinstrumente spielen in der Weltausstellung eine ganz bedeutende Rolle, ja sie machen sich beinahe bemerkbarer, als irgend eine andere Classe von Ausstellungsgegenständen, denn man kann die weiten Räume des Industriepalastes kaum zu irgend einer Zeit durchschreiten, ohne von irgend einer Gegend her die Klänge des Pianoforte, die vollströmenden Accorde der Orgel oder ihres Diminutivs, des

Harmoniums, zu hören. An gewissen Tagen gestaltet sich die Sache zu förmlichen Pianisten-Concerten und Schulter an Schulter, Kopf an Kopf horcht das dichtgedrängte Publicum bald den brillanten Perlenpassagen Rudolf Willmers, bald dem kraftvollen Vortrage Sigismund Blumners. Daß dann Instrumente, welche an und für sich schon gut und trefflich sind und denen selbst minder geübte Hände Wohl-
laut zu entlocken vermögen, unter solcher Behandlung vollends prächtig klingen, versteht sich von selbst. Seltener und wirklich selten hört man dagegen die Geigen, die Violoncells, die Flöten und Flügelhörner u. s. w.

Wir könnten die Gruppe der Musikinstrumente zu bequemerer Ueberschau in drei Unterabtheilungen oder kleinere Gruppen scheiden. Erstlich die historische Gruppe, im Pavillon der Geschichte der Erfindungen, welche veraltete, nur noch „historischen“ Werth behauptende Instrumente, und insbesondere Pianofortes aus früheren Epochen renommirter Firmen enthält, daneben die bescheidenen Erstlingsexemplare nachmals reich und stattlich ausgebildeter Instrumente und eine Anzahl von „Reliquien“, d. h. von Instrumenten, welche im Besitze berühmter Meister der Tonkunst gewesen.

Die zweite wichtigste Gruppe gehört dem Leben, der Gegenwart, an, sie ist die „technische“, in welcher uns die neuesten Proben der Industrie des Instrumentenbaues, ganz neue Erfindungen, wie Beregszázy's gewölbte Resonanzböden, wie das Pariser Piano-Quatuor u. s. w., vorgeführt werden. Die „historische Gruppe“ bildet gleichsam die Vorhalle zu dieser „technischen“ – die alten Instrumente bilden durch Vergleichungen mit den neuen zugleich Gradmesser des technischen Fortschrittes, und wer z. B. den wahrhaft erschrecklichen Klimper- und Klapperkasten gesehen, auf dem weiland der Knabe Liszt den allerersten Unterricht erhalten und nun an ein Instrument von Ehrbar, Blüthner, Schröder u. s. w. tritt, wird sich freuen, wie es nicht nur Liszt „zuletzt so herrlich weit gebracht“, sondern auch der Pianofortebau. Die dritte und letzte Gruppe ist die „ethnographische“. Die exotischen Tonwerkzeuge aus China, Japan, Persien, Turkestan, Hindostan u. s. w. bis zu den primitiven Tonzungen der Völker Inner-Africa's herab. Diese Gruppe ist glänzend vertreten und ganz außerordentlich lehrreich. Sie wäre es noch mehr, wenn wir uns leider nicht begnügen müßten, die Gestalt dieser zum Theile höchst seltsamen Instrumente zu sehen, statt auch ihren Ton, ihre Klangfarbe hören, ihre Stimmung untersuchen zu können. Der Musikforscher benütze die Gelegenheit! Es ist im höchsten Grade merkwürdig, irgend eine Grundform, z. B. jene des Rebab (der orientalischen Geige), durch die verschiedenen Modificationen zu verfolgen, welche sie bei den einzelnen Stämmen und Völkern annimmt, oder z. B. die mongolische Riesentrompete überall in Asien verbreitet zu finden, oder die alte, einfachere Wina der Hindostaner in den Werkstätten der gepriesenen Geigenmacher von Benares zu einem prächtigen Instrument ausgebildet zu sehen.

Je glänzender diese ethnographische Gruppe ist, desto weniger bedeutet die eigentlich historische, welche sich mit der bezüglichen Sammlung des germanischen Museums in Nürnberg nicht messen kann und auch gegen die schöne Sammlung zurücksteht, welche sich im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet. Merkwürdig, wenn auch nicht das Schönste, ist ein unscheinbarer Apparat, welcher einer in Form eines Pfpfenziehers oder eines Wachsstockes

55 zusammengedrehten Trompete gleicht. Das ist allem Anscheine nach nicht einmal ein vollständiges Instrument, sondern nur gleichsam das „Eingeweide“ eines solchen, und zwar, wie es scheint, das sogenannte „Racket“ oder „Ranket“ – eines seltsamen Zwergfagotts, das von Außen einem dicken, kurzen Cylinder gleicht, aus dessen oberer Fläche die Mündung der Röhre und aus dessen Seite das Anblasrohr hervorragt. Erhaltene Exemplare sind äußerst selten, wir kennen dieses seltsame Tonzeug fast nur durch das Syntagma des Prätorius. Die „neunfechtig gewundene Röhre“ im Innern genügte, um sogar das tiefe *B* angeben zu können, aber das Instrument klang sehr schwach – „beinahe wie wenn Einer auf einer Kanne bläset“, sagt Prätorius. Der alte französische „Serpent“ aus dem 17. Jahrhundert, ganz wie er bei P. Mersenne abgebildet ist, zeigt noch die Schlangenform, welche ihm
65 seinen Namen gegeben und welche er bei späterer Ausbildung verlor.

Einige ältere Formen des Fagotts, auch aus dem 17. Jahrhundert, darunter ein sogenannter „Chorist-Fagott“ sind nicht ohne Interesse. Daran reihen sich Bassethörner in ihrer primitiven Form u. a. m. Unter den „Hirtenpfeifen“ fallen besonders die croatischen durch ihre sonderbar breitgedrückte Form und die Doppelreihe von Löchern auf, welche ihnen das Aussehen zusammengewachsener Doppelflöten giebt. Auch dem „Horn des Schweinehirten bei Rohitsch“ ist die Ehre der Aufnahme wiederfahren – es ist ein kurzes Signalthorn von Holz, mit Bast umwunden. Lange Hirtentrompeten ähnlicher Art beschreibt Wirdung schon 1511 – und sind solche gelegentlich in den Museen (z. B. in der Ambraser Sammlung) zu finden.
75

Von den ausgestellten Klavierinstrumenten darf Mozarts „Reisespinett“ – ein Werk des Johann Andreas Stein aus Augsburg 1762, als das älteste gelten. Es gleicht beinahe einer flachen Reisechatouille, die Saiten werden durch metallene Tangenten gerührt; der Ton ist, wie Wirdung sagen würde, ein leises „Kösseln“. Die Nachbarschaft wenigstens incommodirte man mit einem derartigen Instrument auf keinen Fall. Auf diesem armseligen Apparat also übte der Wunderknabe Mozart seine kleinen Finger und die Dürftigkeit der Instrumente seiner Zeit hinderte nicht, daß er ein Cembalist wurde, von dessen Spiel Joseph Haydn gerührt ausrief:
85 „Ach das ging zu Herzen!“ Ein anderes flügelartiges Klavier, das auch Mozarts Eigenthum gewesen, klingt etwas besser als das Reisespinett, aber sicherlich würde jeder moderne Pianist über die Zumuthung, darauf etwa concertiren zu sollen, sehr erschrecken. Ein Pianino von Joseph [sic] Schanz 1790, wie ein mäßiges Toilettetischchen anzusehen, war Joseph Haydn's Instrument. Die eigenthümliche
90 Technik der Klavierwerke Mozarts und Haydns mit ihrer Broderie eleganter Passagen, ihren Begleitungsfiguren, dem Vermeiden eigentlicher energischer Kraftstellen u. s. w. lernt man erst recht verstehen, wenn man die Instrumente kennt, deren sich die Meister bedienten. Haben wir soeben Vater Haydn's Cembale mit einem Toilettkästchen verglichen, so können wir bei dieser Gelegenheit gleich erwähnen, daß ein ingeniöser Kopf, der Klavierbauer Ludwig [sic] Herz in
95 Wien, wirklich 1790 bis 1800 Instrumente unter dem Namen des „Toilette-Klaviers“ verfertigte, zugleich Toilettetischchen und Musikapparat – schlägt man den Deckel auf, zeigt seine Innenseite einen Spiegel u. s. w. – Die Klaviatur muß, wenn man spielen will, nach Art einer Schublade herausgezogen werden. Das kleine In-

strument der Ausstellung bringt mir einen ähnlichen curiosen noch compendiöseren Apparat aus derselben Zeit in Erinnerung, den eine meiner Tanten besaß; es war ein „Reise-Necessaire“, das auch ein „Reise-Superflu“, nämlich ein Duodez-pianino, enthielt. 100

Die Unruhe, welche damals aller Welt im Blute steckte, äußerte sich auch im Baue der Instrumente, deren Verfertiger auf die sonderbarsten Einfälle geriethen. Man kann die ersten Jahrgänge der „Leipziger Musikzeitung“ nicht in die Hand nehmen, ohne auf Berichte über neue, seltsame Erfindungen zu gerathen, die seitdem alle wieder vergessen und verschollen sind. Leser Jean Pauls werden sich vielleicht erinnern, daß der Dichter, der gerne nach dem Seltsamen und Ungewöhnlichen griff, in den „Flegeljahren“ einer Anzahl dieser neuartigen Instrumente die Ehre erwiesen hat, sie zu citiren. Unter Anderm „Rölligs Orphica“. Was war das? Man sehe das Instrument in dem mittleren Glasschrank an. Es ist ein zur Zwergkleinheit zusammengeschrumpftes Flügelklavier, dessen Tasten aber nicht an der gewohnten Stelle, sondern an der geradlinigen Langseite, welche man sonst an die Wand zu rücken pflegt, angebracht sind. Diese Tasten sind unglaublich schmal. Röllig scheint das Instrument in Voraussicht erfunden zu haben, daß etwa die Eichhörnchen sich zu Pianisten auszubilden Lust bekommen könnten. Ein Klavierinstrument, welches in seinen Umrissen an ein Mausoleum erinnern könnte, eine Arbeit des Wilhelm [sic] Rosenberg aus Wien, wurde als „Giraffe-Klavier“ in die Welt geschickt. Recht zweckmäßig, wo man mit dem Raume in der Wohnung sparen mußte. Der antikisirende Geschmack des ersten Empire, welcher unter Anderem in Toilettesachen das Dogma aufstellt: „Eine Dame müsse in vollem Putz die Proportionen, ja möglichst das Aussehen einer jonischen Säule annehmen“, ließ auch die damals sehr beliebte und verbreitete Guitarre nicht in Ruhe. 105

Neben dem Griffbrett wurden rechts und links höchst überflüssiger Weise die antiken Lyra-Hörner angebracht – auf dem berühmten Bilde „Corinna (Madame Stael) am Vorgebirge Misenum“ hält die Dichterin ein solches Instrument in Händen – die Weltausstellung bringt es uns in Natura. Die „Stahlharmonika“, welche wir in traulicher Nähe des „Holz- und Strohinstrumentes“ liegen sehen, gehört auch zu den verschollenen Inventionen von *anno* Eins – wir haben sie bisher wieder nur aus den „Flegeljahren“ gekannt. Daneben aber – das Instrument mit der querliegenden bunten Walze, die sich bei näherer Betrachtung als aus ineinandergeschobenen, verschiedenfarbigen Glasglocken zusammengesetzt zeigt, ist jener von Benjamin Franklin erfundene Tonapparat, bei welchen den schönen Seelen der Werther- und Hesperus-Zeit die „Ahnung höherer Geisterwelten aufging“, das Instrument, dem, wie Weißflog ausruft, „die Kirchgeßner himmlische Klänge entlockte“, das Instrument, auf welchem Jean Pauls Liane (im Titan) ätherisch und überhimmlisch ihr Abendlied säuselt; das Instrument, zu welchem, nach dem Berichte des Klopstokianers Peter Sturz, Angelica Kauffmann in Rom Pergolese's „Stabat“ sang und dabei „die Augen gottesdienstlich gegen Himmel hob“ – dieses Instrument ist: die Glasharmonika. Es wäre gar nicht uninteressant, das Verhältniß der Harmonika zur kirchlichen, gewaltigen Orgel ins Auge zu fassen. Erstere verhält sich zur andern wie etwa die überreizte, krankhafte, vage Religiosität des ewig sterbefertigen Schwärmers Emanuel (im „Hesperus“) zur echten und gesun- 110

145 den. Am Ende wäre es aber doch ganz interessant, wenn der treffliche C. F. Pohl, vielleicht der einzige Mann in Wien, der noch die Harmonika zu spielen versteht, uns einen Choral oder ein Adagio darauf vortragen wollte. Ich habe vor Jahren von dem alten würdigen Musikmäcen Ruzicka in Prag oft genug die Glasharmonika spielen hören, und kann nur versichern, daß wir dem Himmel danken können,
150 diesen leidigen, nervenzerrüttenden, ungesund-sentimentalen Apparat, bei welchem vor hundert Jahren den Leuten „die Thräne der Entzückung über die Wange strömte“, in die musikalische Rumpelkammer verwiesen zu sehen.

Mich für meine Person könnte man damit zum Paradies hinausmusiciren. Ich wäre in der That begierig, zu erfahren, ob es andere auch so unleidlich fanden.

155 Unfern davon finden wir in der Ausstellung eine Anzahl Pianofortes, an welche sich wieder die Erinnerung großer Namen knüpft: Beethoven! Franz Schubert! Robert und Clara Schumann! Das Pianoforte Beethovens ist ein Pariser Instrument, ein „Erard“ vom Jahre 1803, der freilich gegen die heutigen „Erard“ etwas stark zurücksteht. Es mag uns ein ganz eigenes Gefühl ergreifen, wenn wir uns vorstellen, daß auf diesem Instrumente die *Cis-moll*-Sonate, die große *F-moll*-Sonate u. a. m. zum ersten Male unter den Fingern ihres Schöpfers erklang. Wie auf Mozarts und Haydns Klaviercompositionen haben auch auf jene Beethovens die Instrumente mit ihrer veränderten Technik (insbesondere die englischen, deren er sich in der letzten Zeit bediente) große Einwirkung geübt. Franz Schuberts Klavier, eine Arbeit von Alois Graf (1815–1820) ist im Aeußern zerkratzt und verstoßen,
165 und dürfte sich in dieser Gestalt in keinem Salon zeigen – aber ein recht gutes Instrument ist es trotzdem noch immer. Sigismund Blumner spielte neulich darauf mit sichtlicher pietätvoller Ergriffenheit ein Klavierstück Schuberts und sein trefflicher Anschlag entlockte dem alten augenscheinlich stark strapezirten Klavier eine Fülle von Ton, über welche man erstaunen konnte. Welche Fülle des Schönsten ist von diesem Instrument ausgegangen! Nicht als ob Schubert oder Beethoven[,] wie das nicht-componirende Publicum in der Unschuld seines Herzens glaubt, „beim Klavier componirt“ hätte – wohl aber mag man sich die Meister denken, wie sie vom Schreibtisch, vom Feuer der Arbeit glühend, aufspringen, das
170 nasse Notenblatt aufs Pult legen, und nun die in die Notenzeichen gebannten Geister des Wohllautes zum ersten Male Klang und Stimme gewinnen.

Da steht ein Kästchen, „eng, schmal und klein, vier Bretter und zwei Brettchen“ – das ist die erste Phisharmonika – wie sie deren Erfinder Anton Häckel in Wien 1821 construirte. Von Registern ist natürlich einstweilen keine Rede. Aber schon 1835 baute in Wien Jakob Deutschmann Instrumente dieser Art so stattlich, wie wir da eines sehen, wenn auch einstweilen noch ohne Register. Und nun unsere modernen Harmoniums? Wahrlich, hier sind überaus große Fortschritte gemacht worden.
180

Mit größtem Interesse sehen und prüfen wir die Pianoforte von Nanette Streicher (1821), Conrad Graf (1830 bis 1846), von Karl Stein (1845, 1846), Ignaz Bösendorfer (1839), Brodmann u. s. w., deren solide Technik, treffliche Spielart, und noch immer schöner, edler, voller Ton es uns begreiflich machen, daß die Wiener Instrumente damals schnell einen Weltruf erlangten. Etwas „zusammengerichtet“ könnte insbesondere ein Streicher'sches Instrument vom Jahre 1840 sich auf seinen drei Beinen ohne Weiters in jeden Concertsaal auf den Weg machen.
185

Es wäre wohl der Mühe werth, alle diese zum Theile arg verstimmten Instrumente einmal ganz rein stimmen zu lassen – natürlich wäre dann die Klangwirkung eine ganz andere, als wenn unter unseren Händen kaum ein rein klingender Accord ertönen will. 190

Unter den Geigeninstrumenten finden wir eine schöne Gambe und einen höchst stattlichen Bariton, eine Art Violoncell mit einem Doppelchor von Saiten wie die *Viola d'amour*, letztere auch ein Instrument, welches Meyerbeer wieder aus der Rumpelkammer gerettet hat, da es, trotz der Virtuosität eines Esser, bei dessen Spiel Weißflog „beträchtlich geflennt zu haben“ gesteht, gründlich vergessen war. Wir müssen stärkere Nerven haben, heutzutage „flennt“ bei der *Viola d'amour* niemand mehr. Der Bariton war bekanntlich das Lieblingsinstrument Fürst Esterhazy's, für welches Jos. Haydn eine Menge Stücke zum Gebrauche seines Gebieters componirte. Alles verschollen und vergessen! 195

Das lange, seltsame, fast wie ein Obelisk aussehende Geigeninstrument mit einer einzigen Saite ist die sogenannte *Trompette marine* – deren Klang merkwürdig genug jenem einer etwas schnarrigen Trompete gleicht. E. T. A. Hoffmann erwähnt, wie wohl schon in humoristischer Fassung, dieses Instrumentes in seinem „Kater Murr“. 200

Sieht man alle diese der Vergessenheit anheimgefallenen Apparate, so denkt man unwillkürlich an die geschlechtliche Zuchtwahl der neuen Naturforscher. Eine schwere Menge von Instrumenten wird erfunden – aber die Tonsetzer wählen daraus mit sicherer Hand jene heraus, welche für ihre künstlerischen Zwecke geeignet sind – diese pflanzen sich von Generation zu Generation in den Orchestern fort, vervollkommen sich u. s. w., während jene anderen wieder verschwinden und höchstens in einzelnen erhaltenen Exemplaren den Forscher durch ihre seltsamen Formen in Erstaunen setzen. 210

A. W. Ambros. 215

ERLÄUTERUNGEN

1 Weltausstellung] → NR. 114/ERL. zur Z. 5. ■ **12** Willmers] Rudolf Willmers (1821–1878), dt. Pianist und Komponist, Schüler von Johann Nepomuk Hummel. ■ **28** Beregszászy's gewölbte Resonanzböden] Der Klavierbauer Lajos Beregszászy (1817–1891) konstruierte einen neuartigen Resonanzboden (auch „Celloboden“ genannt) nach dem Vorbild der Streichinstrumente. Dieser wurde schon 1871 (ohne Klavier) präsentiert. Das erste Klavier mit gewölbtem Resonanzboden hat Friedrich Ehrbar (1827–1905) gebaut und auf der Wr. Weltausstellung 1873 vorgestellt. Außer dem Celloboden hat Ehrbar auf der Weltausstellung noch eine zweite Erfindung vorgestellt: den Prolongement – eine Mechanik, die eine beliebige Verlängerung einzelner Töne oder Akkorde mithilfe des Pedals ermöglichte. ■ **29** Piano-Quatuor] Das von Gustave Baudet (floruit 1875) konstruierte Streichklavier wurde 1873 patentiert. ■ **35** „zuletzt so herrlich weit gebracht“] → NR. 46/ERL. zur Z. 13f. ■ **63f.** „beinahe ... Kanne bläset“] Original: „durch einen Kam bläset“. Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 2, S. 39f. (Abbildung ebd., Teil *Theatrum Instrumentorum*, S. X). ■ **65** bei P. Mersenne abgebildet ist] (Pater) Marin Mersenne, *Harmonicorum instrumentorum libri XII*, Paris 1648, Teil *De Instrumentis Harmonicis*, S. 101. ■ **74** beschreibt Wirtung] Sebastian Wirtung, *Musica getutsch [..]*, Basel 1511, S. [13]. ■ **75** Ambraser Sammlung] → NR. 61/ERL. zur Z. 76. ■ **77** Mozarts „Reisespinett“] Leopold Mozart erwarb

das Reiseklavier 1763. ■ **80** wie Wirdung ... „Kösseln.“] → ERL. zur Z. 74 (darin S. [40]). ■ **85** „Ach das ging zu Herzen!“] Anekdote überliefert in: Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, S. 104. ■ **88f.** Ein Pianino ... Haydn's Instrument.] Tafelklavier von Johann Schantz (um 1762–1828), Wien o. J. Dass Haydn das Instrument besaß, lässt sich nicht mit Sicherheit nachweisen – vgl. Otto Biba, „Die ‚Haydn-Instrumente‘ im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Provenienz und Authentizität“, in: *Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph-Haydn-Kongreß [...] 1982*, hrsg. von Eva Badura-Skoda, München 1986, S. 68–72, hier S. 71. ■ **95** Ludwig Herz] gemeint ist vermutlich Henri Herz. ■ **119** Wilhelm Rosenberg] Gemeint ist höchstwahrscheinlich Michael Rosenberg(er) (1766–1832), der durch den Bau von aufrechtstehenden Klavieren bekannt geworden war. ■ **119** „Giraffe-Klavier“] Die ersten Instrumente dieser Art bauten um 1805 die Wr. Klavierbauer Joseph Wachtl, Jakob F. Bleyer und Franz Martin Seuffert. ■ **126–128** auf dem berühmten Bilde ... in Händen] Gemälde *Madame de Staël* der frz. Malerin Élisabeth Vigée-Lebrun (1755–1842). ■ **129** des „Holz- und Strohinstrumentes“] → NR. 111/ERL. zur Z. 166f. ■ **131** aus den „Flegeljahren“] *Flegeljahre* – Roman von Jean Paul. ■ **134** Benjamin Franklin] (1706–1790), nordamer. Erfinder der Glasharmonika. ■ **135** Hesperus-Zeit] bezogen auf Jean Pauls Roman *Hesperus oder 45 Hundposttage*. ■ **136** wie Weißflog ausruft] Carl Weisflog, *Phantasiestücke und Historien*, Bd. 1, Dresden 1824, S. 195. ■ **136** Kirchgeßner] Marianne Kirchgeßner (1769–1808), Glasharmonikavirtuosin. ■ **138–140** nach dem Berichte ... „die Augen ... hob“] Freizitat aus: Helfrich Peter Sturz, *Briefe, im Jahre 1768 auf einer Reise im Gefolge des Königs von Dänemark geschrieben*, in: *Schriften von Helfrich Peter Sturz, Erste Sammlung*, Leipzig ²1786, S. 162. ■ **139** Kauffmann] Angelika Kauffmann (1741–1807), Malerin. ■ **145** C. F. Pohl] Carl Ferdinand Pohl (1819–1887), Musikforscher, Archivdirektor der GdM, Glasharmonikavirtuose. ■ **148** Ruzicka] August Ruzicka, ab 1841 Mitglied des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen, durch dessen jährliche Mitgliedsbeiträge das Prager Konservatorium gefördert wurde. ■ **158** ein „Erard“ vom Jahre 1803] Instrument der Firma Erard Frères mit einem Umfang von fünfzehn Oktaven; Beethoven nutzte dessen Möglichkeiten in den Klaviersonaten opp. 53 und 57. ■ **164f.** Schuberts Klavier, ... von Alois Graf] Der sechsoktavige Flügel von Johann Alois Graf (floruit 1815–1839); nach Franz Schuberts Tod im Besitz von dessen Halbbruder Andreas; später restauriert, heute im Schubert-Geburtshaus in Wien. Zum „Schubert-Klavier“ auf der Wr. Weltausstellung vgl. auch „Weltausstellung 1873“, in: *Die Presse* (1873), Nr. 129, 11. Mai; „Von der Weltausstellung“, in: *Fremden-Blatt* (1873), Nr. 131, 13. Mai. ■ **177** „eng, schmal ... zwei Brettchen“] Paraphrasierung der Verse 139f. der Ballade „Lenore“ von Gottfried August Bürger. ■ **180** Jakob Deutschmann] (1796–1853), Klavier- und Orgelbauer, berühmt auch durch seine Physharmonikas. ■ **184** Stein] Carl Andreas Stein (1797–1863). ■ **185** Brodmann] Joseph Brodmann (um 1763–1848). ■ **197f.** Esser ... geflennt zu haben“] Karl Esser (1737–1795), Violinist, Viola d’amore-Spieler. Carl Weisflog gedenkt allerdings eines anderen Spielers, nämlich des Orgelvirtuosen Gottlob Kuhn (1729–1800). Ambros verwechselte hier die Namen, weil die betreffende Aussage über Kuhn in Weisflogs Phantasiestück „Die Kunst- und Bettelfahrt des Bratschisten Fidelius“ vorkommt: Carl Weisflog, *Phantasiestücke und Historien*, Bd. 5, Dresden 1825, S. 43. ■ **204** *Trompette marine*] Trumscheit. ■ **205–207** Hoffmann erwähnt ... in seinem „Kater Murr.“] *Lebensansichten des Katers Murr*, in: Hoffmann, *SW*, Bd. 5, S. 106.

122.

WA 1873, Nr. 181, 7. August

Weltausstellung
1873.
Musikalische Instrumente.

II.

Orgel[,] Harmonium, Quartett-Pianino.

5

Bekanntlich hat Mozart einmal die Aeußerung hören lassen: „Die Orgel ist der König der Instrumente.“ Billig also, daß wir unsere Ueberschau der Musikinstrumente in der Weltausstellung mit den Orgeln beginnen. Es macht eine eigene feierliche Wirkung, wenn in die ewigen Klavierklänge, welche man aus allen Winkeln des Industriepalastes ohne Ende zu hören bekommt, plötzlich ein vollströmender Orgelaccord hineintönt. Leider haben wir bisher kaum noch das Glück gehabt, mit etwas wirklich Hörenswerthem bedacht zu werden. Denn daß jemand das „*God save the king*“ oder Aehnliches statt auf dem Pianoforte der Abwechslung wegen einmal auf der Orgel spielt, will nichts bedeuten und fast noch weniger, wenn jemand (wie man vielleicht ironisch zu sagen pflegt) „phantasirt“, das heißt eine Promenade durch verschiedene Tonarten und Accordfolgen macht, welche nicht sowohl musikalische Gedanken als vielmehr musikalische Gedankenstriche heißen dürfen. Wir möchten gelegentlich irgend eine tüchtige Toccate, ein Präludium, eine Fuge eines der großen Meister des Instrumentes – eines Frescobaldi, Händel, J. S. Bach auf der schönen Walker'schen Orgel oder auf jener Steinmeyers hören.

Für Wien hat besonders die Orgel von Steinmeyer und Comp. in Oettingen Interesse; sie ist für die Kirche in der Brigittenau bestimmt. Es gehört zu den Vorzügen der Orgel überhaupt, daß sie, zweckmäßig in ihrer äußern Repräsentation ausgestattet, sich der Kirchenarchitektur vortrefflich einfügt. Hier hat nun sogar ein anerkannter Meister der Gothik, Dombaumeister und Oberbaurath Schmidt, die Zeichnung der Orgelfaçade geliefert, und zwar in einer dem gothischen Style der Brigittener Kirche schön und zweckmäßig angepaßten Composition, Fialen mit Kreuzblumen, welche eine Art von Wimberg (Spitzgiebel) flankiren; zudem sind diese architektonischen Motive nicht bloße Decorationsstücke, sondern haben eine Anzahl von Orgelpfeifen aufgenommen. Das Werk hat zwei Manuale und ein Pedal, und 21 klingende Stimmen. Der Verfertiger verdient um so mehr Anerkennung, als er sich bei diesem stattlichen Apparat den ziemlich beschränkten Dimensionen fügen mußte, welche der Raum auf dem [sic] Kirchenempore bot, wo die Orgel aufgestellt werden wird. Die Spielart der Manuale und des Pedals ist leicht und angenehm. Auch die Registerzüge sind so vorzüglich gearbeitet, daß sie so zu sagen dem Winke des Spielers gehorchen. Zudem hat der Orgelbauer für sein Werk von jener neuen, wichtigen Erfindung profitirt, welche es möglich macht, durch ein sogenanntes Combinationspedal (3 Tritte) die Registrirung, ohne die Registerzüge berühren zu müssen, und sonach mit der Registrirung auch die Klangfärbung des Tones zu ändern.

Sogar für den Bälgetreter ist gesorgt, mit Hilfe eines Schwungrades und dreier Pumpen kann er seine sonst so beschwerliche Arbeit leicht und ohne Anstrengung verrichten. Welch ein Fortschritt gegen jene Zeiten, wo die Orgel durch ein Dut-
 45 zend neben einander liegender Schmiedebälge Wind erhielt, wobei zwei Calcanten querläufig wie Taschenkrebse darauf herumtraten, und im Wortverstande „im Schweiß ihres Angesichtes“ der Kunst dienten, wie man bei Prätorius auf einem merkwürdigen Holzschnitte nicht ohne Mitleid mit den armen Orgelheloten an-
 50 sehen kann. Für Freunde der Orgel und zur Vergleichung mit dem großen Ladegast'schen Werke im Saale des Musikvereines seien hier noch die 21 Register kurz benannt: Erstes Manual: Principal 8'; Gamba 8'; Gedackt 8'; Trompete 8'; Bourdon 16'; Flauto traverso 4'; Octav 4'; Octav 2'; Mixtur 2 $\frac{2}{3}$ '. Zweites Manual: Geigenprincipal 8'; Dolce 8'; Aeoline 8'; Tibia 8'; Fugara 4'; Clarinett 8'; Flautina 2'. Pedal: Subbaß 16'; Violon 16'; Posaune 16'; Octavbaß 8'; Violoncell 8'. Mit diesem Apparat
 55 läßt sich schon etwas machen und wir werden den Abgang von Registern wie *Unda maris*, Nasat, Gemshorn u. s. w. schwerlich empfinden. Für die Dimensionen der Kirche in der Brigittenau scheint dieses ausgezeichnete Orgelwerk so passend wie möglich.

Größer als die Orgel von Steinmeyer ist das Werk von Hesse in Wien – äußerlich ziemlich schmucklos, bescheidenst sich mit einigem gothischen Schmuck
 60 begnügend, perlgrau von Farbe, aber innen über 29 klingende Stimmen verfügend – das Combinationspedal hat fünf Tritte, die Orgel 1294 Pfeifen. Die Mixtur ist durch Combinirung von vier Registern: Octav, Octavin, Quinte, Quint-Piccolo bewerkstelligt. Diese Orgel erhebt schon Ansprüche auf die Räume eines größeren
 65 Domes. Ganz große Werke, wie z. B. Walkers berühmte Ulmer Orgel oder Ladegasts eben so berühmte Orgel im Merseburger Dom hat die Ausstellung nicht aufzuweisen. Dafür finden wir kleinere und kleinste Werke, etwa für kleine Schloß- oder Hauscapellen, welche wir an geweihter Stätte noch immer dem Harmonium vorziehen möchten, welchem in seinem Klangcolorit etwas wie die Farbe
 70 moderner Sentimentalität angekränkelt ist. Die kleinste Orgel oder vielmehr ein Positiv ist aus Ungarn, von Ferdinand Peppert aus Steinamanger eingesendet worden – es hat nur: Principal 8', Flöte 8', Octav 8' und 4' und als tiefes Register Bourdon 16', dazu zwei Combinationszüge. Eigen und originell ist es, daß eine nach der Breite durchgehende Glasverschalung einen Einblick in die Register und deren Arbeit gewährt – es sind uns dabei jene Bienenkörbe mit Glasfensterchen
 75 eingefallen, durch welche man dem thätigen Fleiß der innen wohnenden Thierchen zusehen kann. Größer als Pepperts Positiv, aber auch noch unter die kleinen Werke zu rechnen ist eine hübsche Orgel mit 12 Registern – deren tiefste Subbaß und Bourdon zu 16 Fuß, deren höchstes Octav zu 2 Fuß – von Rieger und Sohn
 80 aus Jägerndorf in Oesterreichisch-Schlesien. Das Aeußere zeigt Renaissance-Styl. Auch aus Schlesien und zwar aus Guhrau stammt eine in ihrer äußeren Gestalt ungemein elegante Orgel gothischen Styls von den Gebrüdern Walter – 18 klingende Stimmen. Trotz der bescheidenen Dimensionen hat der Ton Fülle und Kraft.

85 Ein zierliches und vorzügliches Werk ist die (gothisch stylisirte) Orgel der Gebrüder Mayer aus Feldkirch, höchst solid von Arbeit und mit 16 klingenden

Stimmen ausgestattet, unter welchen sich besonders einige Rohrwerke durch eine ungemein liebliche Klangfarbe auszeichnen, während bei vollem Werke die nicht große Orgel eine überraschende Tonstärke entwickelt. Dieses schöne, seinen Verfertigmern zur Ehre reichende Instrument steht nicht in der Rotunde, sondern in der österreichischen Abtheilung des Industriepalastes. 90

Den gewichtigsten Namen unter den concurrirenden Orgelbauern, den Namen Walker aus Ludwigsburg nennen wir hier zum Schlusse. Walker hat sich durch seine gewaltige Orgel, welche er für das Münster Ulm gebaut hat, und durch seine Concertorgel für den Musiksaal in Boston einen überaus großen Ruf, man darf sagen: einen Weltruf geschaffen – er und Ladegast sind in diesem Augenblick die großen Meister der Orgelbaukunst in Deutschland. Der berühmte Meister, der von seinen Kirchenorgeln her gewohnt ist, wo es sich um Instrumente dieser Art handelt, Riesenwerke zu schaffen, hat für die Weltausstellung keine Kirchenorgel eingesendet (zumal dergleichen meist nur auf directe Bestellung und nicht für zufälligen Verkauf geschaffen werden), sondern zwei Concertorgeln, eine größere für den eigentlichen Concertsaal und eine kleinere, die sich schon dadurch für den Musiksalon als „Salonorgel“ habilitirt, weil sie so eingerichtet ist, daß sie zugleich als Harmonium verwendet werden kann. 95

Das Außere der Concertorgel ist von großer Eleganz, Renaissancestyl, braunpolirtes Holz; zwei Manuale zu 4 $\frac{2}{3}$ Octaven, Pedal mit 30 Tönen – in beiden Tastensystemen also ein etwas größerer Umfang, als ihn Orgeln insgemein zu haben pflügen. Mittelst des durch einen Tritt zu öffnenden und zu schließenden Echokastens vermag das Werk ein äußerst effectvolles Crescendo und Decrescendo hervorzubringen. Dem Meister zu Ehren wollen wir nicht unterlassen, die Register kurz zu benennen, welche er für seine Concertorgel gewählt hat: I. Manual: Principal 8', Bourdon 8', Gambe 8', Trompete 8', Octav 4', Flöte 4', Mixtur 2 $\frac{2}{3}$ '; II. Manual: Gemshorn 8', Salcional 8', Flöte 8', Oboa 8', Fugara 8'; Pedal: Violon 16', Subbaß 16', Violoncell 8'. Im Einzelnen wie in den mannigfachen Combinationen sind diese Register von herrlicher Klangwirkung, das volle Werk tönt geradehin imposant, man staunt über die Klangfülle bei doch nur mäßigen Dimensionen des Instrumentes. Letzteres ist, wie natürlich, die Wonne der die Ausstellung besuchenden „Orgelfreunde“. 100

Dürfte man einer Orgel das Epitheton geben, sie sei liebenswürdig, so würden wir es für die Salonorgel in Anspruch nehmen, welche in der That schon in ihrem Außeren sich für den Salon wie eine elegante Welt-dame geputzt hat. Sie birgt fünf ungemein wohl-lautende Stimmen, – die Tritte, um das Instrument als Harmonium verwenden zu können, sind über dem Orgelpedale angebracht. Dieses reizende Mittelding zwischen geistlich- und weltlichem Tonzeug kommt uns beinahe vor wie manche distinguirte Damen, welche sich Vormittags in der Kirche mit dem Himmel so gut in Frieden zu setzen wissen, wie Abends in der Welt im Salon, und sich an beiden Orten sehen lassen dürfen. Uebrigens würden Musik und musikalische Bildung sicherlich dabei nichts verlieren, wenn kleine Orgelwerke sich, wie im 16. und 17. Jahrhundert das „Regal“, wieder in den Salons und bei den Hausmusiken der schönen Welt einstellen wollten. Auf dem Piano kann man allenfalls wischen und übereilen, die Orgel verräth unbarmherzig jeden Fehlgriff, jede 105

Unreinheit der Harmonie. Nothgedrungen müßten ferner unsere eleganten Klavieristen und Klavieristinnen, falls sie auch an der Orgel glänzen wollten, zu Compositionen polyphoner Art greifen, was ihnen nicht übel thäte.

135 Wir bemerken über Walker und die Mechanik seiner Instrumente nur noch, daß er den glücklichen Gedanken und den Muth gehabt hat, das ältere System der sogenannten Springladen wieder anzuwenden, wo der Wind durch ein eigenes Ventil unmittelbar in die Orgelpfeife einströmt, während seit 1590 oder 1600 die
140 sogenannten Schleifladen allgemein in Aufnahme gekommen waren, bei denen der Wind erst die also genannten Cancellen – kammerartige Abtheilungen – durchläuft, die Orgel folglich weniger präcis anspricht. Nur der Umstand, daß die Schleifladen einen viel einfacheren Mechanismus erheischen, macht es erklärlich, daß sie so allgemeine Anwendung finden konnten. Die interessanten Versuche und Modificationen in der mechanischen Einrichtung der Orgel, welche sonst von
145 Walker und nach ihm von Steinmeyer gemacht worden, müssen wir uns versagen, hier des Näheren auseinanderzusetzen – sie mögen Fachblättern vorbehalten bleiben.

Unter den ausgestellten Harmoniums finden sich schöne Arbeiten aus Wien, Paris u. s. w. bis hinüber nach America. Das reichere Harmonium mit der Menge
150 seiner Register, welche dem geschickten Spieler eine überaus große Menge der reizendsten Klangmodificationen und Klangfarben zur Verfügung stellen, hat die einfachere Physharmonica so ziemlich verdrängt. Allerdings gehört beim Harmonium, wie bei der Orgel, eine genaue Bekanntschaft mit der Natur des Instrumentes dazu, um ihm alle jene Effecte abzugewinnen, deren es fähig ist. Wien besitzt
155 an Herrn Zellner, Secretär der Gesellschaft der Musikfreunde, einen wahren Meister des Harmoniums und wir erinnern uns, seinem Spiel auch schon in der Ausstellung mit Vergnügen gelauscht zu haben.

Ein musikalisches, dem Harmonium gewissermaßen verwandtes Curiosum lehrt uns die französische Abtheilung kennen – das Quartett-Pianino. Der Versuch,
160 durch ein Tastinstrument die Klangwirkung von Saiteninstrumenten hervorzubringen, ist nicht neu. Schon Prätorius bildet ein ganz stattliches, einem Flügelpiano gleichendes Instrument ab, und beschreibt es – es hieß „nürnbergisch Geigenwerk“. – Durch ein Pedal wurden kleine Rädchen unter den Saiten gedreht, der Druck auf die Taste drückte die betreffende Saite so weit herab, daß sie vom
165 Rädchen gestreift und zum Klingen gebracht wurde. Prätorius ist des Lobes voll und zählt zwölf oder vierzehn „Tugenden“ dieses Geigenwerkes auf – unter Anderem, daß es sich auch „auf gut leyrerisch behandeln und damit Weibern und Kindern, und auch anderen Leuten, sonderlich, wenn sie in etwas mit einem guten Trunk beladen, Vergnügen damit machen lasse“.

170 Ob der Mechanismus des neu erfundenen Quartett-Pianino's mit dem alten des nürnbergischen Geigenwerkes etwas gemein habe, wüßten wir nicht zu sagen, da er einstweilen noch in Geheimniß gehüllt ist. Weit compendiöser ist das neue Instrument, das nur die Größe etwa eines mittleren Harmoniums hat. Angeschlagene, vielsprachige Placate verkünden uns seine „Tugenden“ – leider ist die deutsche Version mit der deutschen Grammatik, Syntax und Orthographie so fürchterlich über den Fuß gespannt, daß man sich über die Nichtachtung des Idioms, für
175

das sich doch in Paris sicher ein ordentlicher deutscher Corrector hätte finden lassen, ärgern könnte, fühlte man nicht zugleich unwiderstehlichen Lachreiz. Der Kern der Sache ist, daß, wie das Placat versichert, das Instrument ein Streichquartett, nämlich Violine, Viola, Violoncell und Contrabaß, bis zur vollständigsten Täuschung des Ohres nachahme. Ein geschickter Spieler ist jeden Nachmittag bemüht, uns davon praktisch zu überzeugen. Sollen wir es aber gestehen, so müssen wir ehrlich sagen, daß das Florentiner Quartett Beckers oder das Wiener Quartett Hellmesberger durch das Quartett-Pianino einstweilen noch ganz und gar nicht überflüssig geworden sind.

Den feinen, beseelten Zug des Bogens, die tausend Nuancen, welche der Arm des Spielers der Geige, dem Cello u. s. w. zu geben weiß, vermag ein mechanischer Tastenapparat ohnehin auch nicht entfernt zu ersetzen. Aber auch sogar die Klangfarbe hat mit der Violine u. s. w. doch nur bis zu einem gewissen, nicht eben allzu nahen Grade Aehnlichkeit und man muß sehr entschlossen sein, sich täuschen zu lassen, wenn man wirklich getäuscht werden soll. Für wirkliche Kunst hat der Apparat so gut wie keinen Werth und keine Bedeutung und folglich hat er auch keine Zukunft – es ist eine recht artige Spielerei und weiter nichts. Wir meinen, es werde nicht lange dauern, so werde die musikalische Rumpelkammer ihre Pforten weit aufthun, um dem neuen Quartett-Pianino in ihren Räumen neben der Glasharmonica und anderen verschollenen Herrlichkeiten einen Ehrenplatz zu gönnen.

A. W. Ambros.

ERLÄUTERUNGEN

1 Weltausstellung] → Nr. 114/ERL. zur Z. 5. ■ **6f.** „Die Orgel ist der König der Instrumente.“] Freizitat aus Mozarts Brief an Leopold Mozart vom 17. Oktober 1777 (*MBA*, Bd. 2, S. 70); wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros: Jahn, *Mozart*, Bd. 2, S. 67. ■ **22f.** Orgel von Steinmeyer ... Brigittenau] Nach der Weltausstellung wurde die Orgel von Georg Friedrich Steinmeyer (1819–1901) in die Kirche St. Brigitta im heutigen 20. Wr. Gemeindebezirk Brigittenau übertragen. ■ **26** Schmidt] Friedrich von Schmidt (1825–1891). ■ **47–49** bei Praetorius ... ansehen kann.] Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 2, Teil *Theatrum Instrumentorum*, S. XXVI. ■ **49f.** Ladegast'schen Werke] Zur Beschreibung der Orgel im Wr. Musikverein → Nr. 76. ■ **59** Werk von Hesse] Das hundertste Werk des Orgelbauers Carl Hesse (1808–1882) war für die Kirche in Meschen (Siebenbürgen) bestimmt. ■ **65** Walkers berühmte Ulmer Orgel] Die Ulmer Orgel von Eberhard Friedrich Walcker (1794–1872) wurde 1856 gebaut. ■ **66** Orgel im Merseburger Dom] gebaut in zwei Phasen: 1855/1866. ■ **79** Rieger und Sohn] gegründet 1845 von Franz Rieger (1812–1885), weitergeführt durch Otto Rieger (1847–1903). ■ **82** Gebrüder Walter] Theodor Walter (1825–1905), Ludwig Walter (1827–1906), Emil Walter (1839–1912). ■ **86** Gebrüder Mayer] gegründet 1872 von Georg Mayer (1845–1894); 1872–1874 geführt zusammen mit dem Bruder Johann Baptist Mayer (1847–1877), der anschließend eine Zweigfirma in Linz gründete. ■ **92f.** den Namen Walker] Gemeint sind die Nachkommen des 1872 verstorbenen Eberhard Friedrich Walcker: Heinrich I. Walcker (1828–1903), Friedrich Walcker (1829–1895), Carl Walcker (1845–1908). ■ **101** zwei Concertorgeln] Die Firma Walcker hat insgesamt vier Instrumente ausgestellt und wurde mit einem Ehrendiplom ausgezeichnet. Der Weltausstellung folgten weitere wichtige Aufträge in Wien (Stephansdom und Votivkirche). ■ **155** Zellner]

Leopold Alexander Zellner (1823–1894), Gründer und Redakteur der Zeitschrift *Blätter für Musik, Theater und Kunst*, 1868–1872 Prof. für Harmonielehre am Konservatorium der GdM, 1868–1894 Generalsekretär der GdM. Zellner spielte Harmonium u. a. in den Konzerten der Alten Musik, die er 1862–1871 in Wien veranstaltete. ■ 159 Quartett-Pianino] → NR. 121/ ERL. zur Z. 29. ■ 161–169 Schon Prätorius ... machen lasse.“] Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 2, S. 70f., ebd., Teil *Theatrum Instrumentorum*, S. III. Praetorius verwendet auch die Bezeichnung „GeigenClavicymbel“ (heute Bogenflügel bzw. Bogenklavier genannt). ■ 170–172 Ob der Mechanismus ... in Geheimniß gehüllt ist.] Beim Nürnbergischen Geigenwerk wurden die Saiten durch Pferdehaarband, das mittels eines Pedals und eines Treibrads in Umlauf gesetzt wurde, zum Klingen gebracht; beim Piano-Quatuor gab es einen mit Pappmaché überzogenen Metallzylinder, unter dem Büschel von Pflanzenfasern montiert wurden. Der Metallzylinder wurde durch zwei Pedale in Bewegung gesetzt.

123.

WA 1873, Nr. 199, 29. August

Weltausstellung

1873.

Musik.

Klaviere.

5 Wer noch etwa daran zweifeln könnte, ob das Pianoforte in der modernen Musik-
welt das verbreitetste der Tonwerkzeuge ist, der würde sich den augenscheinlichen
Beweis in der Weltausstellung holen. Während wir nur acht Orgeln zu verzeichnen
hatten, ist die Zahl der ausgestellten Pianos wahrhaft Legion – vom großen Pracht-
flügel bis zum compendiösen, aber nicht minder eleganten Pianino. Könnten üb-
10 rigens Instrumente durch irgend ein Wunder oder einen Zauber von selbst zu spie-
len anfangen, so ließen sie vielleicht im Tutti die Melodie von Leporello's „Keine
Ruh' bei Tag und Nacht“ hören. Das ist eine schwere Campagne für die armen
Instrumente! Kaum kann einer aus dem Heere der Dilettanten der Versuchung
widerstehen, *en passant* dem erstaunten Volke zu zeigen, wie viel oder wie wenig er
15 gelernt hat, ja wir haben es vor einiger Zeit erlebt, daß eine Mama, Tante oder
Erzieherin sich und Anderen die Freude und den Genuß bereitete, eine etwa sie-
benjährige Kleine öffentlich die C-dur-Scala auf- und abstolpern zu lassen. Zum
Glücke spielen an bestimmten Tagen, zu bestimmten Stunden auch Künstler wie
Willmers, Blumner u. a. – wobei sich nun allerdings sofort ein dichtgedrängter
20 Kreis von Zuhörern um sie scharrt. Von diesem Lose, unaufhörlich gespielt zu
werden, sind fast nur einige Prachtflügel verschont worden, welche, biblisch zu
sprechen, „verschlossene Gärten und versiegelte Brunnen“ blieben. Und zwar aus
vollgültigen Gründen. Dahin gehört vor Allem das prachtvolle Streicher'sche, für
Ihre kais. Hoheit die durchlauchtigste Frau Erzherzogin Gisela, Prinzessin von
25 Baiern, gearbeitete Pianoforte (in der Rotunde). Es dürfte schwer möglich sein,
eine gleich reiche und dabei doch so edel-geschmackvolle, nichts weniger als über-
ladene Auszierung zu denken, wie wir sie hier erblicken. Die in feinsten Marquete-

rie mit lichterem auf dunklerem Holze eingelegten Arabesken bilden in ihren schwungvollen, edlen Linien ein Ornament, welches der goldenen Zeiten des Ueberganges aus der Früh- in die Hochrenaissance, welche bekanntlich gerade in solchen Dingen den höchsten Geschmack und die höchste Meisterschaft entwickelte, würdig wäre. Obwohl natürlich dieses kostbare Instrument vor den stets spielfertigen Fingern versperert bleiben mußte, so glauben wir doch, daß die Firma Streicher sich mit Hinblick auf dessen Bestimmung ohne Zweifel zusammenge-
nommen haben wird, ihr Bestes zu leisten, und daß Klangfarbe, Ton, Spielart, und was sonst die Vorzüge eines Pianoforte bilden mag, des prachtvollen Aeußeren würdig sein werden. Zunächst ist ein ähnliches Prachtstück von Bösendorfer zu nennen; wir lesen, von Kränzen umwunden, die Namen der Heroen des Pianoforte – auch in eingelegter Holzarbeit.

Eingehender läßt sich über die Klaviere sprechen, deren Klang und Spielweise selbst prüfen zu können uns vergönnt gewesen ist. Stück für Stück konnten wir sie natürlich einer solchen Prüfung nicht unterziehen – es werden hier Andeutungen genügen müssen. Ohnehin hat die Jury bereits gesprochen und es wäre die, wie das gemeine Sprüchwort sagt, „Weinsuppe nach dem Tode“, wenn wir hier mit unseren Lorbeerkränzen hinterdrein gefahren kommen wollten. Gestehen wollen wir aber, daß wir unter den Instrumenten einzelne Lieblinge haben; dahin gehört ein „Blüthner“ (im deutschen Annex), dessen Wohlklang uns zuerst unter Willmers Fingern entgegenscholl.

Wenn der eine lustige Geselle in Auerbachs Keller meint: „das Vaterland verleiht die allerbesten Gaben“, so wollen wir das beherzigen und wenden uns in die österreichische Abtheilung, wo wir Pianofortes der Firma Ehrbar und Bösendorfer finden, welche auch schon vor der Weltausstellung zu unseren Lieblingen zählten. Von einer wichtigen, an mehreren derselben angebrachten Einrichtung, den von Ludwig Beregszászy in Pest erfundenen gebogenen Resonanzböden, sprechen wir ebenfalls weiterhin etwas ausführlicher. Die Namen Bösendorfer, Streicher u. s. w. haben von Alters her einen so ausgezeichnet guten Klang, daß es genügt sie genannt zu haben. Ein schönes Pianoforte von Wilhelm Dörr in Wien, an das wir uns neulich halb zufällig setzten oder gesetzt wurden, hat sich seinerseits ebenfalls in unsere Gunst gesetzt. Ehrbar aber verdient jedenfalls unter den Ausstellern von Pianofortes, seien sie, woher sie wollen, in erster Reihe mitgenannt zu werden; – dadurch, daß er das Ehrenamt eines Jurors übernahm, hat er sich für diesmal *hors concours* gesetzt – er kann aber mit den Erfolgen zufrieden sein, die er bei der *Exposition universelle* in Paris 1867 errungen hat. Seine Arbeiten machten, was in Frankreich und speciell in Paris doppelt viel heißen will, Sensation; „*il y a quelque idée dans cela*“ meinten die französischen Künstler und Kenner. Insbesondere will uns scheinen, als überträfen seine Pianinos an Wohlklang, Fähigkeit zu singen, Kraft und Fülle beinahe Alles, was uns sonst an solchen Diminutivklavieren in den Weg gekommen. Der ausgezeichnete Mann ist es denn doch wohl, der heutzutage die Traditionen der Wiener Schule und ihren Ruhm zu erhalten mit edlem Ehrgeiz bestrebt ist und den Wiener Pianofortebau weit über Wiens Weichbild hinaus ehrenvollst vertritt. Wie glücklich Ehrbar die wichtige Erfindung Beregszászy's, die gewölbten Resonanzböden, in ihrer Wichtigkeit zu verstehen und zu

verwerthen gewußt hat, sei hier noch erwähnt. Wir kommen, wie gesagt, auf diese Resonanzböden und auf die interessante Erfindung des Kunstpedals (durch Zachariä aus Stuttgart) weiterhin zurück.

Die Pariser Instrumente bedürfen kaum noch einer besonderen Anerkennung, welche z. B. irgend einem schönen Erard, Pleyel oder Wolff alle Welt zollt, die sich insgemein auch spielen, als gleite man über weichen Sammt hin und her. Ein Erard'sches „*Piano oblique*“ mag als etwas Besonderes gelten. Die berühmte Firma durfte ohne Selbstüberhebung ihre Instrumente „*hors concours*“ stellen. Ein schönes Pianino von Martin aus Toulouse sei noch insbesondere genannt.

Ueberraschend waren für uns die vortrefflichen Instrumente – Pianofortes und Pianinos – von Bilberg und J. G. Malmsjo aus Gothenburg in Schweden und kaum weniger überraschend die Pianofortes vom entgegengesetzten Ende Europa's, die Instrumente von Bermareggi [sic] y Comp. in Barcelona. Diese letztere Fabrik in den Calles de S. Olegario y Tapias beschäftigt 150 Arbeiter, die sich in 42 Sectionen theilen, wie denn alle von dort ausgehenden Instrumente mit Theilung der Arbeit verfertigt werden; die Zahl beläuft sich durchschnittlich auf jährlich 500 Pianofortes. Es ist sonach ein ganz großartig zu nennendes Etablissement. Nun hat aber der spanische Pianofortebauer noch mit mancherlei Schwierigkeiten zu kämpfen, die ihm anderwärts erspart bleiben. Dahin gehört vor Allem der klimatische Einfluß Spaniens selbst, der Antillen, wohin ein starker Export solcher Instrumente stattfindet, u. s. w. Das Holz muß, um diesem Einflusse, insbesondere den Wirkungen der schnell wechselnden Temperatur widerstehen zu können, einem jahrelangen Trocknungsproceß unterzogen werden, für welchen natürlich die Fabrik in Barcelona die umfassendsten Anstalten besitzt.

Rußland ist durch seine Klaviere eben auch vorzüglich vertreten. Die Namen Schröder, Becker u. A. haben sich guten Ruf erworben. Hier war es vorzüglich der Pianist Sigismund Blumner, dessen feurige und energische Spielart auf diesen Instrumenten vortrefflich zur Geltung kam. Die Industrie des Pianofortebauers war in Rußland von jeher eine ziemlich bedeutende. Man möge sich erinnern, daß renommirte Pianoforte-Virtuosen ihr Glück in Rußland suchten und fanden, wie Adolf Henselt, Alexander Dreyschock, Anton Rubinstein, Nikolaus Rubinstein, und schon in der vorhergehenden Generation hatte der geniale John Field lange Zeit pädagogisch große Einwirkung gehabt und vor ihm erst wieder Clementi, der Vater des Brillantspieles. In den zwanziger Jahren war Tischner der renommirteste Pianofortebauer in St. Petersburg, nach ihm Wirth, der als Orgelbauer anfang, als Pianofortebauer aber großen Ruf erwarb, so daß seine Instrumente bald eine noch größere Verbreitung fanden, als jene Tischners. Die Firmen, welche wir oben genannt, erfreuen sich zur Zeit besonderer Gunst. J. Becker beschäftigt dermal gegen 100 Arbeiter und liefert jährlich etwa 300 Instrumente. Die Concertvirtuosen in Rußland greifen nach ihnen mit Vorliebe. Sie haben eine eigenthümliche Construction, die Saiten sind nämlich an langen, durch den Stimmstock gehenden Wirbeln unterhalb des letzteren befestigt, der Hammer schlägt somit fest gegen den Steg; die Wirkung ist ein eigen kräftiger Ton – bei sämmtlichen oberstimmigen Instrumenten schlägt der Hammer die Saiten zum Stege ab, – eine erhöhte Tragkraft des Tones ist die Folge. Die unterstimmigen, übersaitigen Flügel sind in

Rußland jetzt sehr in Aufnahme. Die Petersburger Fabrik von C. M. Schröder producirt jährlich an 300 Instrumente; man rühmt höchlich deren ganz ausgezeichnete, solide Haltbarkeit. Moskau besitzt die Pianofortefabrik von Sturzwege. Dieselbe liefert eine relativ nur beschränkte Anzahl von Flügeln, welche aber in Moskau und den umgebenden Provinzen wegen ihres vollen Tones und der Dauerhaftigkeit ihrer Construction ungemein geschätzt sind. Polens renommirteste Pianofortefabrik ist die von Krall und Seidler in Warschau; sie zählt nur etwa 45 Arbeiter, liefert aber jährlich an 140 Instrumente, deren brillanter Ton und elegante Form sie in große Gunst gesetzt hat. Eine zweite Fabrik in Warschau, jene von A. Hofer, producirt jährlich mehr als 100 elegante, solide Instrumente, welche sich in Polen einer bedeutenden Verbreitung erfreuen. Auch die Fabrik Malecki in Warschau ist hier zu nennen. J. Haas in Odessa hat neben seiner eigenen Fabrik ein sehr großes Lager französischer, englischer und americanischer Klaviere, die sich ihm zum Theile durch Vermietung rentiren. In St. Petersburg ist das Pianofortelager von C. M. Schröder das größte. – Dies wäre ein flüchtig skizzirtes Bild über den jetzigen Stand des Pianofortebaues in Rußland, ein Bild, welches hier zu geben wir uns nicht versagen konnten, da es Biedermänner giebt, die sich einbilden, in Rußland sei die Balalajka das erste und einzig nennenswerthe Instrument. Was Beckers Klaviere betrifft, so lernten wir sie zuerst in der verflossenen Saison in Herrn Blumners Concert kennen, wo ein solcher Flügel die Concurrenz mit dem Glanz und der Fülle der Blasinstrumente in Hummels prächtigem Septett rühmlichst bestand. Die gute Meinung, welche wir damals faßten, ist durch die Instrumente der genannten Firma in der Weltausstellung nur noch erhöht worden.

Aus Brüssel treffen wir Instrumente von J. Florence, B. Koch und Arnhem [sic]. Von Florence sind zierliche, nicht eben stark, aber angenehm klingende Pianinos da – die eigenthümliche Hämmermechanik des einen liegt offen zu Tage. Unter den Schweizern nennen wir Heller [sic] in Zürich, dessen mit einer elektrischen Batterie verbundenes Klavier, das jeden angeschlagenen Ton mit einem springenden elektrischen Funken markirt, wir unter die Curiosa höherer Ordnung einreihen. Die Züricher Huni und Hubert, B. [sic] Escher, Trost und Comp. sind durch schöne Instrumente repräsentirt. In Italien ist es vorzüglich das vom herüberwirkenden deutschen und französischen Geist mannigfach berührte Turin, dessen Instrumente nennenswerth sind. Ein dänisches Pianoforte konnte uns nur mäßige Anerkennung abgewinnen. Von den Americanern glänzt leider Steinway durch seine Abwesenheit – die Instrumente von G. Steck aus New-York, über die man uns allerlei Schlimmes ins Ohr raunen wollte, haben, wie wir hier offen bekennen, uns sehr behagt – besonders ein mit dem Namen Ihrer Excellenz der Frau Baronin Helfert als Käuferin bezeichneter Flügel, dessen wahrhaft singender Ton den darauf gespielten Cantilenen einen eigenen Wohlklang gab. Dabei fanden wir die Klangfarbe sehr sympathisch, den Ton zart und kräftig zugleich, und den Vorwurf, den wir irgendwo gehört haben, als lasse das präzise Abspringen der Hämmer nach angeschlagener Saite zu wünschen übrig, haben wir, als wir das Instrument mit eigenen Händen prüften, durchaus nicht bestätigt gefunden. Kurz, wir glauben der Firma Steck mit voller Achtung und vollem Antheil gedenken zu müssen, und ihr allerdings gefährlicher Rival Steinway konnte ihr schon darum bei

uns keinen Eintrag thun, weil er es, wie gesagt, verschmäht hat, die Weltausstellung mit einem oder einigen seiner Instrumente zu beschicken.

165 Wir sind dem Leser noch einige Auseinandersetzungen über die beiden neuen Erfindungen schuldig, deren wir vorhin gedacht – Erfindungen, deren wir um so mehr gedenken zu sollen glauben, als beide ohne Zweifel eine bedeutende Tragweite haben und als wirkliche Bereicherungen der Technik des Pianofortebaues gelten dürfen.

170 Vorerst also Ludwig Beregszászy's gewölbte Resonanzböden oder, wie er selbst sie (nicht ganz glücklich, da ein Mißverstehen nahe liegt) nennt: Violin-Resonanzböden – die aber, wie wir kaum noch zu erinnern brauchen, nicht für die Violine, sondern für das Pianoforte bestimmt sind.

Jeder Besitzer eines Pianoforte wird die Erfahrung machen, daß sich sein Instrument, dessen Anschaffungskosten doch, wenn es zu den besseren seiner Art gehört, nichts weniger als gering sind, im Vergleiche zu anderen Tonwerkzeugen unverhältnißmäßig rasch abnützt. Der Besitzer einer Amati-Geige, ja einer Geige von Caspar von Saló zeigt sein Besitzthum mit freudigem Stolze, die Jahrhunderte haben der Geige nichts genommen, vielmehr gegeben. Das beste Klavier ist nach 180 15 oder 20 Jahren, ja eher, allmählig zum Klapperkasten herabgesunken. Der Grund ist nicht verborgen: Der Resonanzboden, der die enorme Spannung der Metallsaiten aushalten muß, senkt sich allmählig und mehr und mehr, und selbst die starken Eisenspangen der neuesten Technik können dieses Schicksal wohl hinausschieben, aber nicht abwenden. Daß aber der Resonanzboden keinen dauernden Widerstand zu leisten vermag, liegt in dem Umstande, daß er flach, daß er horizontal ist. Diese Wahrnehmung und der Umstand, daß Geigen, Celli u. s. w. mit ihren gewölbten Resonanzböden im Zeitverlauf nur immer besser werden, weckte in dem ungarischen Klavierfabricanten Beregszászy den Gedanken, das System des gewölbten Resonanzbodens auch für die Klavierinstrumente in Anwendung zu bringen. Dieser glückliche Gedanke war indessen nicht so leicht und nicht so ohne weiters zu 190 verwirklichen. Dem Eifer, dem Nachdenken und der Geschicklichkeit Beregszászy's gelang es, alle Schwierigkeiten zu besiegen, – er durfte sich endlich mit Freuden sagen, eine wichtige Erfindung nicht bloß als müßigen Traum, sondern thatsächlich gemacht zu haben. Die Firma Bösendorfer-Ehrbar begriff die ganze Wichtigkeit dieser Erfindung. Sie kaufte dem Erfinder das Privilegium, das er sich 195 mittlerweile hatte geben lassen, ab. Das ist in Kürze die Geschichte dieser wichtigen Neuerung. In der ungarischen Abtheilung sehen wir einen solchen gewölbten Boden außer Verbindung mit dem Instrument und können uns seine Structur bis ins Einzelne klar machen. Die Instrumente aber, an denen ein solcher Boden bereits wirklich angebracht ist, zeichnen sich vor Allem schon durch große Klangschönheit aus. Die Dauerhaftigkeit werden sie hoffentlich auch bewähren. Ob die Hoffnung, daß die Klaviere hinfort je älter, um desto besser sein werden, nicht eine allzu sanguinische sei, wagen wir nicht zu entscheiden, es ist schon Vortheils genug, wenn die Dauerhaftigkeit sich hinfort auf die doppelte und dreifache Zeit 200 der bisherigen ausdehnen wird. Denn man darf nicht übersehen, daß die Analogien zur Geige nicht so durchaus vorhanden sind. Der Klangboden der Geige hat nur vier Saiten auszuhalten, die beim Spielen Transversalschwingungen machen

205

und folglich die Holzfaser des Bodens mit ihnen. Das Pianoforte spannt mit seiner Zahl gewaltiger Metallsaiten ganz anders, letztere machen zudem Longitudinalschwingungen. Diese Momente darf man schwerlich außer Acht lassen. Je glänzender sich aber die Klaviere mit dem „Violin-Resonanzboden“ bewähren werden, um desto mehr soll es uns freuen. Dem verdienstvollen Erfinder aber sichern sie auf jeden Fall ein Ehrengedächtniß! 210

Die zweite Erfindung von Wichtigkeit ist das Kunstpedal von Friedrich [sic] Zachariä. Mit dem sogenannten „Pedalflügel“, für den Schumann bekanntlich eine Serie ausgezeichnet schöner Canons schrieb und den er (wunderlich genug) als Vorbereitungsinstrument für die Orgel, die man doch nur auf der Orgel behandeln lernen kann, angesehen wissen wollte – mit diesem wenig praktischen und darum schon wieder verschollenen Instrument hat Zachariä's Erfindung nichts gemein. Sie besteht vielmehr darin, daß man die Dämpfung mit Hilfe von vier Pedalritten entweder wie bisher im Ganzen oder aber theilweise, partieweise, ja durch sinnreichen Mechanismus in mannigfach combinirten Gruppen aufheben kann. Für das Pedal, dieses wichtige Effectmittel, beginnt damit eine neue Aera. Will z. B. ein Componist einen tiefen Ton als liegenden Baß oder Orgelpunkt fortönen lassen, in den hohen Octaven aber z. B. mit beiden Händen rapide Sexten- oder Terzenläufe oder Accordfolgen ausführen, so läßt er gehobenen Pedals den Baß fortönen, während jene rapiden Gänge mit Dämpfung ganz klar und rein herauskommen. Oder umgekehrt: Accorde sollen in höherer Lage durch die gehobene Dämpfung das eigenthümlich Schwebende bekommen, während Baßfiguren mit Dämpfung, die sonst ein undeutlich Gesumme und Gebrause würden, ganz deutlich zu Gehör gebracht werden. Der Anfang der Sonate von Beethoven, *op.* 27, Nr. 1 giebt dafür ein treffliches Beispiel. Ja, man kann bis auf ganz kleine Dimensionen nuanciren, z. B. im Adagio der *Sonate pathétique*, Tact 37 bis 50, die Oberstimme mit Dämpfung, die begleitenden Triolenaccorde ohne Dämpfung, die Baßfigur mit Dämpfung spielen. Die Wirkung ist, wie wir uns überzeugt haben, vorzüglich. So ist es ein frappant schöner Effect, wenn man die oberen Octaven dämpft, bei den unteren die Dämpfung hebt und nur in der oberen Region spielt – die analogen, dämpfungsfreien Töne vibriren dann mit und geben den angeschlagenen einen ganz eigenen Schmelz und Schimmer. Um dem Pedal diese verschiedenen Effecte abzugewinnen, bedarf es allerdings genauer Vertrautheit mit den Combinationen der Mechanik und den ihnen entsprechenden Tritten. Mit etwas Studium und Uebung wird aber auch diese Schwierigkeit zu überwinden sein. Der Erfinder hat in einer eigenen „Kunstpedalschule“ Alles aufs klarste dargelegt – zum Texte gehört ein Band Tabellen und Musikbeispiele. Die Besorgniß, als würden „classische Compositionen“ durch das Kunstpedal „entstellt“, ist ohne jeden Grund. Allerdings sehen in den von Zachariä gegebenen Musikbeispielen die Fragmente aus Beethoven, Chopin, Mendelssohn, Weber u. s. w., wie sie, um die Anwendung des Kunstpedals deutlich zu machen, in verschiedener Notengröße gedruckt sind, fremdartig und befremdend aus. Aber es sind eben nur Andeutungen, wie das Kunstpedal zu brauchen ist, dessen Anwendung anderweitig ganz dem Geschmack und der Einsicht des Spielers überlassen bleiben und dem zuliebe man nicht nöthig haben wird, etwa neue „Beethoven-Aus- 215
220
225
230
235
240
245
250

gaben“, für das Kunstpedal eingerichtet, zu veranstalten. Wer das Pedal ganz nach
 bisheriger Art brauchen will, dem steht der erste Pedaltritt links zur Disposition.
 255 Richtiger Gebrauch des Pedals ist aber im modernen Klavierspiel sicher einer der
 wichtigsten Punkte. Noch zu Mozarts Zeit und später nannte man das Pedal,
 möglichst falsch, den „Fortissimozug“. E. T. A. Hoffmanns Capellmeister Kreisler
 sagt noch: „ich trete den Fortissimozug und orgle mich taub“. Erst Beethoven
 wies, wie für so vieles Andere, auch für den richtigen Pedalgebrauch den wahren
 260 Weg. Hummel wendete das Pedal so gut wie gar nicht an und verbot den Schülern
 beinahe den Gebrauch. Umgekehrt schrieb Schumann seiner unter dem Namen
 „Florestan und Eusebius“ erschienenen *Fis-moll*-Sonate die Bemerkung bei: „Die
 Verfasser (Fl. und E.) bedienen sich des Pedals fast in jedem Tacte; Ausnahmen,
 wo sie wünschen, daß es gänzlich ruhen möge, sind mit * bezeichnet, mit der als-
 265 dann folgenden Bezeichnung Pedale tritt wieder dessen unausgesetzter Gebrauch
 ein.“ Uns will das eine Extrem so fehlerhaft scheinen wie das andere. Welche oft
 zauberhaften Wirkungen weiß nicht Liszt durch das Pedal, wo er es anwendet,
 hervorzubringen – und eben so umgekehrt, wo er es nicht in Activität setzt. Das
 Kunstpedal bringt nun erst wieder die Möglichkeit feinsten Abstufungen und die
 270 Vortheile, welche es bietet, sind doch wohl zu augenfällig, als daß es nicht voraus-
 sichtlich eine Zukunft haben sollte.

A. W. Ambros.

ERLÄUTERUNGEN

1 Weltausstellung] → NR. 114/ERL. zur Z. 5. ■ **11f.** „Keine Ruh' bei Tag und Nacht“]
 Zitat aus der Eröffnungsarie in Mozarts *Don Giovanni*. ■ **22** „verschlossene Gärten und
 versiegelte Brunnen“] *Bibel*, Hld 4,12. ■ **24** Erzherzogin Gisela] Gisela Erzherzogin von
 Österreich, Prinzessin von Bayern (1856–1932), Tochter von Franz Joseph I. und Elisabeth
 von Österreich-Ungarn, Schwester des Kronprinzen Rudolf, den Ambros in Musik- und
 Kunstgeschichte unterrichtet hat. ■ **49f.** „das Vaterland ... Gaben“] Goethe, *Faust* 1,
 2265. ■ **57** Wilhelm Dörr] d. Ä. (1819–?), Firmeninhaber ab 1851. ■ **61f.** *hors concours*] frz.
 „außer Wettbewerb“. ■ **64f.** „*il y a quelque idée dans cela*“] frz. „Das hat was!“ ■ **77** Pleyel
 oder Wolff] August Wolff (1821–1887) übernahm die Firma Pleyel nach Camille Pleyel (1788–
 1855). ■ **79** „*Piano oblique*“] Pianino mit schräglaufenden Saiten. ■ **81** Martin aus Tou-
 louse] Martin Casimir et fils, gegründet vor 1844. ■ **83** Bilberg] Christian Håkon Billberg
 (1825–1879) arbeitete zunächst für die Firma Malmsjö, bevor er 1868 eine eigene Klavierfabrik
 gründete. ■ **83** J. G. Malmsjö] gegründet 1843 von Johan Gustaf Malmsjö (1815–1891). ■ **85**
 Bernareggi y Comp.] recte: Bernareggi; gegründet 1830. ■ **106** Tischner] Johann August
 Tischner (1774–1852), Firmeninhaber 1818–1852. ■ **107** Wirth] Samuel Wirth, gegründet
 1830 in Lyon. ■ **110** J. Becker] Jacob Becker (?–1879); zu dem Zeitpunkt (seit 1871) war die
 Firma allerdings schon an Michael Bietepage und Paul Petersen verkauft. ■ **118** C. M.
 Schröder] Karl Michael Schröder (1828–1889), Firmeninhaber seit 1852. ■ **120** Sturzwage]
 Stürzwage; gegründet 1842 in Moskau. ■ **124** Krall und Seidler] floruit 1830–1896, gegrün-
 det von Antoni Krall (1794–1875) und Józef Seidler (1801–1862). ■ **127** A. Hofer] floruit
 1845–1880, gegründet von Antoni Hofer (um 1820–um 1880). ■ **128** Malecki] floruit 1860–
 1939, gegründet von Julian Małeckki und Wiktor Schröder. ■ **129** J. Haas] gemeint wahr-
 scheinlich die Klavierfabrik von Karl Heinrich Haas, gegründet 1823. ■ **137** Blumners Con-

cert] zu Blumners Konzert am 20. März 1873 → NR. 107. ■ **141** J. Florence] gegründet 1834 von Jean-Joseph Florence (1807–1868). ■ **141** B. Koch und Arnhem] Gemeint ist die im niederländ. Arnhem ansässige Klavierfabrik Koch B. & Zoon (floruit 1860–1870). ■ **144** Heller] recte: Hellen; gegründet von Johann Ludwig Hellen (1716–1781). ■ **147** Huni und Hubert] Hüni et Hübert, fusioniert 1850 aus den Firmen von Heinrich Hüni (1798–1866) und Niklaus Hübert (1810–1890). ■ **147** B. Escher] recte: Heinrich Karl Friedrich Escher (1836–1915), Firma gegründet um 1869. ■ **147** Trost und Comp.] geführt von Jakob Trost (1827–1897), später von Hüni übernommen (Hüni vorm. Trost). ■ **152** G. Steck] George Steck (1829–1897), seine Firma Steck & Company wurde 1865 gegründet; auf der Wr. Weltausstellung erhielt sie den ersten Preis. ■ **155** Baronin Helfert] Julie von Helfert (1832–1907), Ehefrau des Historikers Joseph Alexander Freiherr von Helfert (1820–1910). ■ **170** Ludwig Beregszászy's ... Resonanzböden] → NR. 121/ERL. zur Z. 28. ■ **178** Caspar von Salò] Gasparo da Salò (1542–1609), it. Geigenbauer. ■ **214f.** Kunstpedal von Friedrich Zachariä] Gemeint ist Eduard Zachariä von Löhnberg, der sich 1867 ein neues Klavierpedal patentieren ließ. ■ **216** eine Serie ... Canons] Studien für Pedalfügel op. 56. ■ **243** „Kunstpedalschule“] Eduard Zachariä, *Das Kunstpedal an Clavierinstrumenten*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1869. ■ **258** „ich trete ... orgle mich taub“.] Freizitat aus: *Fantasiestücke in Callot's Manier*, in: Hoffmann, *SW*, Bd. 2.1, S. 37. ■ **262** *Fis-moll*-Sonate] op. 11.

124.

WA 1873, Nr. 209, 11. September

Z. 5–133, 147–194, 196–217 aufgenommen in: „Ein Kapitel von musikalischen Instrumenten.“, *Bunte Blätter* II, S. 200–209

Weltausstellung

1873.

Musik.

Saiten- und Blasinstrumente.

Die Pianofortes der Ausstellung mögen gegen die Geigen in ihren sicheren Vitrinen, welche sie vor den Attentaten zum Theile sehr unberufener Finger sichern, vielleicht so etwas wie Neid empfinden. Während man in den Ausstellungsräumen Klavier ohne Ende, Orgel wenigstens zuweilen spielen hört, scheinen die Saiteninstrumente *sub clausula perpetui silentii* ausgestellt, und wenn uns die Geige Gemünders aus New-York, welche sich den stolzen Namen einer „Kaisergeige“ beigelegt hat, auf einem neben ihr steckenden Zettel ruhmredig die wunderbarsten Eigenschaften verspricht, so müssen wir es ihr aufs Wort glauben, denn sie selbst sitzt so gut wie ihre Schwestern in dem sicheren Asyl eines Glaskastens.

Um indessen diese schönen Instrumente näher kennen zu lernen, schloß ich für meine Person mit unserem trefflichen Violinisten Wilhelm Junck ein Schutz- und Trutzbündniß – er übernahm das Geigenspiel; und da die Geige, wie eine rechte Dame, so oft sie sich öffentlich zeigt, immer irgend eine Begleitung haben muß (wenige Fälle bei J. S. Bach ausgenommen, wo die Violine sich gleichsam als Emancipirte wie die allredende Orgel gerirt), so stellte ich für das nöthige Klavier-

20 Accompagnement meine Wenigkeit zur Verfügung. Wir packten also etwas Beet-
 hoven, etwas Bach, Raffs schöne Cavatine, Ernsts Elegie und Sonstiges ein und
 machten uns auf den Weg. Mit größter Bereitwilligkeit wurden uns die Vitrinen
 geöffnet – die Klaviere öffneten sich von selbst – und da Junck, wie ich hier nicht
 25 verschweigen darf, ganz vortrefflich spielte und Geigenspiel in der Ausstellung, wie
 gesagt, etwas „Unerhörtes“ ist, sah er sich bald von einem überaus zahlreichen und
 sehr dankbaren Publicum umringt.

Zuerst holten wir Fürst Stourdza's nach einem neuen Princip construirte Gei-
 geninstrumente heraus. Nicht wenig war gesagt worden über die außerordentliche
 Klangfülle u. s. w. Vorläufig, noch vor dem Hören, wurde der Schönheitssinn
 30 durch die seltsame Mißgestalt der Instrumente recht unangenehm berührt. Die
 Geige, wie wir sie kennen, ist eines der schönstgeformten Instrumente. Schlank
 und kräftig zugleich, von feinen Umrissen, ihre leichte Wölbung an Decke und
 Boden, die zierlichen F-Löcher, der Steg mit feinen arabeskenhaften Einschnitten,
 dessen Form, wie Zamminer sagt, „nur ein Spiel der Laune zu sein scheint, aber
 35 selbst in den kleinsten Einzelheiten nicht ohne Schaden aufgegeben werden
 könnte“ – alles dieses macht die Violine zu einem wahrhaft edlen Gebilde – zur
 höchsten, idealsten Ausbildung einer Form, deren rohe Vorstufen man in der Aus-
 stellung an den Rebabs und Irbabs und Rebecs und Erbabs und Nagrat und Saroh
 der Orientalen bis herab zu dem jämmerlichen Ravanastron der Indier und Chines-
 40 sen studiren kann – und die alten italienischen Maler, denen es doch wahrlich an
 Schönheitssinn nicht fehlte, haben sehr wohl gewußt, was sie thun, wenn sie ihren
 Musikengeln Geigen in die Hände gaben, ungeachtet Frau von Genlis irgendwo in
 ihren zahllosen Schriften (ich glaube, in den „*souvenirs de Félicie*“) behauptet, „das
 45 einzige Instrument, welches man den Engeln in die Hände zu legen gewagt, sei die
 Harfe“ (sie selbst war eine geschickte Harfenspielerin!). Hätten aber Fiesole,
 Perugino u. s. w. die neuen Stourdza-Geigen gekannt, so wären letztere sicher nicht
 in das (gemalte) Himmelreich eingegangen. Man meint im ersten Moment einen
 fabelhaft geformten Seefisch aus der Familie Raja oder sonst etwas dergleichen zu
 erblicken.

50 Der Grundgedanke der gehofften Verbesserung beruht darauf, daß der Schall-
 körper der Geige möglichst der Ellipse genähert ist. Die beiden Hälften des In-
 strumentes rechts und links neben den Saiten sind ungleich, die linke Seite sieht
 wie ungeheuer geschwollen und das ganze Instrument ganz seltsam verschoben
 und aus Rand und Band gebracht aus. Aber möge es aussehen, wie es will, ließe
 55 Spielweise und Schönheit und Fülle des Tones wirklich einen so bedeutenden Fort-
 schritt erkennen! Leider wurden wir, nachdem wir über das, was wir gesehen,
 einigermaßen entsetzt waren, von dem, was wir hörten, nicht übermäßig erbaut.
 Wir fanden den Geigenton zwar stark genug, aber rau, dumpf, schnarrig, einer
 Viola ähnelnd, während die Viola selbst wie ein mittelmäßiges Violoncell klang.
 60 Als mein geigender Freund darauf eine Violine von Zach zur Hand nahm und den
 ersten Streich that, und ich wieder den hellen, klaren, silbernen, singenden Gei-
 genton hörte, athmete ich ordentlich auf. Obendrein genirt die seltsame Mißform
 des schiefgedrückten Schallkastens in der freien Bogenführung. Ich glaube nicht,
 daß die Stourdza-Geige dazu berufen ist, mehr zu sein als eine *fantaisie d'amateur*,

ein Versuch, dem wir in keiner Weise absprechen wollen, daß er dem Fleiße, Eifer und Scharfsinn seines Erfinders alle Ehre macht, den wir aber mit gutem Gewissen unmöglich als einen gelungenen bezeichnen können und der sicherlich keine Zukunft hat, sondern nur in der Geschichte des Geigenbaues eine an sich recht lehrreiche und interessante, aber vorübergehende Episode bildet. Die alten Amati und Straduari und Guarneri werden durch die neuen Stourdza schwerlich aus dem Felde geschlagen und schwerlich überflüssig werden. 65 70

Den Werth der alten Cremoneser Geigen begreift auch Thomas Zach in Wien vollkommen, welcher seine Geigen nach dem System Joseph Guarneri's baut. Wie sehr es sich ihm lohnt, bewies er weiche, süße und doch kraftvolle Ton der Geige, welcher Junck die empfindungsvollen Melodien der Ernst'schen Elegie entlockte. Mit der Geige Zachs wetteiferte eine nicht minder vortreffliche von Lemböck in Wien. 75

Wir verließen Oesterreich und eilten nach Frankreich und Belgien. Zunächst pochten wir bei Vuillaume in Brüssel an – leider ward uns, dem Spruche des Evangeliums straks zuwider, nicht aufgethan. Der Schutzengel der Vuillaume'schen Geigen versicherte uns im feinsten Französisch und mit der feinsten Höflichkeit: „Herrn Vuillaume's Geigen seien bereits geprüft, es bedürfe keiner weiteren Prüfung, und Herr Vuillaume habe bereits 1867 in Paris die große Medaille erhalten.“ *Hac galea contentus abito*, dachte ich, der ich die Unart habe, daß mir alle Augenblicke ein Vers Virgils oder irgend eines anderen lateinischen Poeten durch den Kopf fährt. Wir zogen also ab – nicht sowohl, wie die Italiener in solchen Fällen sagen, *colle trombe in sacco* als vielmehr *coi violini nello scrigno*. Dankbar erinnerte ich mich aber, daß es die Firma Vuillaume war, deren Zuvorkommenheit es dem gelehrten Savart möglich machte, eine große Anzahl von Violinen von den ersten Meistern bis ins Detail hinein genau untersuchen und dadurch für die Kenntniß der Akustik der Geigeninstrumente überaus wichtige Resultate gewinnen zu können. 80 85 90

In Italien war an fix und fertigen Geigen nicht viel zu holen, das weiland Vaterland der Künste hat, so wie es keinen Donatello, Ghiberti und Luca della Robbia für die Sculptur mehr aufweisen kann und statt der Meisterwerke jener hohen Künstler fast nur noch kindische Marmorgruppen oder seltsame Ungeheuerlichkeiten schafft, auch keine Amati und Guarneri mehr – aber die Saitenfabrication excellirt noch heute in hohem Grade. 95

Nord-America nahm uns, völlig zum Gegensatze Belgiens, mit offenen Armen auf – der Glasschrank der „Kaisergeige“ that sich auf. Ich gestehe, daß ich vorläufig einiges Mißtrauen empfand – der Barnum-Styl, in welchem uns diese Geige als ein bares Meerwunder nebst Preisansatz von 10.000 Dollars angekündigt wurde, hatte sie nicht sonderlich empfohlen. Vielleicht, daß diese Art, eine neue Sache beim Publico bekannt zu machen, in America nützlich und nöthig ist; wir in Europa goutiren dergleichen einstweilen noch nicht – ich sage einstweilen, denn gehen die Sachen so fort und weiter, wie wir dazu alle Hoffnung haben, so dürften binnen Kurzem auch wir in der Reclame das Ausgezeichnete leisten. Mit Vergnügen constatire ich, daß uns Gemünders Kaiservioline in der That und auf das angenehmste überraschte. Zwar scheint es mir zu hoch gegriffen, wenn sie sich an 100 105

110 Werth und Schönheit den alten, echten Cremoneserinnen so ohne weiters an die Seite setzen will, aber ein vortreffliches Instrument ist sie. Sie bewährte uns ihre singende Seele insbesondere an einem Beethoven'schen Adagio.

Neben der New-Yorker Violine sind in einem anderen, tischähnlichen Glas-
 115 kasten Cithern von Franz Schwarze aus Washington ausgestellt. So hat denn dieses für höhere Tonkunst eigentlich unbrauchbare Instrument seinen Weg aus den Alpen bis America gefunden! Die Cither findet ihre Gönnerinnen an zwei entgegengesetzten Polen der Gesellschaft, sie ist das Instrument der Alpenmürzeln in der Almerhütte und der jungen Comtessen im Salon, – was zwischen beiden musicirt, läßt sie so ziemlich unbeachtet. Ländler und ähnliche Dinge nehmen sich darauf
 120 in der That gar hübsch aus und man kann mit Vergnügen einmal zuhören. Ein russischer Instrumentenmacher Arhusen hat den Versuch gemacht, die Cither mit einer Art Tambourin zu verbinden, um die Schallkraft durch das gespannte Fell zu verstärken. Ich kann nicht sagen, daß diese „Verbesserung“ wirklich eine solche sei. Ein Mädchen – nach der Tracht eine Steiermärkerin – spielte das Arhusen'sche
 125 Instrument sehr hübsch und mit einer Art Virtuosität; ich fand aber den Ton klein, schärflich und dem gewohnten, gleichsam metallisch flimmernden Citherton nicht ebenbürtig. Außerdem sind Cithern von dem tüchtigen Schunda aus Budapest da; von letzterem auch ein schönes Cimbäl, ein Instrument, das wir für unsere Orchester allerdings auch nicht brauchen können, dessen Werth und Wirk-
 130 samkeit man aber in den originellen ungarischen Stücken der Zigeunermusikanten schätzen lernt, wo es geradezu entzückend wirkt, wenn seine raschen Passagen wie sprühende Feuerfunken zwischen den gezogenen Geigentönen spielen oder den raschen Wirbel irgend eines „Csardas“ bis zum Bacchantischen steigern helfen. Jedenfalls hat der alte Ottomar Luscinus Unrecht, wenn er in seiner Musurgie
 135 (1536) sagt: „*instrumentum ignobile propter ingentem strepitum vocum*“. Der deutsche alte Name „Hackbrett“ klingt freilich auch nicht eben fein. Die Italiener sagen artiger: *Salterio tedesco* und im 14. Säculum war es in Italien das Instrument der feinen Welt, – auf Orcagna's berühmtem „Triumph des Todes“ spielt es eine Hofdame in vornehmster Gesellschaft, was mit dem modernen Citherspiel der
 140 jungen Comtessen gewissermaßen harmonirt. Die edle Pisanerin spielt ihr Salterio aber nicht mit Holzklöppeln, sondern mit der bloßen Hand. Daß unser Klavier nicht aus dem Monochord, sondern aus dem Psalter entstanden, das man zu mehrerer Bequemlichkeit mit Tasten ausstattete, wie eine Statue des Königs David an der Certosa bei Pavia (aus dem 15. Jahrhundert) deutlich und zweifellos zeigt,
 145 möchte kaum zu bestreiten sein, obwohl mein werther Freund Oscar Paul in seiner „Geschichte des Klaviers“ es nicht recht Wort haben will.

Ein eigenthümlicher Apparat ist eine Claviatur (nicht mehr) von Baumann und Szlezak aus Preßburg, mit deren Hilfe man ein Tonstück beliebig transponiren kann, d. h. in einer andern Tonart spielen als geschrieben. Für Leute, welche
 150 über die sechs Kreuze der „Frühlingsnacht“ von Schumann in einige Desperation gerathen, ist die Sache ohne Zweifel sehr willkommen; sie spielen ein ungefährliches *G-dur* mit seinem Solokreuzchen und es erklingt *Fis-dur*. Im Ganzen möchte ich aber solche Lotterbettlein musikalischer Bequemlichkeit nicht sonderlich loben. Ein guter Musiker muß endlich auch im Stande sein zu transponiren und

diese Geschicklichkeit wird sich ihm durch noch mehr lohnen, als daß er nicht in Verlegenheit geräth, wenn ihm die Sängerin am Klavier ins Ohr raunt: „Accompagniren Sie doch meine Arie um einen halben Ton tiefer!“ Schwierigkeit ruft, um sie besiegen zu lernen, Fleiß und Anstrengung hervor und Fleiß und Anstrengung tragen herrliche Früchte. Es ist gar nicht wohlgethan, jede und jede Schwierigkeit, welche die Musik umgiebt, zu beseitigen, wohin z. B. auch die moderne leidige Gewohnheit gehört, alle Singstimmen, mit Ausnahme des Basses, im Violinschlüssel zu schreiben – unsinniger Weise auch den Tenor!! „Man muß Kunst halten, daß Kunst bleibt“ – sagten die Musici zu Martin Agricola's Zeiten, worüber sich der wackere Magdeburger Cantor sehr ärgert – aber so gar Unrecht haben sie nicht gehabt. Es mischen sich dann nicht gar so viele unberufene Hände ein, wenn sie Gefahr laufen, sich an einem Dornenzaun von Schwierigkeiten zu stechen. 155 160 165

Ganze Schlachtordnungen von Blasinstrumenten blicken uns aus hohen Glaschränken entgegen – „intestinisch gewundene“ (wie Marx sagt) Hörner, Posaunen, Saxophone, Trompeten, Flügelhörner u. s. w. funkeln im Metallglanz, Flöten, die man vor lauter Silberklappen gar nicht sieht, stehen in Reihe und Glied neben den Schwestern Oboen und Clarinetten, dahinter bäumen sich Baßclarinette auf und öffnen ihre Ichthyosaurus-Rachen u. s. w. Wenn man sieht, mit wie verhältnißmäßig wenig Instrumenten sich gerade die allergrößten Instrumentalcomponisten: ein Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn u. s. w. beholfen, und wenn man damit die überzahlreichen Flöten-, Oboen-, Fagott- und sonstigen Instrumentenfamilien vergleicht, wie sie Prätorius in seinem *Theatrum instrumentorum* aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts schildert, so kann man seine Gedanken haben. Unser Heer von Blasinstrumenten giebt an Zahl und verschiedener Größe und Beschaffenheit jenen untergegangenen Generationen aus der Zeit Prätorius' kaum etwas nach – wie viel davon ist aber für den Künstler höherer Ordnung wirklich brauchbar? 170 175 180

Die Baßclarinette sicher – welche gewaltige Wirkung erzielt damit z. B. Wagner im „Lohengrin“! Auch daß sich Meyerbeer der vergessenen Viole d'Amour erinnerte, war ein guter Einfall. Aber z. B. das Flügelhorn? Dieses Instrument, das bei völliger Seelenlosigkeit und Kälte immerfort überschwängliche Sentimentalität lügt und uns aus allen Gartenmusiken sofort empfindungsvollst entgegenjammert? Man führe alle diese Saxophone, Flügelhörner u. s. w. in die höhere Orchestermusik ein – und es ist ihr Tod. Ein ehrlicher Componist wird wissen, wie ihm nur schon drei Posaunen den Tonsatz belasten. Wo Blechmassen aufgeboten sind, um z. B. unsere riesigen Opernhäuser mit ihrem Lärm zu füllen, muß jede feinere Durchbildung des Tonsatzes, muß die reizende, lebensvolle Beweglichkeit der Saiteninstrumente verloren gehen, wie wir sie bei Haydn, Mozart, Beethoven finden – die Geigen müssen in Massen schreien, um von dem ungeheuerlichen Blechchor nicht völlig überschrien zu werden. Man höre nur z. B. die Orchestration von Wagners „Rienzi“. Das ist der directe Weg zur musikalischen Barbarei! 185 190 195

Auch die altgewohnten Instrumente leiden unter dem „*pruritus inveniendi*“ – unsere Flöten, die von Klappen also umkleidet sind, daß sie beinahe wie der berühmte „Stock im Eisen“ zu Wien aussehen, haben lange nicht den milden, weichen Honigseimton der alten einfachen Flöte. Der Flötist wird uns freilich mit

200 triumphirendem Lächeln eine rasche Passage in *Des-dur* vorspielen, über welche dem Flötisten aus Joseph Haydns Zeiten vor Erstaunen die Perrücke vom Kopfe fallen würde. Dabei fällt mir aber eine alte Anekdote ein. Ein Engländer ließ den Arzt kommen und sagte: „Herr, mein Arm schmerzt mich, wenn ich ihn so halte.“
 205 Dabei hielt er ihn in höchst verdrehter Stellung über den Kopf. „Zum T. . .“, fuhr der Arzt den Patienten an, „müssen Sie ihn denn so halten?“ Müssen Sie denn in *Des-dur* spielen, Herr Flötist?

So hat auch die neue Maschinposaune nicht entfernt den, je nachdem, bald schauerlichen, bald erhaben-feierlichen Klang der alten Zugposaune – sie ist eine potenzierte Trompete. Man hat daher z. B. im Prager Conservatorium mit vollem
 210 Recht neben dem Unterricht auf der Maschinposaune auch wieder den Unterricht auf der Zugposaune eingeführt.

Unsere Hornisten sind bequem, sie machen das *F*-Horn zu ihrem *Fac-totum*. Wenn also der Componist auf die Eigenthümlichkeit der verschiedenen Hornstimmungen rechnet – den verschleierte Klang des *Es*-Horns, das gellende
 215 *G*-Horn, das ernste *C*-Horn u. s. w. – so rechnet er falsch.

Hätte ich bei einem Concours von Blasinstrumenten etwas zu sagen, so wäre ich unbedingt für „Rückschrittsmedaillen“.

Das soll uns indessen nicht abhalten, die Tüchtigkeit der Leistungen der Instrumentenmacher in vollem Maße anzuerkennen. Der vortreffliche Čerweny aus
 220 Königgrätz war Juror und folglich *hors concours*. Neben ihm sind Ignaz Stowasser aus Wien und J. Schunda aus Budapest mit Ehren zu nennen, so wie die Pariser Firmen P. Goumas & Comp. und Gautot [sic] *ainé* & Comp. Letztere bringt sogar ein neues Instrument unter dem Namen Sarrusophon, eine Uebersetzung der Familie Oboe und Fagott (welche bekanntlich kraft ihres Rohrmundstückes Vet-
 225 tern sind) ins „Blech“. Das Sarrusophon präsentirt sich in sechs Abstufungen als Sopran-, Alt-, Tenor-, Baryton-, Baß- und Contrabaß-Sarrusophon. Der Umfang reicht vom dreigestrichenen *Des* bis zum Contra-*Des*. Insbesondere sollen die tieferen Instrumente (Baryton u. s. w.), die für im Freien spielende Militärcapellen nicht genug schallkräftigen Fagotte mit Vortheil ersetzen. Es ist gewiß, daß solche
 230 Capellen ganz andere Bedürfnisse haben als das in den Concertsaal gewiesene Concertorchester, schon deßwegen, weil hier alle Saiteninstrumente ausgeschlossen bleiben müssen. Es sind also vor Allem die Militärmusiken, welche von den neuen Blasinstrumenten jeder Art Gewinn ziehen können, und wirklich Gewinn ziehen. Hier haben jene „intestinalischen“ Blechinstrumente, jene schallkräftigen
 235 kleinen Clarinette u. s. w., die wir aus dem Concertsaale und dem Theater verweisen, allerdings ihre volle Berechtigung, und daß die Militärmusik binnen einem halben Jahrhundert die erfreulichsten Fortschritte gemacht hat, ist nachdrücklichst anzuerkennen.

A. W. Ambros.

ERLÄUTERUNGEN

1 **Weltausstellung**] → NR. 114/ERL. ZUF Z. 5. ■ 9 *sub clausula perpetui silentii*] lat. „unter dem Befehl des ewigen Stillschweigens“. ■ 9f. Gemünders ... „Kaisergeige“] Die sogenannte „Kaisergeige“ von George Gemünder (1816–1899) wurde für die Wr. Weltausstellung konstru-

iert. Es handelte sich um eine moderne Nachahmung der it. Geigen der klassischen Periode. ■ **21** Raffs schöne Cavatine] Nr. 3 aus 6 Morceaux op. 85. ■ **21** Ernsts Elegie] Heinrich Wilhelm Ernst (1814–1865), *Élégie sur la mort d'un objet chéri* op. 10. ■ **27** Fürst Stourdzs] Gregor Stourdzs (1821–1901). ■ **34–36** „nur ein Spiel ... aufgegeben werden könnte“] Friedrich Zamminer, *Die Musik und die musikalischen Instrumente in ihrer Beziehung zu den Gesetzen der Akustik*, Gießen 1855, S. 34. ■ **38** Erbabs] bzw. Erbéb (Sg.) – zweisaitige Fiedel. ■ **42–45** Frau von Genlis ... sei die Harfe“] Stéphanie-Félicité de Genlis, *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe [...]*, Paris 1802, S. 1. ■ **45** Fiesole] Fra Giovanni da Fiesole/Fra Angelico (1386–1455), it. Maler. ■ **46** Perugino] (um 1445–1523), it. Maler. ■ **60** Violine von Zach] Thomas Zach (1812–1892) stellte auf der Wr. Weltausstellung Nachbauten von Stradivari und Guarneri vor. ■ **76** Lemböck] Gabriel Lemböck (1814–1892). ■ **79** Vuillaume] Nicolas-François Vuillaume (1802–1876), Bruder des frz. Geigenmachers Jean-Baptiste Vuillaume (1798–1875). ■ **84** *Hac galea contentus abito*] „tertius Argolica hac galea contentus abito“ („Dieser argolische Helm sei genügender Lohn für den Dritten.“) Vergil, *Aeneis* 5,314. ■ **87** *colle trombe in sacco*] it. „mit den Trompeten im Sack“. ■ **87** *coi violini nello scrigno*] it. „mit den Violinen im Kasten“. ■ **89** Savart] Félix Savart (1791–1841), frz. Physiker und Akustiker; arbeitete mit dem Geigenmacher Jean-Baptiste Vuillaume zusammen. ■ **101** Barnum-Styl] zu Phineas Taylor Barnum → NR. 34/ERL. zur Z. 75. ■ **114** Franz Schwarze] (1828–1904) ■ **117** Alpenmirzeln] Mirzel – österr. Koseform von Maria. ■ **121f.** Arhusen ... Tambourin zu verbinden] Die Firma des Instrumentenmachers Friedrich Johann Arhusen (d. J.) stellte eine Metallzither aus, deren Deckel durch ein gespanntes Trommelfell ersetzt war. ■ **127** Schunda] Vencel József Schunda (1845–1923). ■ **135** „*instrumentum ... vocum*“.] „ein wegen seines ungeheuer lärmenden Klanges unedles Instrument“ (Othmar Luscinus, *Musurgia seu praxis musicae*, Straßburg 1536, S. 13). ■ **138–140** auf Orcagna's ... harmonirt.] Die von Ambros beschriebene Hackbrettspielerin ist auf dem Fresko *Trionfo della Morte* von Francesco Traini (1321–1365) abgebildet. Ambros wechselte es hier mit dem gleichnamigen Fresko von Andrea Orcagna (1320–1368). ■ **141–145** Daß unser Klavier ... kaum zu bestreiten sein] Entgegen Ambros' Annahme gelten sowohl das Monochord als auch das Psalterium als Vorläufer der frühen besaiteten Tasteninstrumente. Instrumente, deren Saiten mit einer Plektronmechanik angezupft werden (z. B. Cembalo), gehen auf das Psalterium zurück; Instrumente, deren Saiten mit einem Hammer angeschlagen werden (Klavier), gehen auf das Monochord zurück. ■ **146** „Geschichte des Klaviers“] → NR. 32/ERL. zur Z. 93f. ■ **147f.** Baumann und Szlezak] Johann Baumann und Michael Szlezak. ■ **150** „Frühlingsnacht“] Nr. 12 aus Liederkreis op. 39. ■ **168** intestinisch] darmartig. ■ **168** wie Marx sagt] Adolf Bernhard Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik*, Leipzig 1855, S. 127. ■ **176f.** *Theatrum instrumentorum*] Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 2, Anhang. ■ **196** „*pruritus inveniendi*“] lat. „Entdeckungsjucken“. ■ **219** Čerweny] Václav František Červený (1819–1896); seine Instrumentenfirma in Königgrätz wurde 1842 gegründet. ■ **220** *hors concours*] → NR. 123/ERL. zur Z. 61f. ■ **220** Ignaz Stowasser] d. Ä. (1811–1892). ■ **221** J. Schunda] József Schunda (1818–1893). ■ **222** P. Goumas & Comp.] gegründet 1873 von Pierre Goumas (1827–?), später übernommen von Evette & Schaeffer. ■ **222** Gautot] recte: Gautrot; gegründet 1845 von Pierre Louis Gautrot (?–1882).

125.

WA 1873, Nr. 212, 15. September

Weltausstellung
1873.
Musikinstrumente.

Die Instrumente der außereuropäischen Völker.

5 Nicht nur für den Ethnographen und Culturhistoriker, auch für den Musiker sind die asiatischen und africanischen Musikinstrumente der Weltausstellung von höchstem Interesse – selbst wenn er, ohne deren Klangfarbe, Scala u. s. w. prüfen zu dürfen, nur ihre technische Construction beachtet. Vor Allem zeigt uns schon die indische Abtheilung eine Auswahl von Instrumenten, bei denen zwar die
 10 Trommeln in jeder Größe, vom Handtrommelchen bis zur stattlichen Lärrmpauke, welche der Orient so sehr liebt, auch nicht fehlen, unter denen wir aber auch edel gebildete Tonwerkzeuge erblicken, welche der Cultur des Wunderlandes am Ganges ein schönes Zeugniß geben. Zwar ist die „Saroh“ genannte Geige ein wunderlich phantastisches Ding, das eher einem seltsamen Riesenkäfer als einem Musik-
 15 instrument gleicht; ja sie degenerirt endlich zu dem jämmerlichen Apparat eines kleinen Cylinders, in den quer ein langer Bambushals gesteckt ist, so daß man einen Hammer zu sehen meint, – aber die edle „Wina“, die Königin der hindostanischen Instrumente, ist durch zahlreiche und schöne Exemplare vertreten, theils von der alten, authentischen Form, mit zwei kürbisartigen Schallkörpern, theils in
 20 der ausgebildeteren Form, welche ihr die berühmten Instrumentenmacher von Benares (die Amati und Guarneri Indiens) gegeben, wo der eine Schallkörper die Gestalt eines Lautencorpus angenommen hat. Reicher Schmuck in Gold und Farben zeigt, wie werth man die „Wina“ in Indien hält, – ist sie doch, wie in Griechenland die Lyra, das Instrument Apolls, das Instrument des indischen Gottes der
 25 Musik. Indien hat seine berühmten Wina-Virtuosen und seine reizenden Wina-Spielerinnen, davon uns ein Gemälde in der Ausstellung eine zeigt. Auch die Blasinstrumente sind schön und solid gearbeitet, aber allerdings mitunter wunderlich arm, – da ist z. B. eine Oboe, die keinen Ton angiebt als nur das einzige *a*–! Sie wäre also nach unseren Begriffen nur allenfalls für die russische Hornmusik oder, da sie zufällig *a* angiebt, als Diapason für unsere Orchester oder – als Folterwerk-
 30 zeug zu verwenden. Der Gedanke an ein viertelstundenlang forttönendes *a* ist entsetzlich! Ein schön bemaltes, gewundenes Horn von Kupfer erinnert fast an die ursprüngliche Gestalt des Serpents.

Die wunderlichen Instrumente aus Java und dem übrigen niederländischen
 35 Indien sind leider nur in kleinen Modellen wie Kinderspielzeug zu sehen. Da ist jener seltsame Apparat, dessen Gerüste einem Canapee und dessen Schallkörper darauf neben einander gesetzten Kochtöpfen von Metall gleichen – man schlägt diese Metallvasen mit Holzklöppeln an. Bei einem ähnlichen Instrument treten Hölzer (ähnlich dem Holz- und Strohinstrument) an die Stelle der Metallvasen.
 40 Sehr erbaulich mögen die Sachen nicht sein, welche die javanesischen Musiker aus diesen Apparaten herausklopfen – desto schöner sind die eigentlich indischen

Lieder und Instrumentalstücke, von denen ich im ersten Bande meiner Musikgeschichte eine Anzahl von Proben gegeben.

China hätte sich mit seinem Orchester etwas reichlicher einstellen können, wofür wir die hübsche trophäenartige Zusammenstellung der eingesendeten Instrumente gerne entbehrt haben würden; wir vermissen das artige Duodez-Orgelchen „Tscheng“ (von dem indessen ein zierliches Exemplar in der japanesischen Abtheilung zu finden ist), das große Gerüste „King“ mit den nach den Lü (Halbtönen) gestimmten Klingsteinen, dessen vornehmste Art, das Nio-King, niemand Anderer spielen darf als der Kaiser selbst, das ähnliche Fang-Hiang mit tönenden Holzplatten u. s. w. Indessen fehlt nicht das ehrwürdige „Kin“, dieses seltsame Mittelding zwischen Hackbrett und Lyra, dessen Gestalt uns vielleicht recht bedenklich an einen mit Saiten bezogenen Stiefelknecht erinnern kann, welches wir aber doch nicht ohne einen gewissen Respect betrachten wollen, denn dieses uralte Instrument, als dessen Erfinder Fo-Hi selbst bezeichnet wird, welcher das erste Tonzeug dieser Art aus dem Holze des Oelbaumes Tung verfertigt haben soll, ist unverkennbar der Stammvater des sehr ähnlichen alt-assyrischen Instrumentes, wie es uns die Reliefs von Ninive zeigen, und weiter des hebräischen und griechischen Psalterions, welches als „Kanun“, „Santir“ und „Pi-Santir“ auf die Völker des Islam übergang, sich (durch die Kreuzzüge?) in Europa als „Psalter“ einbürgerte, etwa um 1400 aber zur Erfindung des zuerst 1404 in den „Minneregeln“ des Eberhard von Cersne erwähnten „Clavicordiums“ führte und so endlich weiter bis zu unserem Pianoforte. Und nun vergleiche man in der Ausstellung die Prachtinstrumente von Blüthner, Ehrbar, Bösendorfer, Streicher u. s. w. mit deren Urahn, dem chinesischen Kin!

An Wohlklang kann sich das Kin und das ihm sehr ähnliche „Sche“ mit jenen allerdings nicht messen, wengleich der für alles Chinesische äußerst eingekommene Amiot behauptet: der Klang des Sche sei schöner als der irgend eines europäischen Instrumentes. Geschmackssache! So viel aber ist sicher, daß in allen Blüthners, Ehrbars, Bösendorfers u. s. w. zusammen nicht so viel Symbolik steckt als in einem einzigen Kin, worüber uns das große, auf Befehl des Kaisers Kang-hi von 120 Gelehrten verfaßte chinesische, 31 Bände starke Wörterbuch Wunderbares zu sagen weiß – bedeutet doch der Name „Sche“ selbst so viel als „wunderbar“ und wer das Instrument gut spielt, thut Wunder. Es gab zur Zeit des großen Kaisers Tschun (Chun) einen chinesischen Orpheus, Namens Quei, bei dessen Spiel sich „die Thiere versammelten und vor Freude bebten“ und der durch eine seiner Compositionen selbst den weisen Confucius so sehr außer Fassung setzte, daß es in den Memorabilien des Con-fu-tse (Confucius) heißt: „Drei Monate wußte er nicht Fleisches Geschmack“, d. h. er aß drei Monate lang nichts! Jenes Wörterbuch belehrt uns nun: Die gewölbte obere Decke des Kin bedeute den Himmel, der platte viereckige Boden die Erde; die Länge des Instrumentes von 36 Zoll (Tsun) bedeutet die 360 Jahrestage, die Breite von 6 Zoll die sechs Dimensionen des Raumes „Ho“ – nämlich Himmel, Erde (Zenith, Nadir) und die vier Weltgegenden. Daß das Instrument an einem Ende etwas breiter ist als am andern, bedeutet: „Ehre und Erniedrigung“. Wo möglich noch wunderbarer ist die Symbolik der aus Seide gedrehten Saiten, deren ursprünglich nur fünf waren; die Saite Kung (*f*), der

Stammton, bedeutet „den Kaiser, voll Würde und Erhabenheit, den Planeten Saturn, den Magen, das Element Erde, die Farbe Gelb, den Geschmack Süß“; die Saite Tsching (*g*) bedeutet: „den Minister, scharf und streng, den Planeten Mars, das Herz, das Feuer, Roth, Bitter, Süd, Sommer“; die Saite Tschang (*a*) bedeutet: „das Volk, sanft, mild und unterthänig gehorchend, den Planeten Venus, die Lunge, Metall, Weiß, Scharf, West, Herbst“; die Saite Yu (*c*) bedeutet: „die Staatsangelegenheiten, schnell und energisch, den Planeten Mercur, die Nieren, Wasser, Schwarz, Salzig, Nord, Winter“; die Saite Kio (*d*) bedeutet: „die Gesamtheit des Staates, glänzend und prächtig, den Planeten Jupiter, die Leber, Holz (gleich dem Metall nach chinesischer Anschauung ein „Element“), Grün, Sauer, Ost, Frühling“. Zu den fünf Saiten fügte Kaiser Wen-Wu noch zwei andere hinzu, aus einem Grunde, den der Leser, welcher sicher denkt, es sei geschehen, um die Scala von sieben Tönen zu ergänzen, schwerlich errathen wird, nämlich: „um das Wohlwollen des Fürsten und des Dieners zu verbinden“, diese „Diener“ sind nämlich die in der alten Scala fehlenden Töne *b* und *e*, welche auch Pien-kung oder Tschung, d. i. Vermittler, und „Pien-Tsche“ oder „Ho“, d. i. Führer heißen, weil sie den Fortschritt zur nächsten höheren Stufe durch einen Halbton vermitteln. Wenn der Leser nach allem diesem vor dem Kin und dem Sche noch keinen Respect haben sollte, so ist ihm nicht zu helfen!

Die kleinen, gitarre- oder mandolinartigen Instrumente mit Darmsaiten heißen Gut-Kom, Pun-Gum, Sam-Dschin. Das erste gleicht einer kleinen Mandoline; höchst wunderlich ist das Pun-Gum mit dem kreisrunden Corpus ohne Schalllöcher und dem kurzen Hals. Es gleicht eher einem riesigen Schildkäfer als einem Musikinstrument. Gleich den Flöten aus Bambus: Siao, Ty, Yo u. s. w. und den seltsamen Geigen, davon eine zweisaitige mit ihrem langen Hals einem Hammer mit langem Stiele gleicht und deren Ton Berlioz als „*affreux*“ bezeichnet, gehören diese nicht zu dem altgeheiligten chinesischen Nationalorchester, wie es vom Kaiser Young-Tschang gesetzlich approbirt war, sondern sind – vermuthlich von Indien her – eingewandert und gehören zum neuen Orchester, wie es 1679 durch die Musikreform des Kaisers Kang-Hi autorisirt ward – ja die hammerförmige Geige ist erst in neuer Zeit in China eingeführt worden; man kann nicht sagen, daß das Land, welches sich sonst gegen Fremdes doch so beharrlich wehrt, hier eine sonderlich glückliche Acquisition gemacht habe.

Die Musikinstrumente in Japan sind Vettern der chinesischen. Zuvörderst wird uns ein sehr stattlich ausgebildetes, veredeltes, schön gearbeitetes Kin auffallen, welches von den Japanesen aber „Ko To“ genannt wird. Gleich daneben sehen wir eine in der That edel geformte Laute, „Bi-Wa“ geheißen. Wenn in Japan eine junge Dame aus den besseren Ständen heiratet, so gehören Ko-To und Bi-Wa so nothwendig zur Ausstattung ihres Salons, wie bei uns ein Pianoforte. Sehr merkwürdig ist das simplificirte Kin mit einer einzigen Saite, also ein Monochord, und mit zwei Saiten, also ein – was freilich eine *contradictio in adjecto* ist – zweisaitiges Monochord, wie man im Mittelalter zur Prüfung und Bestimmung der Tonrationen auch in Europa hatte und das in mittelalterlichen Mönchstractaten über Musik oft genannt wird. Die Chinesen besitzen wirklich ein solches, dem Kin und Sche verwandtes Instrument, welches sie Lü-tschin nennen und welches

eigens zur Prüfung der Lü (Halbtönschritte) des Tonsystems bestimmt ist. Dieses Instrument war schon 500 Jahre vor unserer Zeitrechnung bekannt, schon der musikgelehrte Prinz Tsay-Yu befaßte sich mit allerlei Verbesserungen desselben. Dieses Lü-tschin hat aber 12 Saiten (nach den 12 gleichschwebenden Lü, nämlich *c, cis* u. s. w.), oder eine 13., wenn es mit der Octave des tiefsten Tones schließt, und ist nicht weniger als 6 Fuß lang, während jenes japanische Monochord verkümmert und ärmlich aussieht, auch jedenfalls noch einen beweglichen Steg bekommen muß, wenn es mehr als in trostloser Monotonie seinen einzigen Ton soll angeben können. Musiciren kann man auf diesen mit einer oder zwei Saiten bespannten Brettchen auf keinen Fall. Das verwunderliche, geigen- oder lautenartige Instrument mit dem quadratischen Schallkasten (beiläufig gesagt einer Form, die in Asien überall wiederkehrt und die wir z. B. unter den türkischen oder eigentlich arabisch-ägyptischen Instrumenten der Ausstellung ebenfalls finden) heißt „Sami-Sen“. Es wird gleich einer Laute gespielt; als Plectrum zum Rühren der Saiten dient ein meißelförmiges Werkzeug von Elfenbein, wie davon eines schön gearbeitet und geglättet daliegt. Daneben der ungeheuerliche Geigenbogen, zu dem schier ein ganzer Pferdeschweif nöthig ist, gehört zu einem ähnlichen Instrument, Ko-kiu genannt. Sehr interessant ist ein Instrument, dessen unterer, schön lackirter, mit Goldsesseins gezielter Theil einem halbirtten Kürbis gleicht, aus dem sich ein babylonisches Thürmchen von dünnen Bambuspfeifen erhebt – es ist das vorhin erwähnte Tscheng, Scheng oder Seng – seiner Heimat nach ein chinesisches Tonzeug des „alten Orchesters“, wie es vom Kaiser Young-Tschoung approbirt war. Wir suchen in der Fundgrube des Kang-Hi-Wörterbuches und finden, daß so wie Fo-Hi das Kin als Prototyp der Saiteninstrumente, so seine Gattin Niu-Kwa das Tscheng als Prototyp der Blasinstrumente erfand. Es ist eine Nachbildung des Vogels Fung – die Windlade stellt den Leib vor, die Anblaseröhre den Hals, die Bambusröhren gleichen den Flügeln. Die kleinste Art der Tschengs heißt „Ho“ (Friede), hat 13 Pfeifen und symbolisirt die jährlichen 13 Mondumläufe. Eine mittelgroße Art mit 19 Pfeifen heißt „Tsao“ und versinnbildlicht den Mondcyklus von 19 Jahren, die größte Art mit 36 Pfeifen heißt Yu. An den einzelnen Bambuspfeifen sind unten feine, durchschlagende Metallzungen angebracht, jedes Bambusrohr ist nahe an der Windlade an der nach außen gekehrten Seite durchbohrt; sobald man die kleine Oeffnung mit dem Finger schließt, so vibrirt beim Anblasen die Metallzunge und die Pfeife tönt – das Spielen heißt daher auf chinesisches vom Oeffnen und Schließen der Hand „Pi-pa“. Ein in unseren neuen Orgeln angebrachtes Register, welches eine ähnliche Construction hat, ist von Kratzenstein erfunden worden, der durch das Tscheng auf den Gedanken dazu geführt wurde. Neben dem Tscheng liegen Flöten in jeder Größe, auch eine Pans- oder Papagenopfeife, die auch in China unter dem Namen „Siao“ bekannt ist; von einer kleinen Oboe „Koan“ sagt unser Wörterbuch, „sie ahme das Geschrei kleiner Kinder nach“.

Sehr stattlich ist der Apparat von Trommeln; von den kleinen Handtrommeln Po-Fu bis zu der Riesentrommel Kou, von Gung und Tamtam u. s. w. Die kleinen, völlig einer Sanduhr gleichenden Trommelchen sind für Japan charakteristisch und werden so gespielt, daß der Musikant sie nach der Quere vor sich hinlegt und

rechts und links mit den Fingern darauf losschlägt. Auch die schräg in einem Gestelle hängende Trommel, welche wie eine Kasserole aussieht, ist spezifisch japanesisch – es ist die Orchestertrommel, welche nicht zu „militärischen Zwecken“
 180 dient, wie ihre tragbaren Schwestern. Eine gigantische Trommel, welche allenfalls bei der Auferstehung der Todten als Weckinstrument verwendet werden könnte, prächtig in Gold und Farben strahlend und auf einem ungeheuren, fabelhaft und nicht minder prächtig ausgestatteten Gerüste aufgestellt, schließt die Reihe der im für Japan eingeräumten Querarm ausgestellten großen Objecte.

185 In der chinesischen Abtheilung übersehe man nicht die köstliche Darstellung einer religiösen Ceremonie, wie es scheint einer Beerdigung, in ungemein zierlich und charakteristisch gearbeiteten kleinen Puppen, welche uns Gullivers Liliputaner-Reich in Erinnerung bringen können. Da wird auch Musik gemacht, vor Allem fällt ein ungeheuer langes, trompetenartiges Instrument auf, welches aber,
 190 wie wir von anderwärts wissen, eigentlich, da es mit einem oboartigen Mundstück angeblasen wird, eine Riesenoboe ist, deren schnarrender Baß allerdings schauerlich genug klingen mag. (Das Tscheng hat dagegen ein zartes, beinahe kindisches, aber angenehm klingendes Oboestimmchen.)

Wie ein vornehmeres japanisches Orchester zusammengesetzt ist, mögen wir
 195 in Siebolds „Nippon“ (Taf. I bis XII, Abth. c) aufsuchen. Da ist einmal ein Hofconcert beim Mikado: eine kurze Pfeife, eine Querflöte, eine Langflöte, ein Tscheng, eine kleine sanduhrförmige und eine riesige faßartige Trommel. Wir gäben etwas darum, wenn wir die Symphonie auch hören könnten! Ein hübsches japanesisches Bild, drei junge musicirende Damen vorstellend, möge man nicht
 200 übersehen. Die eine hat ein Ko-To quer vor sich liegen und hat zum Rühren eigene Ringe an den Fingern, welche übrigens auch in der Vitrine *in natura* neben dem Ko-To liegen. Die zwei anderen Damen spielen das lautenartige Samisen, die eine mit einem Bogen, die andere mit dem weißelförmigen Elfenbeinplectrum.

A. W. Ambros.

ERLÄUTERUNGEN

1 [Weltausstellung] → Nr. 114/ERL. zur Z. 5. ■ **47** „Tscheng“] bzw. Sheng. ■ **55** Fo-Hi] Fu Xi, der erste mythische chinesische Urkaiser. ■ **61** „Minneregeln“] Die von Franz Xaver Wöber (1830–1902) herausgegebene Edition *Der Minne Regel von Eberhardus Cersne aus Minden 1404* (Wien 1861) ist unter Ambros' Mitwirkung entstanden. ■ **66** „Sche“] bzw. Ché. ■ **68f.** Amiot behauptet: ... Instrumentes.] Freizitat aus: Jean-Joseph-Marie Amiot, *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, etc. des chinois*, Bd. 6, Paris 1780, S. 60. Auf den sechsten Band von Amiot's *Mémoires* stützt sich Ambros auch im Kapitel über die chinesische Musik in: *Geschichte der Musik*, Bd. 1. ■ **71f.** Kang-hi ... Wörterbuch] Auszüge aus dem Wörterbuch, das im Auftrag des chinesischen Kaisers Kangxi (1654–1722) entstanden ist, hat Ambros bereits im ersten Band seiner *Geschichte der Musik* publiziert (S. 128ff.). Wie er dort bemerkt, stammt die dt. Übersetzung vom Prager Sinologen und Schulrat Köhler [sic] (vermutlich Wilhelm Köhler, Direktor der dt. Oberrealschule und Prager Schulrat). ■ **75** Tschun] bzw. Shun, einer der mythischen chinesischen Urkaiser. ■ **97** Wen-Wu] König Wen von Zhou (regierte 1152–1056 v. Chr.) und sein Sohn Wu von Zhou (regierte ca. 1046–1043 v. Chr.). ■ **107**

Gut-Kom] vermutl. Qinqin. ■ **107** Pun-Gum] bzw. Yueqin (Mondgitarre). ■ **107** Sam-Dschin] bzw. San-hsien (Sanxian). ■ **110** Siao] bzw. Xiao. ■ **112** „affreux“] frz. „schrecklich“; Berlioz beschreibt die chinesische Musik anhand der Aufführungen, denen er in London beiwohnte. Hector Berlioz, *Les Soirées de l'orchestre*, Paris 21854, S. 281. ■ **114** Young-Tschang] Yongzheng (1678–1735). ■ **131** Lü-tschin] bzw. Lü-kin. ■ **134** Tsay-Yu] Zhu Zaiyu (1536–1611). ■ **148** Young-Tschoung] → ERL. zur Z. 114. ■ **150** Golddesseins] Golddessins. ■ **156** Niu-Kwa] bzw. Nüwa. ■ **159** „Ho“] bzw. Hé. ■ **167** Kratzenstein] Christian Gottlob Kratzenstein (1723–1795) übertrug das akustische Prinzip der Durchschlagzunge auf Orgelpfeifen; die von ihm entwickelte Durchschlagzunge unterscheidet sich jedoch deutlich vom ostasiatischen Typus. ■ **169f.** Papageno-] → Nr. 101/ERL. zur Z. 122. ■ **174** Po-Fu] bzw. Bofu. ■ **174** Kou] bzw. Gu. ■ **195** Siebolds „Nippon“] Philipp Franz von Siebold, *Nippon. Archiv zur Beschreibung von Japan und dessen Neben- und Schutzländern [...]*, 7 Abt. in 6 Bänden, Leiden 1832–1852.

126.

WA 1873, Nr. 213, 16. September

Weltausstellung

1873.

Musikinstrumente.

Die Instrumente der außereuropäischen Völker.

II.

5

Unter den Instrumenten des islamitischen Orients finden wir als edelstes die Laute. Die Araber nennen sie L'Eud oder El Eud, d. i. Holz (wie auch für den Italiener das Wort *legno* zu vielerlei Bezeichnungen dient). Als die Spanier das Instrument durch die Saracenen kennen lernten, nannten sie es *laudo*, die Italiener übernahmen es als *liuto* oder *leuto*. Es wurde auch in Europa ein höchst wichtiges, hochgeachtetes Tonzeug. Die venezianischen und mailändischen Lautenspieler des 16. Jahrhunderts, ein Marco d'Aquila – in Deutschland Marx vom Adler geheißen, – ein Francesco da Milano, den die Enthusiasten seiner Zeit *il divino* nannten, waren berühmt und, wie ihre Compositionen zeigen, in der That ausgezeichnete Musiker. Deutschland hatte seinen Kargel, Ochsenkuhn u. s. w., Wien insbesondere seine Lautenisten, von Hans Judenkunig an, der 1527 starb, bis auf den berühmten de St. Luc, anfangs Hoflautenisten Ludwig des Vierzehnten, später in Diensten des Prinzen Eugen von Savoyen, – unter St. Lucs Lautenstücken heißt ein Menuet *la belle Viennoise*, ein anderes Tonstück: *le bal à la Mehlgruben*. Die Laute war bei uns bis tief ins vorige Jahrhundert heimisch, – noch in dem Roman „Sophiens Reise“ von Hermes wird viel Laute gespielt. Das Pianoforte hat das herrliche Instrument leider verdrängt, unsere ungeduldige Zeit nähme sich vor Allem schon nicht die große Mühe des Stimmens; – „wenn ein Lautenspieler achtzig Jahre alt wird“, sagt Mattheson, „so hat er sechzig davon damit zugebracht, sein Instrument zu stimmen“.

10

15

20

25

Die alte arabische Laute verursachte indessen eine solche Mühe nicht – sie hatte nur vier Saiten „Bem, Mosseles, Mossena“ und „Zir“ geheißen, was majestä-

tischer, aber minder ergötzlich klingt als die alten deutschen Namen: „Quintsait, Kleinsanksait, Großsanksait, Kleinprummer, Mittelprummer, Großprummer.“

30 Aber die Laute ist auch für Arabien ein importirtes Instrument aus Persien. Ein Musiker Namens Nadhr Ben el Hares Ben Kalde aus Hira soll, wie der arabis-
sche Autor Nobata (aus dem 13. Jahrhundert) berichtet, eigens an den Hof des
Chosru-Parviz abgesandt worden sein, um persische Melodien und das Lautenspiel
35 zu lehren, – er selbst lehrte dann in Mecca. Um 680 waren persische Arbeiter bei
Ausbesserung der Kaaba beschäftigt, Ebn-Sorreidsch lernte von ihnen singen und
die Laute spielen. Ein um dieselbe Zeit in Medina angesiedelter Perser Saib-Chatir,
seines Zeichens ein Victualienhändler, gilt für den Ahn der arabischen Lauten-
virtuosen. Also finden wir vom Centralpunkt Persien aus die Laute ostwärts als
Bi-Wa bis in Japan, westwärts als *laudo* in Spanien. Ein weltwanderndes Instru-
40 ment!

Eine ganz hübsch gearbeitete Laute, nach alter Art mit vier Saiten – eigentlich
Doppelsaiten, „Chören“ – findet sich in der Abtheilung Tunis. Diese Laute – Ud
– verläugnet auch hier ihre edle Abstammung nicht; sie sieht ordentlich vornehm
aus neben ihrer Nachbarschaft, denn in der That ist diese Nachbarschaft entsetz-
45 lich barbarisch, aber auch sehr interessant. Denn hier sehen wir zum ersten Male
ein tunesisches „Rebab“ – in Tunis „Nagrat“ genannt – welches übrigens auch in
Algerien gebräuchlich ist und sich vom arabisch-ägyptischen Rebab (welch' letzter-
es als „Rebec“ in die Hände der Minnesinger und Trouvères des Mittelalters über-
ging) gründlich unterscheidet. Man denke sich einen Schuh oder vielmehr Pantoffel,
50 an dessen Fersenende zwei Saiten befestigt sind, welche über einen Steg hinüber,
nach der Länge gespannt in einem Wirbelkasten, der fast rechtwinkelig nach hin-
ten gebogen ist, um einen höchst primitiven Wirbel gewunden sind. Die Partie,
welche dem Oberleder des Pantoffels entspräche (um im Gleichnisse zu bleiben)
oder, ohne Gleichniß, die Partie, welche bei anderen Geigen das Griffbrett ein-
55 nimmt, ist mit ziemlich großen Schalllöchern durchbrochen, die ganz zierliches,
vergoldetes Gitterwerk in maurischem Ornamentenstyl zeigen. Es ist sonach un-
möglich, auf dem Instrumente, welches der Musikant aufrecht auf's linke Knie
stützt, mehr zu prästiren, als daß man die leeren Saiten streicht und zwar mit
einem Bogen, welcher seinem Namen buchstäblich entspricht – das Holz bildet
60 einen Halbzirkel, dessen Enden eine Sehne von Roßhaar verbindet. Und doch ist
dieses tunesische Geigenstück erst wieder ein Paganini's würdiges Instrument im
Vergleich zu dem sogenannten „Irbab“ (Geige) neben ihm. Ein Joachim oder
Wilhelmi könnte es nur mit Schauern betrachten. Das Corpus wie eine Hand-
pauke, ganz mit einem pergamentartigen Leder überzogen, in die platte Oberseite
65 ist seitwärts ein gewaltiges rundes Loch als Schallloch geschnitten. Der Hals
gleicht einem dünnen Rundstäbchen. Und die Saiten – ach wenn nur welche da
wären – gleich das vorderste dieser Instrumente ist statt mit Saiten mit derbem
Roßhaar, wie sonst ein Geigenbogen, bezogen, plump und nachlässig obendrein.
Das Instrument kann also nur durch das Vibriren des Paukenfelles jenen knurren-
70 den und murrenden Dumpfklang hören lassen, wie das bekannte Bauerninstru-
ment in Europa, das aus einem Topf und durch letzteren hin und her gezogenem
Roßhaar besteht und wie eine schlecht geraspelte tiefe Contrabaßsaite klingt,

wozu der Spieler (!) insgemein etwas singt. Von den neben diesem Brummapparat ausgestellten Schellentrommeln hat die eine ziemlich große Dimensionen, ihr Paukenfell ist wunderlich mit rothen Menschenhänden bemalt. Sie heißt „Bendir“.

75

Sehr reich und interessant ist die Sammlung türkischer oder eigentlich der Mehrzahl nach arabischer Musikinstrumente in der Abtheilung der Türkei. Die Laute erscheint hier in mannigfachen Varianten der Form und in sehr verschiedener Größe. Neben dem eigentlichen L'Eud, welches völlig der europäischen Laute gleicht, sehen wir das Tanbur-Kebir-Turki, die Giraffe unter den Lauten, mit kleinem runden Corpus und überlangem Hals; das ähnliche Tanbur-Chargy, mit birnförmigem Corpus, die kleineren Nebenarten des Tanbur-Bulgari, Tanbur-Buzurk und das kleine Tanbur-Baglamah, d. i. Kinder-Tanbur. Neben diesem stattlichen Apparat von Lauten erblicken wir das psalterartige Qanon (Kanon, so hieß das Instrument schon in der antik-classischen Welt! Kanon, d. i. Regel, da es, gleich dem Monochord, ein Normal- und Tonregulirungsapparat war) und das Santir, letzteres beinahe wie das Fragment eines Flügelpiano anzusehen. Das bei den Asiaten unendlich beliebte Geigeninstrument Kemangeh (Kemandsheh) dürfte so wenig den Beifall unserer Geigenspieler finden, wie das arabische Rebab mit seinem Quadrat von Schallkasten – die Araber unterscheiden, je nachdem das Instrument zwei Saiten oder nur Eine Saite hat, das Rebab-el-moganny (Rebab des Sängers) und das Rebab-esch-schaer (Rebab des Dichters) –, mit letzterem werden nämlich poetische Recitationen begleitet. Die mannigfachen Flöten (Schababeh oder Zuffara) nehmen sich gut aus, eine kleine Doppelflöte mahnt wie eine letzte Reminiscenz aus antik-classischer Zeit.

80

85

90

95

Aegypten hat schöne Lauten – zahlreiche Darbukah (topfartige Trommeln) fehlen nicht –, Derwischflöten u. s. w.

Die Abtheilung Persien zeigt ein sehr schön gearbeitetes Geigeninstrument von der Art, welche in der Türkei Kemangeh-a-ghuz heißt. Die in Schiras verfertigten Instrumente dieser Art haben in Asien einen Ruf ungefähr wie in Europa die Cremoneser Geigen. Das kleine Corpus gleicht einer Kugel, von welcher man vorne ein Segment weggeschnitten, darüber ein sehr langer, runder Hals, darunter eine sehr lange, stachelartige Stütze. Ein anderes Kemangeh gleicht im Corpus beinahe der arabischen Ziffer 8, sehr feines, fast durchsichtiges Pergament bildet den Resonanzboden. Ein Santir zeigt die herkömmliche Form und ist, gleich unserem Hackbrett, mit zwei Klöppeln zu spielen. Merkwürdig sind die aufgerichteten, auf einen Fuß gesetzten, zierlich geschmückten Trommeln. Sie gleichen ganz den ägyptisch-arabischen Darbukah, nur daß letztere eine Handtrommel und tragbar ist, also unter die Mobilien gehört, während wir jene persischen Trommeln zu den „unbeweglichen Gütern“ zu zählen haben. Die Perser werden von den Reisenden als ein sehr musikalisches Volk geschildert. William Ouseley spricht mit großer Anerkennung von der Musik, die er in Persien zu hören bekam, insbesondere von einem Concert beim Vezier Mirza-Reza.

100

105

110

Die ersten, rohesten Anfänge, in denen sich der Trieb, „Musik zu machen“, bei Naturvölkern äußert, zeigt uns die inner-africanische Abtheilung. Da ist die Marimba der Neger, eine Art Klavier, neben einander gereichte, tassenartige Schalhölzer mit Resonanzbechern am Ende. Die Hölzer werden mit Klöppeln gerührt

115

und klingen etwas trocken, aber gar nicht schlecht. Eine nubische Lyra ist die barbarisirte altägyptische und griechische, an Stelle der Testudo tritt hier eine kleine, mit einem Fell bespannte Pauke. Sogar das uralte Sistrum hat sich in Abyssinien erhalten und dient dort beim christlichen Gottesdienst, weniger als Musikinstrument, als vielmehr nach Art unserer Ministrantenglöckchen. Die Priester schütteln es, wobei es einer dem andern reicht. Welch' eine Stufenreihe von Tonapparaten, von unserer majestätischen Orgel, die eine Welt von Tönen in sich birgt, bis herab zum Klapperzeug des abyssinischen Sistrums!

A. W. Ambros.

ERLÄUTERUNGEN

1 Weltausstellung] → NR. 114/ERL. zur Z. 5. ■ **7** L'Eud] bzw. Ud (Oud). ■ **12** Marco d'Aquila] bzw. Marco Dall'Aquila (um 1480–nach 1538). ■ **13** Francesco da Milano] (1497–1543). ■ **15** Kargel] Sixtus Kargel (vor 1545–nach 1593). ■ **15** Ochsenkuhn] Sebastian Ochsenkuhn (1521–1574). ■ **16** 1527] recte: 1526. ■ **17** St. Luc] Jacques Saint-Luc (1616–1710), niederländ. Lautenist und Komponist. ■ **19** *le bal à la Mehlgruben.*] Suite *Le Bal du Mehlgruben.* ■ **21** „Sophiens Reise“] → NR. 71/ERL. zur Z. 150. ■ **23–25** „wenn ein Lautenspieler ... zu stimmen.“] Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 275. ■ **30–38** Aber die Laute ... Lautenvirtuosen.] Übernommen aus Ambros' *Geschichte der Musik*, Bd. 1, S. 113. Ambros stützt sich an der besagten Stelle auf Raphael Georg Kiesewetter, *Die Musik der Araber [...]*, Leipzig 1842, S. 9 und 58f. ■ **31** Nadhr Ben el Hares Ben Kalde] Al-Harith ibn Kalada, einer der frühesten arabischen Ärzte; bevor er Medizin studierte, war er Lautenist. ■ **32** Nobata] Ibn Nubata (1287–1366). ■ **33** Chosru-Parviz] Khosrow II. Parviz, persischer König (Regierungszeit 590–628). ■ **35** Ebn-Sorreidsch] Ibn Suraidj, Sänger in Mekka. ■ **88** Kemangeh] bzw. Kamantsche. ■ **93** Schababeh] bzw. Schebab. ■ **94** Zuffara] bzw. Suffara. ■ **111** William Ouseley] (1767–1842), engl. Orientalist; auf Ouseleys *The Oriental Collections [...]*, 2 Bde., London [1797–1798], stützt sich Ambros auch in seiner *Geschichte der Musik*, Bd. 1, S. 55ff. ■ **113** Mirza-Reza] Mirza Mohammad Reza Qazvini, Sekretär des persischen Königs Fath Ali Schah (um 1771–1834). ■ **119** Testudo] Schildkrötenpanzer.

127.

WA 1873, Nr. 249, 28. Oktober

Feuilleton.
Musik.

Beginn der Concertsaison, Professor Anton Bruckners Concert.

Wenn es „vor Georgi“ donnert und die Frösche vor Georgi zu quaken anfangen, so bedeutet das nach dem Volksglauben einen heißen Sommer. Die Concertsaison hat diesmal schon „vor Allerheiligen“ angefangen und so dürfen wir vielleicht einen musikalisch-heißen Winter erwarten, der mit dem physisch-kalten natürlich nichts zu thun hat. Die Saison begann übrigens gleich stattlich genug: mit einem Concert des k. k. Hoforganisten und Professors am Conservatorium Herrn Anton Bruckner, der als Organist mit einer Bach'schen Toccata und mit einer freien

Orgelphantasie, als Componist mit einer neuen Symphonie, welche er selbst dirigierte, vor uns trat. Das gedruckte Programm des Concertes zeigte den Beisatz „zur Feier des Abschlusses der Weltausstellung“. Was letztere mit Herrn Bruckners Orgelspiel oder Symphonie zu schaffen hat, haben wir nicht recht einzusehen vermocht – es hätte eben so gut heißen können: „zur Eröffnung der Hochquellen“ oder „zur Feier des Erlöschens der Cholera“. Es hat uns diese Appellation an die Weltausstellungsfremden, als des Künstlers nicht würdig, keineswegs gefallen wollen und hat nicht einmal sonderlich genützt, denn was wir in dem nichts weniger als überfüllten Saal an Publicum bemerkten, sah erstaunlich „einheimisch“ aus. 15

Herr Bruckner ist als Orgelspieler und Improvisator längst accreditirt; es ist darüber nichts weiter zu sagen. Kommen wir denn zur symphonistischen Novität! Vorläufig bemerken wir, daß sie mit tobendem Beifall aufgenommen wurde. Wer einen Theil seines Lebens in Concertsälen hat versitzen müssen, bekommt zuletzt eine Art Feingefühl für den jeweiligen Werth des Applauses. Diesmal war es nicht die begeisterte Zustimmung einer unwillkürlich hingerissenen Menge, es war der spectaculöse und tendenziöse Lärm eines Publicums, das über den Erfolg schon im vorhinein mit sich einig ist, die Sache mag aussehen, wie sie will. Daß dergleichen ganz geeignet ist, wohlbewahrte und würdige Kunstzustände, wie das Musikleben in Wien ohne Frage bisher war, zu demoralisiren und zu depraviren, steht außer Zweifel. Wir wissen im voraus, ob wir applaudiren oder zischen werden, je nachdem der Componist Hinz oder Kunz heißt. Welcher Partei gehört der Künstler an? Diese Frage entscheidet den Erfolg. 20 25 30

Richard Wagner hat sich bei seiner vorjährigen Anwesenheit in Wien über Bruckners Talent mit warmem Antheil ausgesprochen, er rieth ihm, alles Andere aufzugeben und sich ganz der Composition zuzuwenden, das sei sein Feld u. s. w. Männer, deren Urtheil hochzuachten ich alle Ursache habe, hatten mir schon in der vorigen Saison gesagt: die neue Synphonie athme Beethoven'schen Geist, sei ein Werk von großer Bedeutung. Ich hatte hienach, wie ich ehrlich sagen muß, eine Musik von ganz anderer Färbung erwartet, als mir nun entgegentrat. Bald genug merkte ich, daß hier Wagner tausend Mal mehr Antheil habe als Beethoven; ausgenommen das Scherzo, das, einige moderne Explosionen und die Venusberg-Geigen zu Anfang des Trio abgerechnet, wirklich Beethoven'schen Zug und Schwung hat und daher auch sofort mit sich fortreißt. Im Andante überraschen einzelne wahrhaft blendende Geistesblitze, welche Wagners Urtheil zu rechtfertigen scheinen. Aber was sollen wir zum ersten Allegro, zum Finale sagen? Der Componist will immerfort spannen – vor lauter Spannung fühlen wir uns aber nur zu bald abgespannt. 35 40 45

Es wäre der Mühe werth, die Zahl der „spannenden“ Generalpausen in dem Werke zu zählen, ein Mittel, von welchem die großen Meister mit Recht nur selten Gebrauch gemacht haben. Wo wir eine zusammenhängende, gegliederte, Eines durch das Andere motivirende Rede wünschen und erwarten, vernehmen wir unaufhörliche Suspensionen, Interjectionen – musikalische Frage- und Ausrufungszeichen und Gedankenstriche, denen kein Inhalt vorangegangen und keiner nachfolgt. Wo wir eine festgefügte musikalische Tektonik erwarten, werden wir durch willkürlich an einander gereichte Tongebilde bis zur Athemlosigkeit getetzt. 50 55

Wenn einer der frühesten Beurtheiler der Eroica meinte: sie sei nicht sowohl eine Symphonie als „eine sehr weit ausgeführte Phantasie, es fehle ihr gar nicht an frap-
 panten schönen Stellen, sehr oft scheine sie sich aber in das Regellose zu verlieren,
 des Grellen und Bizarren sei zu viel, wodurch die Uebersicht erschwert wird und
 die Einheit beinahe ganz verloren geht“, so scheint dieser Mitarbeiter der „Leipzi-
 60 ziger allgemeinen musikalischen Zeitung“ von Anno 1805 ein wahrer Prophet gewe-
 sen zu sein, seine Kritik paßt wörtlich und buchstäblich auf Bruckners Symphonie.
 Bitten möchten wir den Componisten, statt der heiligen Rosalia, zu welcher er
 seine Andacht zu oft verrichtet, eine andere Heilige zur Patronin zu nehmen, er
 65 findet ihrer im Kalender genug. Er ist Professor des Contrapunktes und wird die
 Andeutung verstehen. Sehr dankbar wären wir gewesen, wenn uns die eben
 erwähnte officiële Stellung in der Symphonie wenigstens an einigen Stellen
 merklich geworden wäre. Höchst pikante Effecte in der Orchestration notiren wir
 eigens und mit Vergnügen, – leider begegnen wir daneben immer wieder den aller-
 70 modernsten, überaus wohlbekanntem Wagnerismen, die wir nicht einmal bei Wag-
 ner selbst mehr goutiren, dem tobenden Lärmfortissimo, den unleidlichen, nervö-
 sen Lohengrin-Düngeigereien, mit denen uns die Componisten denn doch
 endlich einmal verschonen sollten.

Die Kritik muß ehrliche und offene Sprache führen, will sie nicht an der gro-
 75 ßen Lüge der modernsten Kunstzustände schuldbaren Antheil haben. Ich glaube
 dieser Pflicht hier genügt zu haben. Um für den wirklichen Werth seiner Sym-
 phonie einen verläßlichen Maßstab zu gewinnen, führe Bruckner sie nicht einem
 Publicum vor, dem der *favor judicis* schon vor dem ersten Geigenstrich aus den
 Augen sieht, sondern er lasse sie im Leipziger Gewandhause und dann vorsichts-
 80 wegen allenfalls auch in Berlin aufführen. Schlägt sie auch da durch, so hat sie die
 Feuerprobe bestanden.

Wir haben für unsere Person in dem neuen Werke Züge und Dinge gefunden,
 die uns geradezu schmerzlich bedauern lassen, daß ein Mann von solchem Talent,
 statt auf eigenen festen Füßen kühn und muthig den Weg zum Tempel des Ruh-
 85 mes zu gehen, es vorzieht, hinten aufs Bedientenbrett des Wagner'schen Triumph-
 wagens zu springen und sich so hinaufkutschiren zu lassen – vorausgesetzt, daß
 der Wagen unterwegs nicht umwirft. Einem enthusiastischen Jüngling kann man
 es zugutehalten, wenn er sich in die Arten und Unarten eines von ihm blind ange-
 beteten Vorbildes verrennt; aber Bruckner ist eben kein Jüngling mehr. Könnten
 90 wir voraussetzen, daß er einer (vielleicht unangenehm-aufrichtigen) Stimme sein
 Ohr nicht verschließt, so würden wir ihm zurufen: Maß, Mäßigung, Selbstbe-
 schränkung. Unsere modernste Musik leidet an Maßlosigkeit. Und diese wird
 am Ende der Tod der hypersthenisch gewordenen Kunst sein. Wie sich die Sachen
 anlassen, scheint es, daß wir nicht beim Anfang einer glorreichen neuen Musik-
 95 epoche stehen, sondern beim Ende aller Musik angelangt sind.

A.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Konzert von Anton Bruckner (Abschlussfeier der Wr. Weltausstellung), 26. Oktober 1873,
 MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Johann Sebastian Bach: Toccata C-Dur BWV 564a ■ Bruckner: Symphonie c-Moll WAB 102 (1. Fassung)

ERLÄUTERUNGEN

10f. einer freien Orgelphantasie] Bruckners Improvisation. ■ **11** einer neuen Symphonie] Im besprochenen Konzert erklang Bruckners Symphonie c-Moll WAB 102 in der ersten Fassung von 1872 (mit Änderungen von 1873). Zur Wr. Aufführung der zweiten Fassung von 1876 vgl. Ambros' Rezension in: *WA-Beilage* (1876), Nr. 46, 26. Februar (→ Bd. 2/Nr. 243). ■ **33–35** Richard Wagner ... sein Feld u. s. w.] Ob Wagner jemals etwas von Bruckner aufgeführt gehört hat, ist nicht bekannt. Vgl. Rudolf Stephan, „Bruckner – Wagner“, in: *Bruckner, Wagner und die Neudeutschen in Österreich. Im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1984 [...] Bericht*, hrsg. von Othmar Wessely, Linz 1986, S. 59–65. ■ **41f.** Venusberg-Geigen] flirrende Klangeffekte der mehrfach geteilten, tremolierenden Geigen (ursprünglich in der Venusbergmusik in Wagners *Tannhäuser*). ■ **56–62** Wenn einer ... Prophet gewesen zu sein] Freizitat aus der Rezension in: *AMZ* 7 (1804/1805), Nr. 20, 13. Februar, Sp. 321; wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros: Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, Bd. 2, S. 132. ■ **63** der heiligen Rosalia] Anspielung auf Bruckners häufige Verwendung von Sequenzmustern – im musikalischen Jargon „Rosalie“ bzw. „Schusterfleck“ genannt. ■ **78** *favor judicis*] lat. „Gunst des Gerichts“.

128.

WA 1873, Nr. 253, 3. November

Notiz.

A. (Zur Wagner-Literatur.) Otto Gumprecht, dessen „musikalische Charakterbilder“ vor einigen Jahren so verdienten Beifall fanden, hat soeben bei F. E. C. Leuckart in Leipzig eine kleine Schrift über Richard Wagners Nibelungen-Trilogie erscheinen lassen, die an geistvollen und treffenden Bemerkungen reich ist und sich durch den Anstand und Mäßigung des Tones vor zahllosen ähnlichen, die Wagner-Frage behandelnden Schriften höchst vorteilhaft auszeichnet. Gumprecht erblickt in dem musikalischen Epigonenthum und der trotz zahlloser neuer Arbeiten entschieden waltenden Sterilität musikalischen Schaffens den ersten Anstoß zu den Reformen Wagners und in diesen selbst einen mit heroischem Muth unternommenen Versuch, ganz neue Wege und auf diesen Wegen ganz neue Ziele zu finden – der mehr reproducirenden als producirenden neuen Musik neue Lebenskräfte zu geben. Von der Trilogie, oder eigentlich, da das „Rheingold“ als Vorspiel doch auch mit dazu gerechnet werden muß, Tetralogie, stellt Gumprecht als Dichtung die „Götterdämmerung“ am höchsten, während er das „Rheingold“ mit seinen Zwergen, Riesen, Nixen und sonstigen nicht-menschlichen Wesen so ziemlich ablehnt. Gumprecht gilt bei der Wagner-Partei für einen Gegner! Es wäre ihr zu gratuliren, wenn sie lauter solche Gegner hätte. Schärfer oppositionell tritt ein zweites bei Leuckart erschienenenes Schriftchen „über Richard Wagner“ von Karl Kossmaly auf, dessen Gegenstand vorzüglich die „Meistersinger“ bilden. Wer

den Autor und dessen Ansichten von früher her kennt, insbesondere seine pseudonym (als „Kliasmos“) publicirten musikalischen Xenien, wo er z. B. von Berlioz sagt, „er wähne Beethovens Sonnengespann zu lenken, erleide aber Phaetons Geschick“ – der wird nicht erst in das Büchlein einen Blick zu werfen brauchen, um
 25 im vorhinein zu wissen, daß er hier scharfe und schneidige Kritik zu erwarten hat. Aber glücklicher Weise ist Kossmaly viel zu gebildet, um in jenen rohen und cynischen Ton und in jene Maßlosigkeiten zu verfallen*, durch welche ein nicht eben kleiner Theil der Wagner-Schreiber der verfochtenen Sache in den Augen der Besseren und Besonneneren so unendlichen Schaden zugefügt hat. Wir werden am
 30 Ende auch in der Wagner-Polemik wieder lernen müssen, was anständiger Ton heißt.

ERLÄUTERUNGEN

2f. „musikalische Charakterbilder“] → NR. 43/ERL. zur Z. 50. ■ **4f.** eine kleine Schrift über ... Nibelungen-Trilogie] Otto Gumprecht, *Richard Wagner und sein Bühnenfestspiel: „Der Ring des Nibelungen“*. Eine kritische Studie, Leipzig 1873. ■ **19f.** Schriftchen ... Kossmaly] Carl Kossmaly (1812–1893), *Ueber Richard Wagner. Drei Abhandlungen*, Leipzig 1873. ■ **21–24** seine ... Xenien, ... Phaetons Geschick“] Carl Kossmaly (unter dem Pseud. Klyasmos), „Musikalische Xenien“, in: *NZfM* II (1844), Bd. 21, Nrn. 49–51, 16., 19. und 23. Dezember, S. 195, 200 und 204. Ambros paraphrasiert hier eine Stelle aus der Xenie „Musikalische Don-Quixoterie“, S. 204.

129.

WA 1873, Nr. 254, 4. November

Feuilleton.
Musik.

Erstes philharmonisches Concert.

A. Der erste November-Sonntag brachte uns das erste philharmonische Concert
 5 mit den Namen Mozart, Beethoven, Schubert und dazu eine Novität von Johannes Brahms, welche die gefährliche Nachbarschaft jener Heroen mit Ehren aushielt. Ist es, daß wir trotz aller nachmittägiger Weltausstellungsmusik den Sommer hindurch musikalische Fastenzeit hatten, oder was sonst – es will uns aber dünken, als hätten unsere Philharmoniker diesmal sich selbst übertroffen.
 10 Auch sah und hörte man wieder einmal, daß man mitten in einem echt musikalischen Publicum seßhaft sei, dessen fein gebildeter Sinn jede echte Schönheit der Composition und Ausführung sofort empfindet und dessen Beifall zwar weniger Lärm macht als etwa der Niagara-Fall, dafür aber die Sache und nicht allerlei außerkünstlerische Nebenrücksichten angeht und für einen echten Künstler, wie
 15 z. B. Brahms, der schönste Lohn sein muß.

* Und in den gleichen Ton mancher Wagner-Feinde, die Wagner eben so sehr genützt haben, als seine Exaltados ihm geschadet. D. R.

Die Novität dieses hochbegabten Tonsetzers, deren wir schon vorhin gedacht, waren Orchestervariationen über ein schönes Haydn'sches Thema. Es steckt eine Welt von Musik in dieser seiner neuesten Arbeit, welche an Werth und Gehalt so viel gilt wie irgendeine große oder größte Symphonie. Selbst jenem Musikfreunde, der sich über die Construction des Werkes eine Rechenschaft zu geben nicht vermag, muß der Glanz und die Fülle, der für jedermann fühlbare Phantasie Reichthum des Ganzen hohen Genuß gewähren – ein Genuß, welcher sich für jene verzehnfacht, die im Stande sind, dem Meister in seine geistige Werkstätte zu schauen.

Die Variationenform, jederzeit sehr beliebt und zur Zeit Herz' und Czerny's fast alles Andere überwuchernd, bietet dem seichtesten Dilettantismus wie dem größten Tiefsinn und der vollendeten Meisterschaft einen geräumigen Tummelplatz. Hervorgegangen aus den sogenannten „Colorirungen“ und „Diminutionen“, d. i. Auflösungen einer größeren Note in mehrere kleinere, wie dergleichen die Orgelspieler des 16. Jahrhunderts bis zum Uebermaße zur Anwendung brachten, steht im folgenden Säculum die Variation in den sogenannten „Partiten“ Frescobaldi's, Frobergers u. A. m., welche oft große Meisterstücke in engen Rahmen heißen dürfen – so ziemlich fix und fertig da.

J. S. Bachs sogenannte „goldbergischen“ Variationen sind aus der folgenden Epoche das große Monumentalwerk der Gattung. Mozart und Haydn wendeten die Variationen in leichterem, aber geistvoller und liebenswürdiger Form an – Beethoven sprach in einigen tiefsinnigen Werken so ziemlich das Letzte aus, was sich hier aussprechen ließ. Die leichtere Form der Variation faßt das Thema als Ganzes auf und reproducirt es, immer kenntlich, in allerlei anmuthigen Verkleidungen – seine Melodie wird in kleinere zierliche Notenfiguren aufgelöst, oder sie wird in den Baß verlegt, oder anders, als im Thema der Fall gewesen, harmonisirt u. s. w., wo das Thema in *Dur* geht, fehlt nicht eine *Minore*-Variation u. s. w. Diese leichtere Form ist die zugänglichere, selbst für ein mäßigeres Talent. Anders, wo der Tonsetzer im Thema einzelne Züge, z. B. einen rhythmischen Zug, einen einzelnen Melodienstrich u. A. m. als Keim großer musikalischer Entwicklungen aufgreift – die den einzelnen Variationen zu Grunde gelegt werden, wobei dann diese einzelnen Variationen nach Tactzahl, Harmonie folgen, doch wieder dem Thema mehr oder minder analog gebildet werden. Bei Beethoven findet man diese Formen sämtlich vertreten, die Variationen über *nel cor più non mi sento* gehören z. B. dem leichtesten Genre an, jene über das auch zum Finale der *Eroica* verwendete Thema bezeichnen einen Uebergang, – in den wunderwürdigen Variationsstudien über ein kurzes Thema (oder Motiv) in *C-moll* und in den Veränderungen über einen Walzer von Diabelli bringt Beethoven Arbeiten jener höchsten und tiefsten Art, wie wir sie eben zu schildern versucht.

Die Variationen von Brahms schließen sich diesen Beethoven-Variationen höchster Ordnung in der würdigsten Weise an. Veränderung nach Veränderung erwartet den Zuhörer irgend eine Ueberraschung, ja sogar auch innerhalb der einzelnen Variationen selbst, aus denen uns Geist und Phantasie in vollen Strömen entgegenweht. Das ist kein leeres Formenspiel, die verschiedenen entwicklungsfähigen Züge des Thema geben dem Componisten die Motive zu einer Reihe herrlicher Tonbilder, deren Beziehungen zum Thema fast durchweg von höchstem Interesse sind.

Was dieser Composition ihre größte Wirkung giebt, ist aber nicht blos das Vergnügen, diese Beziehungen – gleichsam Lösungen eben so vieler Räthsel – herauszufinden, die große Wirkung liegt vielmehr in dem Athem des musikalischen Genius, den wir überall spüren. Der alte Tomaschek in Prag pflegte diesen Punkt mit einer Aeußerung, die er jezuweilen hören ließ, zu charakterisiren: „Wer’s nicht hat, der kauft es nicht in der Apotheke.“ Brahms „hat es“ und kann sich also glücklicher Weise den vergeblichen Gang in die Apotheke ersparen. Dieses kleine, in den Apotheken nicht verkäufliche Requisit ist durch nichts Anderes zu ersetzen, durch keine Originalitäts-Purzelbäume, nicht durch das verzweifelte Streben, Tact nach Tact zu verblüffen oder zu spannen, nicht durch Combinationen, die „noch nie dagewesen“.

Dieser lebendigmachende Geist ist es, der den Werken der alten großen Meister ihre Wirkung nach hundert, zweihundert und mehr Jahren sichert. Wir haben moderne Symphonien und andere Musikwerke, die mir vorkommen wie leere Ritterrüstungen in einer Rüstkammer, sie haben Kopf und Brust, und Arme und Beine – aber es steckt kein lebendiger Held darin. Noch schlimmer sind jene Compositionen, welchen man es ansieht, daß sich ihre Schöpfer mit Vergnügen dem Satanas selbst verschreiben würden, wenn er so gefällig wäre, ihnen etwas recht Originelles, noch nie Dagewesenes einzublasen. Geht’s auf den Füßen nicht weiter, so geht’s auf dem Kopf. Es ist gut, wenn von Zeit zu Zeit Compositionen auftauchen wie das neueste Orchesterwerk von Brahms, wir dürfen dann doch wenigstens unsere Zeit nicht als eine völlig sterile anklagen und beklagen. Hoffentlich wird uns bald die Partitur gedruckt vorliegen und dann ein Gegenstand fruchtbareren Studiums sein. Auch für die zahlreichen Liebhaber des Klavierspieles zu vier Händen möge Brahms, der ja selbst ein eminenten Pianist heißen darf, durch ein Arrangement sorgen – wiewohl bei Ausfall der wahrhaft prachtvollen Orchestri-
 85 rung, in welcher zuletzt sogar das Metallgeflimmer des Triangels in sehr wirksamer Weise verwerthet wird, das Ganze eine wesentliche Einbuße wird erleiden müssen. Johannes Brahms, dem wir hier zu seiner neuesten Schöpfung von ganzem Herzen Glück wünschen, dirigierte letztere selbst. Die Ausführung war der
 90 Philharmoniker würdig, der Beifall ein echter.

Die übrigen Nummern des Concertes waren zwei Symphonien und eine Overture. Zwei Symphonien? Ja wohl! Aber die erste war die Mozart’sche in *D-dur* (in vier Sätzen, nicht die sogenannte „Prager“, welche nur drei Sätze hat), die sehr rasch und feurig verläuft, dann kam freilich ein Koloß, Beethovens siebente
 95 Symphonie. Die Symphonie Mozarts hat uns hohen Genuß gewährt. Sie ist eine der früheren des Meisters und hat einen gewissen archaischen Zug, als lächle uns Mozarts heiteres Jünglingsgesicht aus den Donnerwolken von Händels Allongeperrücke an. Aber näher besehen hat er sich besagte Perrücke nicht einmal aufgestülpt – es ist am Ende nur die gewaltige Urkraft und Energie des durch den ganzen
 100 ersten Satz überall durchblickenden ersten Thema, welche hier täuscht, als höre man etwas Händel Verwandtes. Der Styl ist reinster Mozart vom ersten Tact bis zum letzten – und das sprühende Feuer des Finale ist ein ganz anderes, als wie wir bei Händel in gewissen schwungvollen Sätzen antreffen. Diese wunderbar frisch-kräftige Symphonie hört man übrigens nur selten – wir sind daher den Philharmonikern für die Wahl doppelt zum Dank verpflichtet.
 105

Ueber Beethovens siebente Symphonie ist wohl unnöthig, viel Worte zu machen – diese Apotheose des Rhythmus, der sich durch alle Sätze in der energischen Form des Dactylus consequent und doch jedesmal wunderbar modificirt ausspricht, hat, wie wir beiläufig bemerken wollen, auf die Nachfolger Beethovens fast mehr Einfluß gehabt als eine seiner anderen – besonders der markirte Rhythmus des ersten Satzes und jener des mit Recht vielbewunderten Andante *quasi Allegretto*, dem man in Franz Schuberts Instrumentalcompositionen, wer weiß wie oft begegnet. Auch Schumann hat sich dieser Einwirkung nicht entzogen und sie äußert sich selbst bei Mendelssohn, dessen *A-moll*-Symphonie (die wir auch hören werden) wie ein Spiegelbild der Beethoven'schen mahnt – aber wie ein Spiegelbild im Wasser: gestürzt und in blässeren Farben, und daneben durchweg mit specifisch Mendelssohn'schen Idiotismen tingirt. Wir haben diese Symphonie oft gehört, aber so wie diesmal von den Philharmonikern kaum jemals; besonders war das tolle Bacchanal des Schlußsatzes eine Leistung allerersten Ranges. Nur das Trio im Scherzo war nach unserer Empfindung um ein Weniges zu schnell – nur um ein Weniges, aber dieses Wenige schadete recht empfindlich. Denn der herrliche Contrast des gehaltenen, hochfeierlich imposanten Trio gegen das bunte Gewimmel des Scherzo wurde dadurch fühlbar abgeschwächt. Der in jenen feierlichen Grundzug seltsam hineinspielende Humor jener berühmten Einschnitte des tiefen Waldhorns hätte durch ein etwas gemäßigteres Tempo nichts verloren.

Der zahlreiche Besuch, trotzdem daß eben der letzte Tag der Weltausstellung war, ließ erkennen, wie sehr das musikalisch gebildete Publicum Wiens die philharmonischen Concerte schätzt und mit Recht schätzt.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Philharmonische Konzerte (Erstes Abonnementkonzert), 2. November 1873, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Symphonie Nr. 7 A-Dur op. 92 ■ Brahms: Variationen über ein Thema von Joseph Haydn op. 56a ■ Mozart: Symphonie D-Dur KV 95 ■ Schubert: Overture zu *Alfonso und Estrella*

ERLÄUTERUNGEN

49f. jene über das ... Thema] 15 Variationen und Fuge Es-Dur über ein eigenes Thema op. 35 (*Eroica-/Prometheus-Variationen*). ■ **81–85** Hoffentlich wird uns ... ein Arrangement sorgen] Brahms dirigierte bei der Uraufführung aus dem Manuskript. Der Erstdruck der Partitur erschien Anfang 1874 bei N. Simrock in Berlin. Bereits im Sommer 1873 arbeitete Brahms allerdings an einer Fassung für zwei Klaviere (op. 56b). In dieser Klavierbearbeitung wurde das Werk am 10. Februar 1874 in der Soirée musicale von Anton Door aufgeführt. ■ **91f.** eine Overture] Schubert, Overture zu *Alfonso und Estrella*. ■ **107** Apotheose des Rhythmus] Mit diesen Worten, die Wagners bekannte Bezeichnung „Apotheose des Tanzes“ (*Das Kunstwerk der Zukunft*, in: Wagner, *GSD*, Bd. 3, S. 113) paraphrasieren, charakterisierte Ambros die Symphonie bereits im Essay „Nach Beethovens A-dur-Symphonie“, in: *Culturbistorische Bilder*, S. 232. ■ **114f.** die wir auch hören werden] zur Aufführung von Mendelssohns Symphonie a-Moll op. 56 → NR. 131/Z. 68–98.

130.

WA 1873, Nr. 260, 11. November

Feuilleton.**Musik.**

Händels „Alexander-Fest“ (Timotheus), aufgeführt im
ersten Concert der Gesellschaft der Musikfreunde.

5 So wie in einer Musikstadt ersten Ranges eine Concertsaison nicht mit Ehren
vorüberginge, würde in ihr nicht mindestens Eine Symphonie Beethovens – wo
möglich mehrere – gehört, so sollte auch Händel jedesmal durch eines seiner
Oratorien repräsentirt sein. Gleich den Symphonien Beethovens dürfen sie als ein
10 Höchstes in ihrer Art gelten. Mag Zuschnitt und Form der Zeit Händels ange-
hören, der Geist, der diese Formen belebt, ist unsterblich; und es bedarf nicht
einmal eines Mozart, daß er auf den Wunsch eines Musikprotectors wie van
Swieten den alten Heros durch Zusätze und Aenderungen „der Zeit näher bringe“
– ein Vorgang, der nicht einmal bei einem Mozart zu entschuldigen wäre, fiel
15 nicht der Umstand ins Gewicht, daß für die damaligen Aufführungen die unent-
behrliche Orgel im Concertsaale nicht zur Verfügung stand, folglich irgendwie
ersetzt werden mußte.

Die Gesellschaft der Musikfreunde führte uns in ihrem ersten Concerte
Händels „Alexander-Fest“ vor, welches auch für uns zu einem wahren Feste wurde.
Es ist lange Zeit her, seit man dieses gewaltige Werk in Wien zum letzten Male
20 gehört; zu Ende der dreißiger Jahre wurde es mit einer jener höchst kolossalen
Besetzungen, wie sie damals eine Zeitlang in Aufnahme waren, seitdem aber
glücklicher Weise aus der Mode gekommen sind, in der k. k. Winterreitschule auf-
geführt. Für viele, wenn nicht für die meisten Zuhörer war also diese Antiquität
aus dem Jahre 1736 so gut wie eine Novität. Das Gedicht, welches Händel in Musik
25 gesetzt, gehört bekanntlich Dryden an. Der Dichter hat es aus einem höchst dürf-
tigen Keim großzuziehen verstanden. Den Angelpunkt bildet nämlich die alte, von
den weiland Verehrern der griechischen Musik unter deren „Wunderwirkungen“
registrierte Anekdote, daß der Tonkünstler Timotheus durch eine von ihm gespiel-
te Weise Alexander den Großen zu kriegerischer Wuth aufregte und durch eine
30 zweite Melodie wieder besänftigte. Das ist für ein großes Oratorium oder, wenn
man will, eine große, nach Art eines Oratoriums angelegte Cantate ein verzweifelt
magerer Stoff. Dryden brachte also die Anekdote mit einer zweiten, mit dem von
einer athenischen Hetäre Namens Thais angeregten Brand von Persepolis in Ver-
bindung. Diese Athenerin wäre längst vergessen, hätte sie nicht für ihre Unsterb-
35 lichkeit in ähnlicher Weise wie Herostrat für die seine gesorgt. Nach einem Trink-
gelage im Königspalast des eroberten Persepolis, da der Wein die Trinker,
Alexanders Krieger, wie es scheint, bis zur Tollwuth erhitzt hatte, fiel der Dame
ein, daß die Perser bei ihrem Einfall nach Griechenland Athen in Asche gelegt.

40 Sie ergriff, „um ihre Vaterstadt zu rächen“, eine Fackel, stürmte der trunkenen
Schaar voran und Persepolis stand in Flammen. Die öden Terrassen und einzeln
stehengebliebenen Säulen von Tschil-Minar sind der letzte Rest der einstigen

Herrlichkeit des „Großkönigs“. Dryden mußte natürlich seine Thais möglichst veredeln, sie wurde ihm zu einer Art verwilderter Aspasia. Er weist ihr den Platz neben Alexander an, sie werden als „selig Paar“ gepriesen; sie ist „wie Hebe jung, wie Hebe schön“ und wird zuletzt mit Helena verglichen: „durch Thais und Helenen entbrennt ein Ilion“. Mit diesem kolossalen Unheil, welches auch als eine Wirkung der „Macht der Musik“ auftritt, wird sicherlich die Musik nicht sonderlich verherrlicht. Bis hierher und so weit hat das Oratorium eine Art dramatischen Ganges. Jetzt aber tritt zu unserem Staunen der Dichter persönlich hervor und erklärt alles Frühere, das wir in der Illusion des Kunstwerkes für bare Wirklichkeit nahmen, für ein bloßes gelehrtes Citat, für eine Phantasmagorie: „so stimmte einst Timotheus, als Bälge noch nicht athmeten“ u. s. w. Und nun, mit einer zweiten, nicht minder unerwarteten Wendung: „vom Himmel kam Cäcilia“ u. s. w., und endlich: „Timotheus tritt ab den Preis!“ wobei aber der Dichter mit dem Verdict den Streit endet: „nein, beide theilt den Kranz; er hob den Menschen himmelan – sie zog den Gott herab“. Eine Antithese, die vielleicht mehr witzig als wahr ist, denn sie ließe sich eben so gut umkehren.

Sollte diese Oratorium-Cantate wirklich zu Ehren der h. Cäcilia gemeint sein, so mußte der Dichter allerdings diese gewaltsame Schwenkung machen, um der Heiligen wenigstens zuletzt und nach einem weiten Umweg ihre Lobpreisung zukommen zu lassen. Dryden mag aber noch einen Hintergedanken gehabt haben. Das Phantom der antiken Musik und ihrer geträumten Herrlichkeit und Zauber- macht, welches die Florentiner Platoniker, Archäologen, Musikgelehrten und Musikdilettanten um 1600 heraufbeschworen hatten, war zu Drydens Zeit noch nicht völlig verschwunden und der Streit, ob die antike, ob die neue Musik vorzuziehen, war noch nicht zu Ende. Es war ein unfruchtbarer Streit, denn gerade die enragirtesten Vorkämpfer für die griechische Musik, wie Graf Bardi, Girolamo Mei, Vincenzo Galilei, G. B. Doni u. a., wußten von ihr so wenig oder vielmehr so gar nichts, wie wir wenig oder nichts von ihr wissen, da alle wirklichen Kunst- denkmale fehlen und nur zum Theile höchst zweifelhafte Anekdoten und Wundergeschichten bei den alten Autoren übrig geblieben und nebstdem einige theoretische Schriften – letztere ein wahrer Sauerteig, an dem die gelehrteste moderne Gelehrsamkeit gekaut hat, kaut und kauen wird, ohne damit fertig werden zu können. Wer die Schriften Vincenzo Galilei's, G. B. Doni's u. a. kennt, weiß, in welchem Tone der Streit geführt wurde; – Doni hat z. B. ein ganzes, dem Cardinal Mazarin gewidmetes Buch *de prestantia musicæ veteris* (1647) geschrieben, worin er zuweilen mit etwas starken Ausdrücken um sich wirft: „wollte irgend ein unverschämter Bewunderer der neuen Musik behaupten, daß u. s. w.“ oder: „nur jene begreifen die Herrlichkeit antiker Musik, denen Jupiter gnädig gewesen (*quos æquus amavit Jupiter*)“, und dergleichen mehr. Dryden versucht nun etwas der Art, was die Juristen eine „Sühnhandlung“ nennen: „nein, beide theilt den Kranz!“

Ein eigener Schluß, eine Nutzenanwendung, auf die wir beim Anfang des Gedichtes nicht gefaßt sind, – Timotheus kann zufrieden sein, er gewinnt den Proceß wenigstens halb, obwohl er selbst gar nichts *ad acta* giebt, er gewinnt ihn auf Grund dessen, was ein – neuer Tonkünstler in seinem, des Timotheus Namen mit neuer Musik thut. Bedeutender und gewichtiger wäre der Schluß, wenn es

sich um einen Wettstreit zwischen antiker und christlicher Kunst handelte, wo jeder, *quem equus amavit Jupiter* und der nicht nach der einen oder der anderen Seite hin verbohrt und verrannt ist, gerne in Drydens Richterspruch einstimmen wird: „nein, beide theilt den Kranz!“

90 Dryden war auf seine Dichtung stolz. Als zu einer Zeit, wo sie von Händel noch gar nicht componirt war, ein junger Poet gegen ihn seinen Beifall ausdrückte, antwortete Dryden: „Ja, junger Mensch, sie hat auch nicht ihresgleichen!“ Und doch hat das Beste dabei die Musik thun müssen. Timotheus erprobt im Gedicht
95 und in der Musik die Macht der letzteren: Stimmungen zu wecken. Stolz, sanftes Mitleid, Trauer, schmelzende Liebe, das Behagen eines Trinkgelages von Kriegern, die sich's nach erfochtenem Siege wohl sein lassen, ein donnernder Weckruf, das Aufstacheln wilder Wuth – eines nach dem andern rückt vorüber; mit einem nach dem andern wird an dem hier völlig passiven Helden Alexander das Experiment
100 gemacht, daß man beinahe versucht ist, an Versuche eines Arztes und an den Spruch der ehemaligen Medicin zu denken: *Fiat experimentum in corpore vili*.

Aber im Grunde ist diese Musik eine Art siebenter Samielskugel: sie zielt nach Alexander dem Großen und trifft – uns. Hier erscheint Händel wirklich wie ein Zauberer, er stimmt uns und stimmt uns um, wie Timotheus im Gedicht den
105 Alexander.

Zwischen den Stücken, welche diese Zauber bewirken, stehen als Verbindungsglieder einige mehr reflectirende Arien, nach Form und Inhalt völlig den sonstigen Oratorienstücken Händels analog, Chöre gewaltig, wie Händel sie eben hinzustellen pflegte, Recitative endlich, um zunächst den dramatischen Zusammenhang zu erklären, theilweise aber auch schon richtige Gefühlswecker, wie das
110 Recitativ: „jetzt flößt sein Trauerton sanft Mitleid in das Herz“ und jenes: „ertöne, Saitenspiel, in lautem Ton“, womit Alexander allein schon aus seiner Lethargie geweckt werden könnte, auch wenn ihm dann nicht der Chor „reißt, ihr Bande seines Schlummers“ so gewaltig in die Ohren donnerte. Die Stimmung des Nächtlichen, Geisterhaften in dem Gesange „seht, welche bleiche Schaar“ u. s. w. ist
115 höchst merkwürdig. Es ist der conventionellen modernen Geistermusik gar nicht ähnlich, wirkt aber mit der ganzen Macht des Unheimlichen.

Eine Kunst durch sich selbst lobpreisen zu lassen, bleibt immer eine etwas bedenkliche Sache. Die neue Literaturgeschichte läßt die Romantiker aus der
120 Tieck-Schlegel-Novalis'schen Schule schlimm genug an, daß sie alle Augenblicke die Poesie durch die Poesie verherrlichen. Und wirklich ist es kein ganz angenehmes Schauspiel, die Göttin Poesie zu sehen, wie sie sich vor den Toilettespiegel setzt und ihrem ihr entgegenlachenden Spiegelbild die affabelsten und beifälligsten Gesichter schneidet, Gesichter, welche das Spiegelbild getreulich zurückzuschneiden nicht ermangelt.

Auch die Musik hat man mehr als ein Mal durch Musik zu apotheosiren versucht. Benedetto Marcello hat einen „Timoteo“, analog dem Händel'schen im Text, aber in der Musik nichts weniger als analog, da der berühmte Venetianer die
130 Grille hatte, auf die Schiffernachrichten der alten Autoren hin die antike Musik so viel als möglich mit modernen Mitteln wieder aufleben zu machen. Peter Winter hat desgleichen einen „Timotheus“ – ein Beweis, daß man zu Anfang dieses Säcu-

lums Händel für abgethan und nicht mehr präsentabel hielt, – C. M. v. Webers Cantate „Der erste Ton“ gehört so gut in diese Classe wie Lindpaintners Operette „Die Macht des Liedes“, wie endlich der letzte Versuch dieser Art: Spohrs Symphonie „Die Weihe der Töne“ – äußerlich einer der buntesten und glänzendsten, innerlich aber einer der leblosesten und verfehltesten. Beethoven ist, wie natürlich, nicht dafür verantwortlich, daß man seine Gelegenheitscantate zum Wiener Congreß „Der glorreiche Augenblick“ zu einem „Preis der Tonkunst“ umgearbeitet hat. Alle diese Werke sind so ziemlich verschollen. Woher also die unverwüsthliche Lebenskraft des Händel’schen „Timotheus“ oder „Alexander-Festes“? Antwort: sie liegt nicht nur darin, daß die Musik hier nicht durch Phrasen, sondern durch die That, d. h. durch ihre eigenen mächtigen Wirkungen gepriesen wird, sondern auch in der Frische und Urkraft der Händel’schen Composition. Im Allgemeinen läßt sich von Händels Musik zum „Alexander-Fest“ sagen, daß sie trotz des antiken Stoffes auch nicht einen Tropfen antiken oder antikisirenden Blutes in sich hat.

Von Marcello’s verunglücktem Versuch einer äußerlichen Nachahmung sehen wir natürlich ab. Wenn man Gluck als einen musikalischen Griechen in geistigem Sinne bezeichnet, so hat man Recht. Aber Händels Musik zum „Timotheus“ ist so erzromantisch wie möglich, – romantisch bei all’ ihrer grandiosen Einfachheit. Gleich ihre musikalischen Propyläen sind im gothischen Style gebaut – das will sagen: gleich die Overture ist ein energisches Fugato. Das „lydische Brautlied“, welches Marcello ohne Gnade für unser Ohr im „Modus lydicus“ gesetzt haben würde, ist das modernste *D-dur*, welches je mit zwei Kreuzlein signirt gewesen, modern sind die Fanfaren der Trompeten und Hörner beim Trinklied – und so alles Weitere. Nur wo Timotheus und Cäcilia mit einander confrontirt werden, versucht es Händel, mit kurzen einfachen Flötensätzchen an die antike Musik, wie wir sie uns allenfalls vorstellen, zu erinnern. Aber in Terzgängen! Da doch der Ditonus und Semiditonus für die Griechen dissonirten! Und wenn er ganz unmittelbar darauf in einer seiner machtvollsten Inspirationen anfängt: „vom Himmel kam Cäcilia“ und nach Herzenslust contrapunctirt und fugirt und in Donner-Accorden einherschreitet, so ist freilich vom armen Timotheus und seinen zwei Terzdudelflöten keine Rede weiter – und man sieht, wenn man es auch sonst nicht wüßte, wohin des Meisters Sympathien gingen und daß er Drydens Richter-spruch in zweiter Instanz abändert. Aber wir missen das antike Costüm gerne für die Züge naiver Wahrheit und Natur, welchen wir hier begegnen.

Das schmelzende Brautlied mit den sehnsüchtig-zärtlichen Klängen des obligaten Violoncells und der berühmte Weckruf mit dem 12 Mal wiederkehrenden „obstinaten Baß“ lehren uns die entgegengesetzten Pole des Gefühlskreises kennen, den Händel beherrschte. Und wiederum auch ist kein größerer Contrast zu denken, als der unbeschreiblich schöne Klaggesang um den gefallenen Darius und der rüstig-fröhliche Trinkchor, der freilich für ein Rittergelage aus dem Mittelalter besser passen würde, als für ein griechisches Symposion. Merkwürdig darin ist der momentane Anklang an das „*God save the King*“. In allen Nummern, wo eine bestimmte Empfindung gemalt und geweckt werden soll, ist der Ton von unübertrefflicher Wahrheit und trifft sein Ziel ins Centrum. Bei den Zwischen- und Füllstücken haben wir wenigstens echte Händel’sche Musikmelodien voll Mark und

Nachdruck, getragen von urkräftiger Harmonie. Die große Baßarie im zweiten Theil ist ein Seitenstück zu der kolossalen Baßarie im „Messias“, an welche sie stellenweise anklingt. Ueber die gelegentlichen langathmigen Coloraturen dürfen wohl die modernen Sänger klagen, nicht aber die Zuhörer und vollends nicht die Kritik. Wir sind am Ende musikalisch versirt genug, um nicht Alles nach dem letzten musikalischen Modejournal zugestutzt sehen zu wollen und um jeder Zeit ihre Eigenheiten als ihr gutes Recht zuzugestehen.

Bei der Aufführung freute uns vor Allem, daß diesmal wirklich „Bälge athmen“, d. h. daß wir auf gut Händel'sch die Composition mit eingreifender Orgel zu hören bekamen. Dadurch entfiel der Nothbehelf jeder „Bearbeitung“. Die Wirkung war die imposanteste, wie die Aufführung die glücklichste. Frau Wilt, die Herren Walter und D. Krauß, Chöre, Orchester – Alle wirkten mit einer Sorgfalt, man darf sagen mit einer Begeisterung zum Gelingen des Ganzen, welche das Werk zur vollsten Geltung brachte. Johannes Brahms leitete mit fester Meisterhand das Ganze. Das Publicum war zahlreich und sehr dankbar.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Erstes Gesellschaftskonzert der GdM, 9. November 1873, MVgr.

ERLÄUTERUNGEN

11f. auf den Wunsch ... Swieten ... näher bringe“] → NR. 65/ERL. zur Z. 127. ■ **19–23** Es ist lange Zeit her, ... Winterreitschule aufgeführt.] Gemeint ist die Massenaufführung in der Winterreitschule am 8. und 12. November 1840. *Das Alexanderfest* kam zwischen 1840 und 1873 jedoch noch am 1. April 1860 in einem von Ferdinand Stegmayer geleiteten Konzert der Wr. Singakademie zur Aufführung – Ambros weist auf diese Tatsache später berichtend hin (→ NR. 131/Z. 170–176). ■ **25** Dryden] John Dryden (1631–1700), engl. Dichter, Literaturkritiker und Dramatiker. ■ **43** Aspasia] (um 470–um 420), griech. Philosophin, zweite Frau des Perikles. ■ **77–80** „wollte irgend ein ... *amavit Jupiter*] Freizitate aus: Giovanni Battista Doni, *De praestantia musicae veteris* [...], Florenz 1647, S. 33 und 75. Der Ausspruch „Pauci, quos aequus amavit Jupiter“ ursprünglich in: Vergil, *Aeneis* 6,129f. ■ **91–93** Als zu einer Zeit, ... nicht ihresgleichen!“] frei erzählt nach Friedrich Chrysander, *G. F. Händel*, Bd. 2, Leipzig 1860, S. 416f. ■ **101** *Fiat experimentum in corpore vili.*] lat. „Führe Experimente an wertlosen Körpern durch.“ Vermutlich Äußerung des frz. Humanisten Marc-Antoine Muret (1526–1585). ■ **127** Benedetto Marcello hat einen „Timoteo“] *Timoteo, o gli effetti della musica sulla poesia*, uraufgeführt 1727. ■ **130f.** Peter Winter hat ... einen „Timotheus“] *Timoteo, o gli effetti di musica*, uraufgeführt 1793. ■ **138** „Preis der Tonkunst“] Die Neutextierung *Preis der Tonkunst* stammt von Friedrich Rochlitz; die Kantate ist unter diesem Titel 1837 bei Tobias Haslinger in Wien erschienen. ■ **148** Händels Musik zum „Timotheus“] Ausführlich hat Ambros das Werk bereits 1855 beschrieben, in: *Die Grenzen der Musik und Poesie*, S. 4–6. ■ **158** Ditonus und Semiditonus] große und kleine Terz. ■ **177f.** Baßarie im zweiten Theil] „*Revenge, revenge*“. ■ **178** zu der kolossalen Baßarie im „Messias“] „*The trumpet shall sound*“. ■ **185** mit eingreifender Orgel] gespielt von Rudolf Bibl.

131.

WA 1873, Nr. 265, 18. November

Feuilleton.**Musik.**

Zweites philharmonisches Concert. Hellmesbergers erste Quartett-Soirée.

Eine der angenehmsten musikalischen Bekanntschaften vermittelte uns das zweite philharmonische Concert in der Pianistin Frau Annette Essipoff aus Petersburg, in welcher wir eine höchst ausgezeichnete, echte Künstlerin, des Namens werth, fanden. Sie spielte Chopins *E-moll*-Concert; eine der schwierigsten und nicht gerade die dankbarste Aufgabe, welche sich ein Künstler wählen kann. Die Composition wimmelt allerdings von den reizendsten und pikantesten Zügen – aber es fehlen die rechten Contraste in ihrem Verlauf, das ganze lange Stück ist wie ein über Blumenbeete hinsäuselnder Zephyr. Chopin war wesentlich Kleinkünstler; seine Mazurken, Notturmo's u. s. w. sind und bleiben musikalische Juwelen; seine Concerte und Sonaten sind gleichsam nur die Multiplication jener reizenden kleinen Stücke, es fehlt daher die große, architektonische Disposition, wie sie hier am Ende unentbehrlich ist. Auffallend ferner darf bei diesem Concerte heißen, daß darin diejenige Art von Virtuosenstyl nachklingt, den man den specifisch Hummel'schen nennen könnte, welcher seinerseits wieder die Brillantisirung der Art und Weise ist, wie Mozart in seinen unvergleichlichen Klavierconcerten das Instrument behandelte. Der Anfang des letzten Satzes bei Chopin erinnert auf's stärkste an die Art des funkelnden Rondo-Thema's bei Hummel und selbst, wenn man will, bei Kalkbrenner. Für den Musiker ist gerade dieses Concert in mehr als Einer Hinsicht und eben um der hier hervorgehobenen Eigenheiten willen anziehend. Die feine Orchestrirung, die sich meist nur in gedämpfterer Weise hörbar macht und sich in der Mittel- und Tieflage bewegt, mahnt beinahe wie der dunkle Sammtgrund eines Juwelen-Etui's, von dem sich der darauf ruhende Brillantschmuck, hier: der Piano-Part, doppelt prächtig abhebt. Wir danken der Künstlerin für ihre Wahl um so mehr, als man Chopins Concerte, eben weil sie sehr schwer und wenig dankbar sind, selten hört. Auch bedürfen sie zur würdigen Interpretirung einer Hand, wie man sie selten findet, wie Frau Annette Essipoff sie aber allerdings besitzt. Schon die ersten Tacte des ersten Solo orientirten uns über diesen Punkt: der herrlichste Anschlag, die feinste Phrasirung, die seelenvollste Betonung. Kurz: Frau Essipoff ist, wenn wir sie nach dieser ersten und einzigen Leistung, welche wir von ihr gehört haben, beurtheilen dürfen, eine Pianistin allerersten Ranges und das will in unserer pianospielenden Zeit etwas sagen!

Seit Clara Schumann, deren Talent allerdings eine andere Art von Färbung hat, haben wir nichts gehört, was uns in gleichem Grade zur Seele gesprochen hätte. Die Essipoff drischt nicht Klavier, sie hackt nicht Klavier, sie wettet und schmettert nicht Klavier, sie spielt Klavier im schönsten Sinne des Wortes und es ist in diesem ihren Spiele eine so edle Vollendung, ein solcher Wohllaut und eine so feine Seele, daß wir es mit einem kurzen Worte als „classisch“ bezeichnen möchten. Wir sehen den weiteren Klaviervorträgen der Dame mit Erwartung ent-

gegen, denn wenn sie Chopin herrlich gespielt hat, so bleibt allerdings noch die Frage übrig: wie spielt sie Beethoven, Schumann, Mozart, Bach? u. s. w. – Daß die Künstlerin einem so kunstverständigen Publicum, wie wir es bei den Philharmonikern finden, außerordentlich gefiel, ist kaum nöthig zu sagen. Sie erhielt „philharmonischen Beifall“, das ist einen Beifall, der aus warmer und wahrer Begeisterung entsprungen, für den Künstler der schönste Lohn ist und der sich nicht durch weltuntergangsmäßiges Toben und Geschrei Werth und Bedeutung zu geben sucht.

Die folgende Nummer, das Scherzo aus Rheinbergers Wallenstein-Symphonie, ist von einer früheren Aufführung her bekannt. Der Componist hat, laut Programms, darin „Wallensteins Lager“ und, als Episode, sogar die „Kapuziner-Predigt“ musikalisch zu schildern versucht. Weiß man dieses, so wird man den Ton sehr glücklich getroffen finden. Auch die drastische Komik der Episode ist anzuerkennen. Wenn Rheinberger den Predigereifer des Kapuziners in einem emphatisch-burlesken Solo der Violen malt, so ist das gerade so gut oder so schlimm, wie wenn z. B. Berlioz den die Montague's und Capulets scheltenden Prinzen Eskalus durch ein Posaunensolo versinnlicht. Was gegen das ganze Genre solcher Programm-Symphonien gesagt werden kann und oft gesagt worden ist, wollen wir hier nicht wiederholen. So viel ist gewiß, daß man den Componisten derselben keinen schlimmeren Spuk spielen könnte, als durch Verschweigung ihres erklärenden Programmes. Bei Rheinbergers Scherzo, das doch glücklichen Localton und charakteristische Färbung hat, würde man z. B. wohl auf eine derb-lustige Volksscene rathen, allenfalls auch einen Jahrmart, ein Zigeunerlager u. s. w.; – um zu errathen, es sei Wallensteins Lager gemeint, oder gar den Kapuziner herauszufinden, müßte man nicht bloß im Schiller belesen, sondern auch des Oedipus leiblicher Vetter sein.

Bei Mendelssohns wunderschöner *A-moll*-Symphonie sieht man sich in der That nach einem Programm um, so eigen und lebendig charaktervoll treten die Tongestalten hervor – und die Sturmstelle zu Ende des ersten Allegro ist wohl nicht bloß darum da, um zu stürmen. Mendelssohn hat es klüglich verschmäht, seiner Tondichtung ein Programm oder auch nur eine näher bezeichnende Ueberschrift zu geben – aus einem seiner veröffentlichten Briefe wissen wir nur so viel, daß er an eine „schottische“ Symphonie dachte. Das genügt, um wiederum den unübertrefflich wahren Localton zu erkennen, obschon Mendelssohn es verschmäht hat, durch anspielende Citate schottischer Volksweisen dem Hörer musikalische Winke zu geben.

Das ganz zuletzt neu auftauchende, triumphirende Motiv soll unverbürgten Schiffernachrichten zufolge eine schottische Volksmelodie sein; es klingt aber gar nicht so und dafür erstaunlich mendelssohnisch. Die einmal angeregte Phantasie des Hörers mag dann weiter gehen und – wie in Beethovens Pastoralsymphonie – im ersten Satze etwas Landschaftliches, im kriegerischen Final bewegte Handlung finden. Das nach der Sturmstelle wieder eintretende erste Andante macht wirklich den Eindruck, als trete die Sonne glorreich, wenngleich mit mild gedämpftem Lichte, aus den Wolken hervor. Für diejenigen aber, welche der Musik gar zu viel Ausdrucksfähigkeit für äußerliche Gegenstände, zu viel Malertalent zutrauen, ist

diese Symphonie eine wahre Warnungstafel: selbst Schumann hielt sie, in Folge einer Verwechslung mit der damals noch nicht publicirten Symphonie in *A-dur*, für den musikalischen Nachhall italienischer Reiseeindrücke, und Lampadius, Mendelssohns nicht sehr geistreicher erster Biograph, verspürte darin einen, wie er sagt, *languor italicus*. So kann man irren!

90

Die Aufführung der Symphonie war herrlich. Im Scherzo waren die kleinen Plaudereien der Blasinstrumente unter einander geradezu Virtuosenstücke des Orchesters, und das Adagio war ein voller, überwältigender Strom von Gesang. Nicht minder trefflich ging Beethovens große, fugirte Overture, welche das Concert eröffnete. Beethoven selbst bezeichnete sie als „im Style Händels“ – sie stammt aber eher von der genial frei fugirenden „Zauberflöten“-Overture – und recht besehen ist sie weder Händel'sch, noch Mozartisch, sondern Beethovens.

95

Zu den großen musikalischen Exhibitionen der Philharmoniker- und der Gesellschaftsconcerte gehören als nothwendige Ergänzung Hellmesbergers Quartettabende. Das Streichquartett ist ja recht eigentlich die Musik „für Kenner und Liebhaber“. Ohne blendende äußere Effecte, ohne die ihm versagte Wucht der Massenwirkungen, in krystallener Durchsichtigkeit den Gang seiner vier Stimmen immerfort zeigend, schon durch letzteren Umstand im Wesentlichen auf Polyphonie, wenn auch nichts weniger als durchweg an streng und exclusiv contrapunktischen Styl gewiesen, jede Leerheit in der Harmonie, jeden unschönen Schritt der Stimmenführung sofort zu Tage bringend, die genaueste Kenntniß des Componisten von dem, womit Wohlklang, Kraft und Anmuth zu erzielen ist, erheischend, repräsentirt das Quartett eine ganz eigene Art Musik. Es ist für den Componisten die wahre *épreuve d'artiste*. Für Leute, die ihre musikalischen Genüsse hauptsächlich im Theater und im Tanzsaal suchen, ist es freilich so gut wie nicht da, und wenn sie's hören müssen, langweilig. Es muß auf ein „Parterre von Kennern“ zählen. Daraus erklärt sich vielleicht eine merkwürdige Erscheinung: daß die großen Meister ihre ersten kühnen Schritte in neue, früher unbekannte, einstweilen unsichere Gebiete am liebsten im Streichquartett machten. Dies gilt von Mozart – seine dem werthen Freunde Joseph Haydn gewidmeten Quartette sind wahre Entdeckungsreisen – man weiß, wie ein hoher Kunstfreund die Musikblätter voll Zorn zerriß, wie man die Ausgabe wegen „gar zu vieler Druckfehler“ als „unbrauchbar“ zurückstellte. Beethovens sogenannte „zweite“ und „dritte Manier“ kündigt sich in den Quartetten zuerst und früher als selbst in den Klaviersachen an. Wie fremd steht das *Es-dur*-Quartett *op.* 74, das *F-moll*-Quartett *op.* 95 in seiner sonstigen musikalischen Umgebung da! Leute, welche die erste Symphonie, die Prometheus-Overture lebhaftest beklatscht hatten, stutzten über die Nüsse, die sie in den Quartetten *op.* 18 zu knacken bekamen; merkten aber doch, es sei an der Sache etwas. „Sie sind voll widerborstiger Stellen, aber man kann sich daran kaum satt hören“, meinte ein gleichzeitiger Kritikus. Heutzutage giebt es schon wieder musikalische Fortschrittsseelen, welche bedauernd meinen: „hier stehe Beethoven noch ganz (und leider!) auf Mozart'schem Standpunkt“. Diese Meinung ist so falsch wie möglich – aber sie beweist, wie glatt uns heutzutage die „widerborstigen Stellen eingehen“. In Beethovens letzten Quartetten kündigt sich unverkennbar wieder eine neue Musikwelt an – die auch sogar über die neunte

100

105

110

115

120

125

130

Symphonie und die große Messe einige Sternenweiten hinausliegt. Beethoven kam nicht mehr dazu, diese neue Welt voll und rund auszuschaffen. Ein Theil unserer neuesten Musik hat das Erbe *ab intestato* und ohne das *beneficium inventarii* angetreten, daher denn bei ihr leider die Passiva den Activstand überschreiten und alle Aussichten auf einen Bankerot da sind.

Es ist ein Zeichen der musikalischen Zeit, aber wahrlich kein gutes und erfreuliches, daß die noch vor 30 Jahren gar nicht seltenen fixen Quartettabende in musikalischen Privathäusern so gut wie aufgehört haben. Dafür hört man überall Klavier trommeln. Will ein Genremaler für die nächste Kunstaussstellung ein Genrebild „Das Privatquartett“ malen, so sucht er sich für Secondegeige und Viola übertragene, verschimmelte Philister als Modelle aus, das Cello legt er einem dicken Pfarrer in die Hände und die Primgeige dem Hausherrn, einem Kammeroder Forstrath, der auch schon seiner „Pensionirung mit ganzem Gehalt“ entgegengieht. Als ob das Quartett Musik für „alte Herren“ wäre, für Leute, die bei versperrten Thüren einander etwa Gellerts „zärtliche Schwestern“ vorlesen!

Es ist daher eine wahrhaft verdienstliche Sache, in der Saison einen Cyklus von Streichquartetten und überhaupt von höherer Kammermusik zu Gehör zu bringen – und es darf als Merkwürdigkeit registriert werden, wenn eine Musikstadt dergleichen entbehren muß – wie z. B. Prag, das doch einst die herrlichen Pixis'schen Quartettabende besaß. Wir haben Hellmesbergers erstes Quartett mit um so mehr Freude begrüßt, als uns diesmal die Florentiner untreu geworden sind. Den Anfang machte Haydns *D-moll*-Quartett. Die Production begann um 7 Uhr, die Eintrittskarten sagten halb acht. Ich bedaure sehr, wegen dieser irrigen Angabe auf den Karten den „Haydn“ versäumt zu haben, der, wie ich höre, ganz vortrefflich ausgeführt wurde. Das Brahms'sche Klavierquartett in *A-dur*, welches zunächst folgte, ist eine Composition voll Geist, welche diesmal nur leider ihren Geist unter den Händen des beteiligten Pianisten aufgab. Er spielte den Klavierpart allerdings fest und sicher herunter, das ist aber ziemlich Alles, was man ihm nachrühmen kann.

Das Andante des Beethoven'schen Quartetts *op.* 18, Nr. 6, war darnach eine wahre Seelenerquickung. Das erste Allegro litt unter einem merklich zu raschen Tempo, welches dem Charakter heiteren Behagens, den Beethoven in diesem Stücke unverkennbar ausdrücken wollte, entschieden Eintrag that. Unvergleichlich ging das Finale, wo Beethoven es immer wieder versucht, seiner Melancholie (*la malinconia*) mit leichtem Scherz zu begegnen, das scherzhafte Motiv aber zuletzt selbst einen Moment lang von Schwermuth angehaucht wird – doch nur, um sofort in Prestissimo der trüben Stimmung zu entlaufen. Ein zahlreiches Publicum spendete reichen und verdienten Beifall.

Zum Schlusse meines heutigen Berichtes muß ich nochmals auf Händels „Alexander-Fest“ zurückkommen. Einer freundlichen Mittheilung verdanke ich die Notiz, daß seit jener kolossal besetzten Aufführung in der Winterreitschule die Oratorium-Cantate auch 1860 am 1. April unter Stegmeyers Leitung von der Singakademie aufgeführt wurde. Wie das mir mitgetheilte Textbüchlein zeigt, wurde das Werk damals nach Mozarts Bearbeitung und mit der älteren Textesübersetzung von Ramler gegeben. Die neue von Gervinus, die wir jüngst gehört, ist nicht

überall auch eine Verbesserung. „Der Tonkunst Ehr' und Dank“ nimmt sich z. B. gewiß besser aus als „und Musen, euch den Preis“, zumal da Händel diese Worte sehr oft wiederholen läßt, und ebenso singt sich das wiederholte monosyllabe „fällt, fällt, fällt“ besser als „sinkt, sinkt, sinkt“.

A. W. Ambros.

180

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Philharmonische Konzerte (Zweites Abonnementkonzert), 16. November 1873, MVgr. ■ Erstes Konzert des Hellmesberger-Quartetts, 13. November 1873, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Ouvertüre *Die Weihe des Hauses* op. 124, Streichquartett B-Dur op. 18 Nr. 6
 ■ Brahms: Klavierquartett A-Dur op. 26 ■ Chopin: Klavierkonzert e-Moll op. 11 ■ Joseph Haydn: Streichquartett d-Moll Hob. III:43 ■ Mendelssohn: Symphonie Nr. 3 a-Moll op. 56 (*Schottische*) ■ Rheinberger: „Scherzo“ aus *Wallenstein. Symphonisches Tongemälde* d-Moll op. 10

ERLÄUTERUNGEN

5 Annette Essipoff] (1851–1914), russ. Pianistin; Studium am Petersburger Konservatorium, Debüt am Mozarteum Salzburg, ab 1871 Konzertreisen europaweit, 1876–1877 auch in Amerika.
 ■ 51 von einer früheren Aufführung] Die Symphonie erklang in Wien bereits im Februar 1868 im Konzert der Philharmoniker. ■ 57f. Berlioz ... versinnlicht.] in *Romé et Juliette* op. 17. ■ 73 aus einem seiner veröffentlichten Briefe] Mendelssohns Brief an Abraham Mendelssohn Bartholdy vom 22. Februar 1831 (Mendelssohn, *SB*, Bd. 2, S. 214). ■ 79 eine schottische Volksmelodie] Eine Bezugnahme auf konkrete Melodien ist nicht belegt. ■ 87–89 selbst Schumann ... Reiseeindrücke] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 132. ■ 89–91 Lampadius, ... *languor italicus*.] lat. „italienische Krankheit“. Ambros' Anmerkung ist unklar, zumal Lampadius über die Symphonie schreibt: „Man sagt, die frühesten Anfänge zu dieser Symphonie datiren schon von Mendelssohns Aufenthalt in Rom, und man hat demnach auch ein besonders südliches Colorit in ihr finden wollen. Ich gestehe, daß ich diese Meinung nicht ganz teilen kann, und glaube, daß Jemand, der von dieser Entstehung in Rom nichts wüßte, auch von südlicher Gluth wenigstens kaum etwas in ihr entdecken würde.“ → NR. 94/ERL. zur Z. 48f. (darin S. 124). ■ 95 fugirte Ouverture] Ouvertüre zu *Die Weihe des Hauses* op. 124. ■ 96 „im Style Händels“] vgl. Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*³, Bd. 2, S. 8. ■ 110 *épreuve d'artiste*] frz. „Künstlerprobe“. ■ 115f. seine ... Haydn gewidmeten Quartette] KV 387, 421, 428, 458, 464, 465. ■ 117–119 man weiß, ... als „unbrauchbar“ zurückstellte.] Die von Constanze Mozart festgehaltenen Anekdoten über die Reaktion von Fürst Anton Grassalkovicz und über die Reaktion eines it. Käufers wurden abgedruckt in: *AMZ* 1 (1798/1799), Nr. 50, 11. September, Sp. 855; wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros: Jahn, *Mozart*, Bd. 4, S. 72. ■ 125f. „Sie sind ... satt hören“] Freizitat aus der Rezension in: *AMZ* 8 (1805/1806), Nr. 42, 16. Juli, Sp. 671. Im Original ist wörtlich vom „Herben“ und „Widerhaarigen“ die Rede; wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros: Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, Bd. 2, S. 107. ■ 132 die große Messe] *Missa solennis* D-Dur op. 123. ■ 134 *ab intestato*] lat. „vom Testamentlosen“. ■ 134 *beneficium inventarii*] lat. „Rechtswohltat des Inventars“ (d. h. die bedingte Erbserklärung, die den Erben gegen die Gefahr sichert, einen verschuldeten Nachlaß anzutreten). ■ 151 Pixis'schen Quartettabende] → NR. 14/

ERL. zur Z. 245f. ■ 158 des beteiligten Pianisten] Wilhelm Schenner (1839–1913), Organist, Pianist; ab 1864 Prof. am Konservatorium der GdM. ■ 170f. auf Händels „Alexander-Fest“ zurückkommen] zur Aufführung von Händels Kantate → NR. 130. ■ 176 Ramler] Karl Wilhelm Ramler (1725–1798), dt. Dichter und Philosoph.

132.

WA 1873, Nr. 271, 25. November

Feuilleton.**Musik.**

Frau Essipoff. Julius Zellners neues Pianoforte-Concert.

Hatte sich die Pianistin Frau Annette Essipoff bei den Philharmonikern unserem
 5 Publicum durch den Vortrag des *E-moll*-Concertes von Chopin in glänzender
 Weise eingeführt, so konnte dieses günstige Urtheil durch ihr eigenes Concert,
 welches sie im kleineren Saale der Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltete,
 nur bestätigt werden; ja, das Bild der Künstlerin trat diesmal nur noch bedeuten-
 der hervor, da sie in einem sehr mannigfach, von J. S. Bach angefangen bis auf
 10 Rubinstein und Liszt zusammengestellten Programm eine bewundernswerthe
 Vielseitigkeit entwickelte. Der überaus lebhafte Antheil, den das den ganzen Saal
 dicht füllende Publicum an ihren Leistungen nahm, bürgt dafür, daß Frau Essipoff
 als Pianistin ihren künstlerischen Credit in Wien ein für alle Mal fest begründet
 und fortan gewonnenes Spiel hat. Als wir ihren Namen in den Ankündigungen
 15 lasen, mag er für Viele ein unbekannter gewesen sein und selbst diejenigen, für
 welche er keinen völlig fremden Klang hatte, wußten von ihr kaum mehr, als daß
 sie eine gewesene, mit der großen Goldmedaille betheilte Schülerin des Petersbur-
 ger Conservatoriums und eine in der nordischen Kaiserstadt sehr geschätzte Pia-
 nistin sei.

20 Die Reclame hatte vor ihr nicht hergetrommelt, die Journale hatten uns nicht
 daran gewöhnt, alle Augenblicke etwas über sie zu lesen, sogar die Alleweltsdiener-
 in Photographie hatte uns vorläufig ihre anmuthige persönliche Erscheinung vor-
 enthalten. Sie kam, spielte und siegte! Und zwar bei einem Publicum, welches
 neuen Erscheinungen selten mit großem Vertrauen entgegenzukommen pflegt, an
 25 das Allerbeste gewöhnt, kritisch – zum Glücke aber für wirklich Vortreffliches
 auch sehr empfänglich ist. Daß Frau Essipoff zu allererst im philharmonischen
 Concerte spielte, war eine sehr kluge Taktik, deren unmittelbare Frucht der glän-
 zende Besuch ihres eigenen Concertes war. Es fand sich da ein Publicum zusam-
 men, wie sie es sich nicht besser hätte wünschen können, ihre Wiener Colleginnen
 30 und Collegen erblickten wir so ziemlich vollzählig und der warme, herzliche Bei-
 fall, welchen gerade diese Fraction der Zuhörerschaft spendete, fällt schwer ins
 Gewicht. Da saßen die Kenner und belauerten jeden Tact, aber nur um nach dem
 Schlußaccord die Hände so lebhaft in Bewegung zu setzen wie die Uebrigen. Das
 Concert dauerte sehr lange, Frau Essipoff spielte zwei große Concerte mit Orches-
 35 ter, ein Heldenstück, zu dem wir von früher her in unserer Erinnerung kein zwei-

tes Beispiel finden, – sie spielte ferner eine Menge kleinerer, d. h. kürzerer Stücke, die aber sämmtlich an die Tüchtigkeit des Ausführenden nicht eben kleine Anforderungen stellen. Daß das Publicum bis zum Schlusse in Spannung und Antheil blieb, ist für die Pianistin ein sehr ehrenvoller Erfolg.

Sie begann mit Rubinsteins viertem Concert (in *D-moll*). Der Componist hat dieses Werk für seine eigenen Riesenkräfte berechnet und wird schwerlich Viele finden, welche wagen dürfen, es ihm nachzuspielen. Frau Essipoff durfte es wagen. Wir mußten die geradezu männliche Kraft und das ungestüme Feuer bewundern, womit sie allen Anforderungen des Componisten gerecht wurde. Schade, daß sich die Composition nicht durchwegs auf gleicher Höhe hält und insbesondere das von Uebertriebenheiten und Bizarrerien nicht freizusprechende Final, in welchem Rubinstein mit einem ungeheuren Aufwand von Virtuosität uns eigentlich kaum mehr sagt, als daß er uns nichts Rechtes zu sagen habe, gegen den grandiosen ersten Satz bedeutend abfällt. In dem schön exponirten Andante geschieht die Wendung, wenn nicht zum Schlimmen, so doch zum Gleichgültigen ganz plötzlich – mit dem Wenden des Blattes. Es ist, als sei Rubinstein mitten im Componiren etwa zum Mittagessen abgerufen worden und habe nach Tisch die rechte Stimmung nicht mehr finden können. Wie oft hat man diese Ungleichheit bei Rubinstein zu beklagen! Doch bleibt das Resultat, auch wenn man die Bilanz zieht, am Ende ein für ihn sehr günstiges.

Das zweite Concert, welches Frau Essipoff spielte, war eine Novität – ein Concert in *Es-dur* von Julius Zellner, welches hier die Feuerprobe bestand, zum ersten Male vor den Areopag des zuhörenden Publicums zu treten. Zellner kann sich gratuliren, eine Interpretin wie Frau Essipoff gefunden zu haben – aber auch Frau Essipoff mag es als angenehme Erinnerung in ihr Tagebuch einzeichnen, daß ihr die Mission wurde, ein so edles Kunstwerk die Erste an die Oeffentlichkeit zu bringen. Die Aufnahme war eine überaus beifällige; das Concert fand sogar unter allen Nummern des Programms den lautesten und wärmsten Beifall. Dieser Erfolg ist ein um so mehr erfreulicher, als sich Zellner bisher nicht beklagen kann, es haben die freundlichen Mächte, welche einen jungen, seine Dornen- und Lorbeer-Laufbahn beginnenden Componisten vorwärts bringen, sich für ihn zu sehr außer Athem gesetzt. Das Publicum horcht allüberall im Ganzen und Großen mehr auf die Namen als auf die Werke – und hat sich seit den Zeiten wenig geändert, wo eine Motette des weltberühmten Josquin am Hofe von Urbino durchfiel, weil zufällig dabei sein Name verschwiegen worden, und umgekehrt eine Motette als vermeinte Composition des genialen Niederländers in Rom höchlich bewundert wurde, bis sie der jüngere Adrian Willaert als sein Eigenthum reclamirte, worauf die Sänger das Meisterstück für immer bei Seite legten. Der thätige und aufopfernde Eifer des Verlegers Gotthardt hat allerdings eine beträchtliche Anzahl von Compositionen Zellners ans Licht treten lassen, aber man weiß, wie viel – oder, besser gesagt, wie wenig sich das Publicum um gedruckte musikalische Novitäten zu kümmern pflegt, wenn es solche nicht auch leibhaftig zu hören bekommt. Nachdem Frau Essipoff mit Zellners Concert einen so entschiedenen Erfolg errungen, wird sie es hoffentlich nicht bei Seite legen, sondern auch anderwärts vorzuführen bedacht sein. Wir haben – beiläufig gesagt – das Gedächtniß der Dame wahrhaft

angestaunt, welche das lange und überaus schwierige Werk, mit dem sie erst während ihres noch kurzen Aufenthaltes in Wien bekannt geworden, tadellos und sicher auswendig spielte. Durften wir Zellner zu dem Werk und der Spielerin Glück wünschen, so gratuliren wir ihm auch, daß ersteres als Novität gleich vor
 85 ein musikalisch hochgebildetes Publicum trat, welches die Schönheiten der Composition sofort zu erkennen und zu würdigen vermochte; obschon Zellner nach seiner mehr tief reflectirenden, sinnigen Natur weniger auf äußere Glanzeffecte als auf innere Gediegenheit bedacht gewesen. Die Noblesse der Motive, die innige Empfindung, welche aus den gesangvollen Stellen spricht, die feine, meisterhafte
 90 Arbeit des Tongewebes geben seinem Talente und seinem Streben das schönste Zeugniß – und eigens ist hervorzuheben, daß nicht nur jeder der drei Sätze ein in sich geschlossenes Charakterbild darstellt, sondern auch alle drei Sätze wie Glieder einer Kette in einander greifen, so daß das ganze Concert eine bestimmte Physiognomie erhält, und unendlich mehr ist als etwa nur ein Haufwerk von Motiven
 95 und Passagen.

Soll ich eine bestimmte nähere Andeutung geben, so würde ich Zellner einen der Denk-, Empfindungs- und Ausdrucksweise Schumanns verwandten Geist nennen, aber beileibe nicht bloß einen Epigonen Schumanns, wozu man ihn hat machen wollen. Er ist neben Schumann nicht der Client, der demüthig und hilfsbedürftig an die Thüre seines Patrons klopft, nicht einmal der Schüler, der „in des
 100 Meisters Worte schwört“, sondern der jüngere Freund, der im Umgang mit dem älteren gar Manches von seinem Wesen annimmt. Talente dieser Art werden keine „Bahnbrecher“ – das kann und soll auch sicher nicht jeder sein – aber sie sind für die Pflege der Kunstblüthe ihrer Zeit äußerst wichtig und dürfen kühn in den
 105 Kreis der Guten und Besten dieser Zeit eintreten. Von Zellners neuer Composition, die uns insbesondere ein glücklicher und tüchtiger Schritt in seiner Entwicklung nach vorwärts scheint, heben wir im ersten Allegro den energischen, heroischen Anfang des allein beginnenden Pianoforte, den schönen, von leiser Melancholie angehauchten Seitensatz und die schöne Orchestration hervor; einige
 110 Mal läßt der Componist die Clarinette solo aus dem Orchester ordentlich – aufblühen.

Das Andante ist, so wie man musikalische Mondscheinstücke hat, ein Abenddämmerungsstück – der Ton von Schwermuth, der schon im ersten Allegro in den energischen Gang desselben sänftigend eingriff, tritt hier entschiedener hervor –
 115 die ganze Färbung hat etwas Gedämpftes, ohne doch wirklich düster zu werden – es ist der Ausdruck einer Sehnsucht, die dem verglimmenden Abendroth nachschaut, während am Himmel schon einzelne Sterne aufzuleuchten anfangen. Von vortrefflicher Wirkung sind in diesem Satze die breiten, weichen Arpeggien-Accorde des Pianoforte, die sich mit dem verwandten und doch so bestimmt geschiedenen Klang des Pizzicato der Streichinstrumente mischen. Das Final schlägt, wie
 120 recht ist, einen rüstigen, lebensmuthigen Ton an und enthält eine Menge sehr interessanter rhythmischer Combinationen. Unter den Klavierconcerten neuester Zeit bildet Zellners Composition sicher eine der werthvollsten Gaben.

Von den kleineren Stücken (den Assietten dieser musikalischen Gasterei)
 125 heben wir Mendelssohns schöne, von Frau Essipoff im Vortrage aufs feinste belebte

Fuge, Chopins selten gehörtes Scherzo, welches unverdienter Weise gegen den Zwillingbruder in *B-moll* zurückgesetzt zu werden pflegt, die von Brahms so reizend arrangirte Gluck'sche Gavotte und die bekannte Gigue von J. S. Bach hervor, durch welche Gluck vermuthlich zu einer der Arien in seiner taurischen Iphigenie angeregt worden. Der „Gnomentanz“ von Liszt, ein den capriciösen Scherzi Mendelssohns auffallend verwandtes Stück, erfordert die gedenkbarste Virtuosität; Frau Essipoff hat uns dadurch auch mit dieser Seite ihrer Ausbildung bekannt gemacht. 130

Statt Herrn Walters sang Frau Dustmann einige Lieder von Brahms mit lebhaftem Beifall, Herr Popper spielte mit der ganzen Fülle seines wunderbar weichen und beseelten Tones zwei Violoncellstücke: ein Andante von Goltermann und eine charmante Caprice von seiner eigenen Composition, die er *le papillon* nennt. Natürlich wurde er nach Verdienst ausgezeichnet. 135

Virtuosencconcerte dieser Art kann man sich schon gefallen lassen – wir bitten um mehr! 140

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Konzert mit Orchester von Annette Essipoff, 23. November 1873, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Johann Sebastian Bach: „Gigue“ aus der Partita B-Dur BWV 825 ■ Brahms: Nr. 9 „*Wie bist du meine Königin*“ aus 9 Lieder und Gesänge op. 32 ■ Chopin: Scherzo E-Dur op. 54 ■ Gluck: Gavotte A-Dur aus *Iphigénie en Aulide* (Klavierbearbeitung von Brahms) ■ Goltermann: Violoncellokonzert a-Moll op. 14 (2. Satz) ■ Liszt: Nr. 2 „Gnomenreigen“ aus 2 Konzertetüden S 145 ■ Mendelssohn: Präludium und Fuge e-Moll op. 35 Nr. 1 ■ Popper: Nr. 4 „*Le papillon*“ aus 6 Charakterstücke op. 3 ■ Rubinstein: Klavierkonzert d-Moll op. 70 ■ Julius Zellner: Klavierkonzert Es-Dur op. 12

ERLÄUTERUNGEN

4–6 Hatte sich ... eingeführt] → NR. 131. ■ 69 Motette ... Josquin ... durchfiel] Anekdote überliefert in: Baldassare Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, Florenz 1528, Buch 2, Kap. 35. ■ 70–72 Motette ... Willaert ... reclamirte] Anekdote, die sich auf Willaerts Motette „*Verbum bonum et suave*“ bezieht, überliefert in: Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, Venedig 1558, S. 346. ■ 74f. Eifer des Verlegers Gotthard ... ans Licht treten lassen] → NR. 51/ERL. zu den Z. 64–71. ■ 100f. „in des Meisters Worte schwört“] Freizitat aus: Goethe, *Faust I*, 1989. ■ 124 Assietten] → NR. 1/ERL. zur Z. 2. ■ 125f. Mendelssohns ... Fuge] aufgeführt wurden sowohl das Präludium als auch die Fuge e-Moll op. 35 Nr. 1. ■ 129 einer der Arien in ... Iphigenie] „*Je t'implore et je tremble*“. ■ 130 „Gnomentanz“ von Liszt] Nr. 2 „Gnomenreigen“ aus 2 Konzertetüden S 145. ■ 134 Lieder von Brahms] u. a. Nr. 9 „*Wie bist du meine Königin*“ aus 9 Lieder und Gesänge op. 32. ■ 136 Andante von Goltermann] 2. Satz des Violoncellokonzerts a-Moll op. 14; Georg Goltermann (1824–1898), dt. Violoncellist und Komponist.

133.

WA 1873, Nr. 277, 2. Dezember

Feuilleton.**Musik.**

Frau Essipoff. Hellmesbergers zweiter Quartettabend. Die Philharmoniker.

„Sie sind ein wahres Ikositetraeder!“ würde vielleicht ein galanter Mathematiker
 5 – gäbe es dergleichen – zu Frau Essipoff sagen. Der Mathematiker würde damit
 sagen wollen, daß man an ihrem pianistischen Talent immer neue Seiten entdeckt
 – zum Beispiel, daß sie, die wir als Concertspielerin ersten Ranges kennen gelernt,
 sich durch den Vortrag des Klavierpartes des Schumann'schen *Es-dur*-Quartetts
 bei Hellmesberger als eben so eminent für Kammermusik erwies. Ich erinnere
 10 mich, vor Jahren dasselbe Quartett als „Novität“ durch Clara Schumann kennen
 gelernt zu haben, und muß Frau Essipoff das Zeugniß geben, daß das seitdem oft
 gehörte Tonwerk erst wieder unter ihren Händen völlig und bis ins Einzelne die
 Färbung annahm, die es bei Clara's Vortrag desselben hatte; eine Färbung, welche
 sicher als die „authentische“ gelten kann, denn die Schumann konnte es wissen!
 15 Vor Allem hebe ich den zweiten Satz, das herrliche, originelle *G-moll*-Scherzo her-
 vor, dessen Staccato so leicht unter minder elastischen oder allzu energischen Fin-
 gern hart und spitzig wird, hier und bei Clara aber klang, als – man erlaube mir
 das Bild – als tupfe man mit leichten Fingerspitzen auf Sammt. Die Composition
 selbst hat uns wieder innigst erfreut – durch sie und ihren Pendant, das Klavier-
 20 quintett in *Es*, schrieb sich einst Schumann seinen musikalischen Meisterbrief –
 der geniale, unruhige Phantast, der bis dahin Poesie und Musik in einander ge-
 mengt hatte und in Tönen sagen wollte, was nur das ausdrückliche Wort zu sagen
 vermöchte, legitimirt sich hier zum ersten Male und gleich auf's glänzendste als
 Musiker von echtem Schrot und Korn.

25 Es war aber nicht die Mitwirkung der Frau Essipoff allein, welche dem Hell-
 mesberger'schen Quartettabend diesmal ganz besonderen Glanz verlieh – ein sehr
 glücklicher Stern leuchtete über Allem. Gleich das schöne *G-moll*-Quartett von
 Volckmann, welches den Anfang machte, fand die vortrefflichste Aufführung
 und wärmsten Beifall der Zuhörer, welche diesmal den Saal fast überfüllten. Sehr
 30 angenehm war die Ueberraschung, als bei dem fortdauernden Applaus Hellmes-
 berger aus dem rückwärtigen Raum des Saales plötzlich den Componisten vor-
 führte, dessen unerwartetes Erscheinen dem Publico Gelegenheit zu einer wahr-
 haft herzlichen Begrüßung desselben gab. Volckmann möge in dieser lebhaften
 Zustimmung Lohn für manche Verkennung, so manche erlittene Zurücksetzung
 35 finden. Es geht mit ihm, wie es mit Robert Franz gegangen. Die Welt fängt etwas
 spät, aber dafür lebhaft und aufrichtig zu empfinden an, was sie an diesen Män-
 nern besitzt. Gelegentlich wird sich doch irgend ein Berufener daran machen müs-
 sen, uns über Volckmanns Werke, Werth und Bedeutung eine Monographie zu
 geben, wie sie uns Liszts geniale Schriftstellerfeder über Robert Franz gegeben hat.

40 Ueber Mozarts Quintett, welches den Abend schloß, ist gar nichts zu sagen,
 – hat man vom ideal Schönen gesagt, es sei ideal schön, so ist's gut und genug.

Selten hat uns ein Tonstück so ergriffen wie das Adagio dieser Composition. Die fünf ausführenden Herren übertrafen aber auch sich selbst; ich wünschte, Mozart hätte sie gehört. Es geht mit diesem Meister wohl jedem echtfärbigen Musiker und Musikfreund ganz eigen; ich sage jedem echtfärbigen – denn von solchen, welche aus dem Färbekessel irgend einer Partei krebsroth oder himmelblau herausgekommen, rede ich nicht. 45

In den Knabenjahren findet man an Mozarts Musik die erste musikalische Liebe und je tiefer man später ins Wesen der Musik eindringt, je höhere Anforderungen man an sie stellt, desto glänzender wird Mozarts Bild, so daß Mozart das Alpha und Omega heißen darf. Alle Götter, die in Sachen der Musik etwas zu spenden hatten, haben ihre Gaben auf ihn gehäuft. Die größte und schönste Gabe ist aber die, welche das alte Hellas meist an seinem Apelles bewunderte und die Mozart mit Raphael theilt – die Charis. So lange wir an Mozart glauben, brauchen wir keine hereindrohende musikalische Barbarei zu fürchten. Hätten wir unter hundert Klavierspielern nicht leider Gottes immer etwa zwei Künstler auf achtundneunzig Klavierpauker, so müßten, beiher gesagt, Mozarts Klavierconcerte so oft gehört werden, wie man sie jetzt selten hört – wohlgemerkt: ohne Hummel'sche oder sonstige Bearbeitungen, denn die Herren finden in den ihnen *à discretion* gestellten Cadenzen Gelegenheit, ihre ganze Virtuosität auszukramen. Lege man z. B. das kurze, einfache Largetto aus dem *D-dur*-Concert oder jenes aus dem Concert in *C-dur*, zwei Werken ersten Ranges, die man nie zu hören bekommt, in die eine Waagschale und in die andere all' den musikalischen Mord und Todtschlag, zu dem das Klavier seither mißbraucht worden – und man sehe zu, wohin das Zünglein schlagen wird. Insbesondere könnte das Andante aus dem erstgenannten Concert an die mythischen Wunder des Orpheus glauben machen. 60 65

Die Philharmoniker brachten uns auch wieder ein zur Ungebühr vergessenes Meisterwerk in Erinnerung – Spohrs „Faust“, dessen Ouverture sie auf ihr Programm gesetzt. Sie ist eines der wenigen wirklich feurigen und energischen Tonstücke des sonst gerne träumerisch-sinnenden, schwärmerisch-reflectirenden, weichen Tonsetzers. Sein unglückliches Programm zu eben dieser Ouverture hätte er sich aber ersparen sollen: ein „Faust“, der in Genußtaumel hinlebt und seinem Vetter Don Juan in's Gehege geht, dann Vorsätze der Besserung faßt, endlich aber in die früheren Verirrungen zurückfällt und zu Grunde geht, – ein solcher „Faust“ ist Alles in der Welt, nur kein „Faust“, sogar auch nicht der „Faust“ des von Spohr componirten Opernbuches. Der Componist hat augenscheinlich die Gabe, die ihm sein Genius gebracht, selbst nicht verstanden!! Kann er es übelnehmen, wenn auch Andere zuweilen schlimm danebensossen? Als mit „Faust“ in den zwanziger Jahren in Paris ein Versuch gemacht wurde, ein Versuch, der nur mittelmäßig ausfiel, schrieb ein Pariser Hauptblatt berichtend: „Das Werk stehe tief unter dem „Freischütz“ – nur eine kriegerische Arie und ein kleiner origineller Hexenchor habe gefallen; ein unvergleichliches Meisterstück aber sei die Ouverture.“ Und nun höre man: „Das ganze unsterbliche Gedicht Goethe's lebt darin – sie beginnt mit einem Satze, der die Seele in unendliche Ruhe wiegt, und endet mit einem Satz, der einen dumpfen, fürchterlichen Eindruck zurückläßt.“ Man sollte eine solche Auffassung denn doch nicht für möglich halten! 70 75 80 85

Beethovens *C-moll*-Symphonie, von der uns allen jeder Ton vertraut ist, wirkte dennoch wie eine Novität und wahrhaft überwältigend. In dem Neungestirn der Symphonien des Meisters hat sie eine eigene Bedeutung, sie hatte Geltung schon zu einer Zeit, wo die Leute sich vor den „letzten Arbeiten“ Beethovens noch bekreuzigten – man nahm sie als eine Art Compromiß zwischen der frühen und der späten Manier Beethovens. Oulibicheff glaubte sie mit ganz ordinären Schmähungen, wie *miaulement odieux*, bei Seite schieben zu können und den triumphirenden Eintritt des Finals, diesen musikalischen Moment, der nicht seinesgleichen hat, als gemeines Effectstück brandmarken zu dürfen. Der russische Musikfreund mußte aber – insbesondere durch sein Buch über Beethoven – die fatale Wahrheit einsehen lernen, daß, wer nach der Sonne Hände voll Schmutz wirft, die Sonne nicht verfinstert, wohl aber das Projectil auf sein eigenes Haupt zurückfällt.

Die bekannte „Serenade“ in *A-dur* von Brahms war zwischen zwei so überaus glänzende Stücke, wie diesmal Overture und Symphonie, nicht zum besten placirt und verblaßte daher in sehr fühlbarer Weise. Sie ist eines der früheren Werke ihres Componisten und verräth es in jedem Satze. Seitdem geht Brahms ganz andere Wege. Den Musiker wird die musikalische Dialektik, mit welcher wenige Themen zu ganzen Sätzen ausgesponnen sind, das intricate Tongewebe immer interessiren – aber das Genre der Serenade will auch die sinnliche Fülle, den Farbensplanz, die Quellenfrische, wie sie z. B. Beethovens Septuor so überaus erfreulich machen. Gesang bei den Philharmonikern ist eine Seltenheit. Herr Staudigl, ein Sohn des unvergeßlichen Sängers und Eleve des Conservatoriums, sang die Arie des Polyphem aus Händels „Acis und Galathea“ mit entschiedenem Erfolg.

Staudigl Vater machte mit eben dieser Arie, als er von London nach Wien zurückkehrte, förmlich Furore. Händel ist darin bis an die Grenze des Möglichen gegangen; nicht bloß für den Sänger, sondern auch im musikalischen Ausdruck. Es ist Caricatur, aber mit Michel-Angelo'schem Pinsel gemalte Caricatur. Wie der Riese die wenigen zärtlichen Phrasen und schmeichelhaften Vergleichen, welche er seinem widerwilligen Gehirn abgepreßt, immer wieder herausbrüllt, macht er einen dem Kaliban Shakspeare's ähnlichen Eindruck, nur daß er noch ungeheurerlicher ist. Ursprünglich wurde „Acis und Galathea“, wie bekannt, als Oper auf dem Theater gegeben. Der Darsteller des Polyphem mag aussehen, wie er will, seine Erscheinung wird mit dieser ungeschlachten Riesenmusik immer in Widerspruch stehen, er müßte denn, dem Bibelspruche zuwider, seiner Länge eine Elle oder noch besser eine Klafter zusetzen können. Im Concertsaale geht es eher, da hilft die Phantasie nach.

Was nun den jüngeren Staudigl betrifft, der das längst in den Programmen verschwundene Werk wieder zur Geltung brachte, so ist seine Stimme ein äußerst wohlklingender Baß von nobler Klangfärbung und von bedeutender Kraft. Seine Gesangsbildung bewährte sich als eine vorzügliche, er phrasirt sehr gut und spricht im Gesange höchst deutlich aus; große Vorzüge, welche für den jungen Sänger eine bedeutende Zukunft hoffen lassen. Die Coloraturen rollten, der Triller klang mächtig – aber die Odyssee muß er lesen und den Theokrit, ehe er die Arie wieder singt – oder auch nur den Text von „Acis und Galathea“, wo er einen Chor finden wird: „*behold the monstre Polyphem*“. Statt des ungeschlachten Riesen, der Fels-

stücke wirft, wie andere Leute Bonbons, und der die Gefährten des Odysseus einen nach dem andern frißt, hörten wir im Ausdrucke der Betonung einen edel-sentimentalen Liebhaber. Staudigl Vater faßt die Sache einst anders an; gleich sein erstes colorirtes „*I rage*“ klang, wie wenn ein Felsblock über einen Abhang herunterkollert. 135

Die Aufführung der Instrumentalstücke war die gewohnte treffliche. Spohrs prachtvolle Ouverture weckte in uns die Sehnsucht nach der Oper selbst, welche wohl unter den dramatischen Werken des Meisters den Vorrang behauptet – „*Jessonda*“ nicht ausgenommen. Die Gounodianer brauchten nicht eifersüchtig zu werden, denn das Buch des Spohr'schen „*Faust*“ hat mit dem (schmählich verstümmelten) Goethe des Gounod'schen nichts zu schaffen. Die *C-moll*-Symphonie war eine grandiose Leistung des Orchesters. Die bekannte Contrabaßstelle im dritten Satze wirkte höchst gewaltig, wie wir sie noch nie gehört. Beim Eintritt des Finale fuhren die Zuhörer völlig in die Höhe – es war ein Triumphgesang, der jeden mit sich fortreißen mußte. Daß man den Ruf der Fagotte im ersten Allegro nicht *à la* Wagner durch Hörner ersetzte, ist höchlich zu loben, und es ist, wie wir uns, wohl aufmerkend, diesmal überzeugten, diese anmaßliche Antastung eines der größten Werke der Tonkunst auch rein unnütz, sogar schädlich, und Beethovens wäre vermuthlich mit Donnerwettern dazwischengefahren – denn es war nicht die technische Unfähigkeit der damaligen Corni allein daran schuld, daß er jene Phrase beim zweiten Erscheinen nicht den Corni, sondern den Fagotten gab – er wollte auch eine andere Klangfärbung und zudem eine gewisse Consequenz, da er die Fagotte wiederholt mit ähnlichen kurzen Motiven aus der Masse heraustreten läßt. Schuld der Akustik des Saales mag es sein, daß uns zuweilen wichtige Details nicht hörbar werden. So hörten wir neulich in Beethovens fugirter Ouverture während der Trompetenfanfaren keinen Ton von dem auf- und abgaukelnden Fagott, so hörten wir im Finale der Symphonie keinen Ton von den blitzartig auffahrenden Läufen der kleinen Flöte, die doch Beethoven sicher nicht bloß zur Privatbelustigung des Piccolobläusers hingeschrieben. Vielleicht könnte eine geänderte Aufstellung der Instrumente abhelfen. 140 145 150 155 160

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Zweites Konzert des Hellmesberger-Quartetts, 27. November 1873, MVkl. ■ Philharmonische Konzerte (Drittes Abonnementkonzert), 30. November 1873, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Symphonie Nr. 5 c-Moll op. 67 ■ Brahms: Serenade A-Dur op. 16 ■ Georg Friedrich Händel: „*O ruddier than the cherry*“ („*Noch schöner als die Rose*“) aus *Acis and Galathea* ■ Mozart: Streichquintett D-Dur KV 593 ■ Schumann: Klavierquartett Es-Dur op. 47 ■ Spohr: Ouvertüre zu *Faust* ■ Volkmann: Streichquartett g-Moll op. 14

ERLÄUTERUNGEN

4 [Ikositetraeder] Kristallform aus 24 symmetrischen Vierecken. ■ 9–11 [Ich erinnere mich, ... kennen gelernt zu haben] Wahrscheinlich erinnert sich Ambros an dieser Stelle an das Prager

Konzert von Clara Schumann am 29. Jänner 1847, in dem jedoch nicht das Klavierquartett Es-Dur op. 47, sondern das Klavierquintett Es-Dur op. 44 aufgeführt wurde. ■ **38** eine Monographie] Die erste Monographie über Robert Volkmann stammt von Bernhard Vogel, *Robert Volkmann in seiner Bedeutung als Instrumental- und Vocal-Componist*, Leipzig 1875. ■ **39** Liszts geniale Schriftstellerfeder über Robert Franz] Franz Liszt, „Robert Franz“, in: *NZfM* 22 (1855), Bd. 43, Nrn. 22–23, 23., 30. November, S. 229–235, 241–247. In einer erweiterten Buchfassung erschienen 1872 in Leipzig. ■ **59** *à discretion*] „à discrétion“ – frz. „nach Belieben“. ■ **61** *D-dur-Concert*] Klavierkonzert D-Dur KV 537. ■ **62** *Concert in C-dur*] Gemeint ist wahrscheinlich das Klavierkonzert C-Dur KV 503, dessen Wr. Aufführung Ambros rezensiert hatte → NR. 87/Z. 7–23. ■ **78f.** Als mit „Faust“ ... Versuch gemacht wurde] Die Pariser Erstaufführung fand erst am 20. April 1830 statt. ■ **80–85** schrieb ein Pariser Hauptblatt ... zurückläßt.“] Höchstwahrscheinlich ist hier die Rezension aus *Le Semaine* vom 25. April 1830 gemeint. ■ **92–98** Oulibicheff glaubte ... Haupt zurückfällt.] Als „miaulement odieux“ („abscheuliches Miauen“) bezeichnet Oulibicheff die melodische und harmonische Gestaltung der letzten 50 Takte des Scherzos. Darüber hinaus nimmt er Anstoß an der Instrumentation beim Eintritt des Finales. Oulibicheff, *Nouvelle Biographie de Mozart*, Bd. 3, S. 269. Wegen seines Urteils über Beethoven wurde Oulibicheff angegriffen, u. a. von Wilhelm von Lenz (*Beethoven et ses trois styles*). Gegen diesen Angriff von Lenz wehrt er sich in seinem Buch *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs*, Paris 1857. ■ **117** „Acis und Galathea“, ... als Oper] die Masque-Version HWV 49a. ■ **131** *monstre*] recte: monster. ■ **138** weckte in uns die Sehnsucht nach der Oper selbst] an der Wr. Hofoper nicht mehr aufgeführt. ■ **146–155** Daß man den Ruf ... heraustreten läßt.] gemeint sind die Takte 303ff. im ersten Satz; zu Ambros' Kritik an Wagners Eingriffen in Beethovens Partituren → NR. 40/ERL. zu den Z. 76–81. ■ **156f.** neulich in Beethovens fugirter Ouverture] zur Aufführung von Beethovens Ouvertüre *Die Weihe des Hauses* op. 124 → NR. 131/Z. 94–98.

134.

WA 1873, Nr. 279, 4. Dezember

Feuilleton. Musik.

„Oberon“ im Hofoperntheater; Cäcilien-Verein.

Die erste Aufführung des längst angekündigten „Oberon“ im Hofoperntheater
 5 gestaltete sich, was die mehr als luxuriöse Ausstattung betrifft, zu einer höchst
 glänzenden Vorstellung. In der That haben wir an blendender Pracht der Decora-
 tionen, die fast mit jeder Scene wechseln, kaum noch etwas Aehnliches gesehen.
 Alle Wunder des Feenreiches, alle Wunder des Orients thaten sich vor unseren
 staunenden Augen auf und wir hatten mit Schauen so vollauf zu thun, daß wir
 10 kaum zum Hören kommen konnten. Die Dürftigkeit des Buches wurde in diesem
 prachtvollen Rahmen fast peinlich fühlbar und selbst Webers Musik, die doch
 wahrlich ihrerseits es an Glanz und Pracht nicht fehlen läßt, sank zur kaum beach-
 teten Nebensache herab, was seinen schärfsten Ausdruck wohl darin fand, daß der
 Gesang der Meermädchen, diese zauberhafte Inspiration Webers, sich diesmal

gefallen lassen mußte, in fast endlosen Wiederholungen eine Wandeldecoration 15
nach Art des weiland „Zauberschleiers“ zu accompagniren – eine Wandeldecoration
allerdings, welche weit überbietet, was wir früher Aehnliches sahen. Und so
wurden an diesem Abend stürmisch applaudirt – die Decorationen. Die Darsteller
fühlten sich augenscheinlich mitten in ein Prachtballet versetzt, wo sie aber, statt
zu tanzen, zweckwidriger Weise singen mußten, und nehmen wir die beiden Arien 20
der Frau Wilt aus, welche übrigens die dritte, die schöne Cavatine in *F-moll* nicht
sang, nehmen wir aus den duftig vorgetragenen ersten Elfenchor und den ganz
vortrefflich gegebenen wilden Chor der Elementargeister und nehmen wir endlich
aus das Orchester (in dessen Leistung aber doch auch das Hornsolo des letzten
Mohrentanzes verunglückte), so schwebte über der Aufführung ein eigener Un- 25
stern, es herrschte eine Deprimirtheit, eine Verstimmung und Verzagttheit der
Darsteller, welche beängstigend auf die Zuschauer zurückwirkte. Und so langten
wir denn endlich bei der Empfindung an, nicht ein dramatisches Werk, sondern
ein Diorama vor uns zu haben, bei dem wir Handlung und Musik überflüssig, ja
störend fanden, und wir wünschen aufrichtig, daß die Sänger für die nächsten 30
Vorstellungen Muth fassen und sich ihrer Aufgaben in gewohnter Weise mit Lust
und Liebe entledigen, ferner, daß die Scenen einfachen Dialogs wirklich gespielt,
nicht rasch und nachlässig herunterrecitirt werden mögen, kurz daß das Werk,
auch so weit es den Decorationsmaler, Maschinisten und Balletmeister nicht an-
geht, zur verdienten Geltung gebracht werde. Daß im Textbuche der Rothstift hin 35
und her thätig gewesen und einzelne Platteheiten und Ungeschicklichkeiten ausfien-
len (z. B. zuletzt das Erscheinen Kaiser Karls), wäre zu loben; aber wenn der dritte
Act so zusammengestrichen war, daß die Handlung für jeden, der sie nicht schon
von früher her genau kannte, vollkommen unverständlich werden mußte, wenn
man der Hast und Eile, vorwärts zu kommen, so deutlich anmerkte, wie Alles eben 40
nur darauf abziele, daß möglichst bald die Theaterglocke das Signal zum Erschei-
nen eines neuen Decorationswunders gebe, und wir nun diese drängende Hast
unangenehm mitempfanden, so müssen wir im Interesse der Sache und da wir es
nur bedauern könnten, das bis zur Verschwendung reich ausgestattete Werk begraben
zu sehen, nur wünschen, daß man die Scenen mit Roschana u. s. w. rehabili- 45
tire. Es thäte uns, falls Oberon nur gekommen wäre, um sofort wieder zu ver-
schwinden, nicht bloß um die ohne Zweifel nicht kleinen Kosten der Ausstattung
leid, sondern auch um das Werk!

Webers „Oberon“-Musik ist, wenn nicht die höchste, so doch die glänzendste
Blüthe der romantischen Richtung deutscher Musik. Ist die Romantik des „Frei- 50
schütz“ deutsch-gemüthlich, anheimelnd, so ist jene des „Oberon“ orienta-
lisch-phantastisch, fremdartig-prachtvoll; – breitet sich über den ganzen „Frei-
schütz“ der grüne Schimmer des deutschen Buchenwaldes, so leuchtet „Oberon“ in
den glühenden Farben des Morgenlandes, die ihre Reflexe selbst dahin werfen, wo
die Elfenwelt und wo das abendländische Ritterthum in die Handlung eingreift. 55
Diese drei Elemente – Elfen, Ritter, Orientalen – im Texte neben einander grup-
pirt zu finden, konnte dem Musiker nur willkommen sein – wäre nur der englische
Textdichter dabei geschickter zu Werke gegangen. Aber sein Textbuch des
„Oberon“ gleicht in dem Bunterlei seiner durch einander gewürfelten Scenen völlig

60 den rasch wechselnden Bildern eines Guckkastens. Etwas Ungeschickteres als die Art, wie Rezia in einer „Vision“ zuerst in die Handlung eingeführt, wie Bagdad plötzlich herbeigezaubert, wie Ritter Huon zuletzt eben so plötzlich nach Paris zurückescamotirt wird, die mächtige Gestalt Karl des Großen, die in der allerletzten Scene als stumme Person (!) eingeführt wird, folglich als Statistenrolle, 65 welche sich auf einige gnädige, gegen Huon zu schneidende Gesichter reduciert – alle diese Dinge sind vielleicht das Ungeschickteste, was die Literatur der Libretti aufzuweisen hat.

Ueber die mehr als unsinnige Art, wie der Einheit des Ortes u. s. w. hier ins Gesicht geschlagen wird, hat Planché, der Verfasser des Textes, sein Gewissen 70 ohne Zweifel mit Shakespeare's vermeintem Vorbilde beschwichtigt. Wir müssen nach Bagdad – *changez partez* „und Bagdad liegt vor dir“; wir müssen nach Paris – *changez partez*, da ist Paris. Die Einfälle gehen oft ins Unerlaubte; Rezia, schiffbrüchig an den Strand einer wüsten Insel geworfen, muß in einer gewaltigen Arie Meditationen über die Gefahren einer Seereise anstellen – sie schildert, bei pechfinsterer Nacht, einen vom Componisten prächtig ausgemalten Sonnenaufgang – 75 sicher der ärgste *purpureus pannus* (wie Horaz derlei brillant sein sollende *Hors d'oeuvres* nennt), der je vorgekommen*. Der dramatische Moment der Wegschleppung Rezia's durch die Corsaren, der vergebliche Kampf Huons u. s. w. wird in blanker Prosa erledigt, dagegen, um den Seesturm zu motiviren, unnütz ein Chor 80 von „Elementargeistern“ herbeieincommodirt, Grobianen des Geisterreiches.

Als Rezia im Corsarenschiff abgefahren und Huon per Geisterpost als Eilgut ihr glücklich nachspedirt ist, werden die Elfen von ihrem König zu einem Ballet befohlen, weil der Poet (?) es als glänzenden Actschluß braucht – nachdem vorher die Meermädchen höchst überflüssiger Weise im Geistersalon ein Lied vorgetragen 85 haben. Almansor und seine Sultanin sind wo möglich noch leblosere Marionetten als Pascha Selim in der „Entführung aus dem Serail“. Die orientalischen Scenen sind für den englischen Autor charakteristisch genug, – weil England in Hindostan und überhaupt im Orient viel zu sagen hat und dort „wie zu Hause“ ist, so läßt sich Planché an wie jener Junker in der Kotzebue'schen Komödie, der sich bei jeder 90 Gelegenheit rühmt, er habe eine Reise von Stolpe nach Danzig gemacht. Da sind unaufhörliche Localanspielungen, kleinliche Orts- und Costümmalereien, bei welchen vor lauter polyhistorischer Detailpinselei nur leider der Gesammtton verfehlt ist. Die Rezia, Fatime u. s. w. in den Mund gelegten orientalisirenden Phrasen erinnern an die Kinder bei Goethe, die an Stricken ziehen, dazu „Bim-bam-bum“ 95 sagen und sich einbilden, mit Glocken zu läuten.

Huon ist ein recht kläglicher Held. Von den Aufträgen, die ihm Karl gab, bringt er selbst nichts zu Stande, außer daß er den Prinzen Babekan niederhaut (der hier auch dazu kommt wie jener zur Ohrfeige, da Planché von Wielands vorsichtiger Motivirung dieses Zuges Umgang nahm). Oberon und dessen Horn thun

* Man ließ bei der neuen Inszenirung die Sonne wirklich aufgehen – mit wirklich bedeutendem Effect. Obgleich Rezia sich später in einigen Worten beklagt, „sie werde wohl nie wieder das Licht der Sonne schauen“, so fällt dieser kleine Widerspruch gegen den entschiedenen Vortheil nicht ins Gewicht.

in sehr wohlfeilen Wundern Alles. Der brave, treue Scherasmin Wielands ist zum Clown des altenglischen Theaters geworden, dem aber leider Geist und Witz völlig abhanden gekommen, der nicht einmal einen ordentlichen Spaß fertig zu kriegen weiß. Für Oberon und seine Elfenschaar hat natürlich Shakespeare's „Sommernachtstraum“ die Farben hergeliehen – die Dichtung, an welcher die englischen Elfen ihre Habeas-Corpus-Acte besitzen. Aber Planché geht auch mit diesem Vorbilde um, wie er mit dem Orient umgeht, mit allerlei entlehntem Trödel putzt er bestens, aber ganz äußerlich auf, nur daß er nach Art des *servum imitatorum* – sein Muster noch überbietet; wenn z. B. Shakespeare's Puk von sich sagt, er fliege „wie des Tartaren Pfeil“, so findet Planché dies noch viel zu langsam, – bei ihm befiehlt Oberon dem Diener, einen Auftrag auszurichten, „ehe der Hauch erkaltet, der dir's befehl!“ Hier ist die Geschwindigkeit wirklich Hexerei und mehr als Hexerei. 100 105 110

Wir in Deutschland haben, wenn wir die Namen Oberon und Huon zusammen nennen, ein ganz anderes Bild in Gedanken, wir denken an Wieland, dessen den französischen Fabliaux entlehnter Elfenkönig freilich eben auch nicht der echte und gerechte ist. Denn dieser Oberon oder eigentlich *Auberon* ist (wie im Französischen das *al* leicht zu *au* wird – *albergo* = *auberge*, *Albinus* = *Aubin*, *Altodunum* = *Autun* u. s. w.) eigentlich *Alberon*, der Groß-Elfe, Groß-Alf, des berühmtesten „Alp“ leiblicher Vetter und niemand Anderer als der Zwerg Alberich, den Dietrich von Bern fing, jener Alberich, der in Wagners „Rheingold“ sich in seiner unliebenswürdigen Originalgestalt zeigt. Darum wird Oberon bei Wieland so oft als „Zwerg“ bezeichnet, obschon der Dichter schwerlich den eigentlichen Grund dieser Benennung kannte. 115 120

Man wird Wielands Rittergedicht noch heute mit Vergnügen lesen können, aber Planché's „Oberon“ ist vielleicht das elendeste Opernbuch, welches existirt, und es wäre der Mühe gar nicht werth gewesen, auf die längst bekannte Arbeit hier näher einzugehen, hätte der Autor nicht bisher das Glück gehabt, daß ihm noch niemand auf die Finger gesehen und daß die wahrhaft schmähliche Englisirung der Dichtung Wielands noch nie nach Verdienst beleuchtet wurde. Planché hat diese Schonung der Partitur Webers zu danken, über welche man sein Machwerk vergißt und über die eben so viel Gutes zu sagen ist als von der Textdichtung Schlimmes. Ja, wir fühlen uns fast versucht, Planché für sein ungeschickt eingeflicktes „Meermädchenlied“ (in dessen Versen er übrigens wirklich eine Anwandlung von Poesie hat) zu danken, wenn wir erwägen, wie Weber daraus eines der bezauberndsten Tonstücke gemacht, die irgend existiren, dem in der That von seiner Art nichts Aehnliches entgegenzustellen ist – ebenso der Chor der Elementargeister, Rezia's große Scene u. s. w. Die Mißgriffe des Poeten werden zu eben so vielen Triumphen des Musikers. Solche Zaubertöne, wie Weber damit seine „Elfen“ ankündigt, hat man früher noch nie vernommen. 125 130 135

Wie glücklich geben die verwertheten, wirklich dem Orient entstammenden Melodien der Haremswächter, des letzten tollen Tanzes, den Localton! Ein höchst reizendes kleines Landschaftsbild ist dem Duett zwischen Scherasmin und Fatime episodisch eingefügt – die Schilderung der Landschaft am Bendemir. (Das Textbuch sagt: „Bund Emir!“) Wie echt und direct aus dem Orient scheint Fatime's 140

145 Romanze und ist doch ganz Webers. Aber wir wollen auch keineswegs übersehen,
daß diese brillante Partitur einzelne entschieden schwächere Partien hat. Huon ist
weniger Huon als der Tenor Braham und die Lustigkeit des Schlußallegro des Duets
zwischen Scherasmin und Fatime schlägt entschieden in Trivialität um, in welcher
man den feinen Componisten des „Abu Hassan“ nicht wieder erkennt. Diese kleinen
150 Sonnenflecken können eben den Glanz des Ganzen nicht verdunkeln.

Was soll man zur Ouverture sagen, dem brilliantesten aller Orchesterstücke?
Was zum ersten Elfenchor? Oder zum Quartett im zweiten Act? Oder zum Chor
der Elementargeister? Wo wir hinschauen: Schönheit neben Schönheit! Diese
Musik ist epochemachend geworden, wie Mendelssohn und Marschner selbst ge-
155 wiß zugeben würden.

Recht eigen berührte uns diesmal die merkwürdige Haltung des Publicums.
Es sah aus, als hätten wir es nicht mit einem Werke zu thun, über welches die
Acten längst geschlossen sind, nicht mit einem Meister, der als Stern erster Größe
am Himmel deutscher Musik glänzt, und mit dessen Schwanengesang, sondern
160 mit einem armen Anfänger, über dessen Talent und „Erstlingswerk“ wir erst noch
rettend oder verwerfend zu entscheiden haben. Das bessere Concertpublicum hat
doch noch Antheil, Interesse für anerkannte Werke, das Opernpublicum aber ist
ein launischer Despot, der Gnade und Ungnade nach augenblicklicher Stimmung
und Verstimmung austeilt. Geht es aber so fort, daß wir Alles veraltet oder
165 abschmeckend finden, dessen Partitur nicht eben erst zur Noth trocken geworden,
so werden wir demnächst auf Gounod, Thomas und ähnliche Herrlichkeiten redu-
cirt und man wird Oper und Opernbühne aus der Reihe der Kunstanstalten strei-
chen und sie etwa mit dem Reitercircus in eine Classe setzen müssen. Arme
Operncomponisten, „was plagt ihr armen Thoren viel zu solchem Zweck die hold-
170 den Musen?!“ – –

Einfach und anspruchslos nach außen, aber Inhalt ersten Werthes bringend
war die vom Wiener Cäcilien-Verein in der k. k. Hofpfarrkirche zu St. Michael
veranstaltete Festfeier – Vorträge älterer Kirchenmusik. Die Wirkung auf die doch
am Ende, was den Grad musikalischer Bildung betrifft, sehr gemischte Hörer-
175 schaft, von der sicher nicht allzu viele etwa musikalische Archäologie getrieben
haben mögen, war eine ganz merkwürdige – die Stimmung war geradezu eine
andächtige – die echte Kirchenmusik rief eine ganz andere Wirkung hervor, als
manche andere *Musica sacra* machen kann, welche man füglich eine *Musica sacra*
in partibus infidelium nennen könnte. Dem Cäcilien-Verein machen wir zu dem
180 überraschenden Fortschritt in seinen Leistungen seit vorigem Jahre unseren auf-
richtigen Glückwunsch. Neben dem Babelthurm unserer modernen Musikzustän-
de thun solche Tempel reiner Kunst noth. Mit Muth denn weiter, vorwärts und
höher! Ich habe fast gejubelt, als mir auf dem Programm sofort die Namen Fresco-
baldi und Josquin de Prés entgegendufteten. Die „Passacaglia“ des ersteren, treff-
185 lich auf der Orgel von Herrn Dr. Hausleithner vorgetragen, wird manchem Hörer
einleuchtend gemacht haben, daß ohne Frescobaldi kein Bach geworden wäre, ja
ohne die „Passacaglia“ des großen römischen Organisten nicht die „Passacaglia“
des großen Thomaner-Cantors. Ueber die Art der Registrirung empfangen
Dr. Hausleithner unser besonderes Compliment. Die Motette „*Tu solus facis*“

von Josquin ist eigentlich ein Einschub an Stelle des *Benedictus* in seiner Messe „*dung aultre amer*“ (*d'un autre amour*). Vor dem Tridentinum waren solche Freiheiten gestattet. Diese eigenthümliche Stellung erklärt die Fassung des Stückes – gegen Josquins sonstige Gewohnheit künstlicher Notengewebe – einfach Note gegen Note, schlichte Accordsäulen, aber durch die Wucht und Macht der Harmonie wahrhaft überwältigend. Der um Kirchenmusik hochverdiente Regenschori Habert, der sich in Gmunden still in seine Verdienste hüllt und zur Stunde der verdienten Anerkennung harrt, hat dieses motettenartige Stück seiner Zeitschrift für kirchliche Musik als Beilage mitgegeben. Daher haben es wohl die Cäcilianer. Wollen Sie mehr Josquin ersten Werthes, so sage ich für meine Privatperson wie Mephisto: „Ein solcher Auftrag schreckt mich nicht, mit solchen Schätzen kann ich dienen.“ Insbesondere auf Josquins „*Stabat mater*“ mache ich die Herren aufmerksam. Eine kurze, herrliche Motette von Palestrina [sic] folgte – in ihrer Anmuth gegen die strenge Hoheit des Niederländers eigen abstechend. Schön und voll Empfindung sang Fräulein Philomena Tomsa eine Kirchenarie von Rosetti. Frau Ida Gaßebner verdient alle Anerkennung für ein geistliches Lied von J. S. Bach. Sehr interessant war das „*Sanctus*“ (der Gesang der Cherubim) von Dimitri Bortniansky. Man hat ihn den russischen Palestrina genannt – er verdient den Ehrentitel, obwohl seine Schreibart mit Palestrina nichts gemein hat als den ergreifenden Ausdruck der religiösen Erhebung. Da er nicht die alten Kirchentöne, sondern neuere Tonalität anwendet, so haben seine Compositionen eine andere Grundfärbung und ein Zug von Sentimentalität, welcher mit der überirdischen Weihe Palestrina's nicht wohl vereinbar ist, giebt seinen Sachen etwas entschieden Modernes. Wunderschön ist das einfach-erhabene „*Alleluja*“, womit Bortniansky seinen Chor abschließt. Gott ehre mir diesen Russen! Die noch folgenden Nummern des Programmes konnte ich, gerufen von Oberons Horn, nicht mehr hören, was ich aber gehört, genügte vollauf, um dem Vereine volle Sympathie zuzuwenden.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Weber, *Oberon, König der Elfen*, 2. Dezember 1873, Hofoper ■ Festfeier des 25-jährigen Jubiläums Sr. k.k. Apost. Majestät Franz Josef I. (Geistliches Konzert des Wr. Cäcilien-Vereins), 2. Dezember 1873, Michaelerkirche

REZENSIERTE WERKE

Johann Sebastian Bach: „*Mein Jesu, was für Seelenweh*“ BWV 487 ■ Bortnjanskij: „*Sanctus*“ aus 7 *Cheruwimskaja* ■ Frescobaldi: Toccata B-Dur ■ Josquin Desprez: „*Tu solus qui facis mirabilia*“ ■ Ingegneri: „*O bone Jesu, miserere nobis*“ [fälschlicherweise Palestrina zugeschrieben] ■ Rosetti: „*Wenn dann einst der Thränen müde*“ aus dem Oratorium *Der Sterbende Jesus* ■ Carl Maria von Weber, *Oberon, König der Elfen*

ERLÄUTERUNGEN

6f. Pracht der Decorationen] Decorationen von Carlo Brioschi, Hermann Burghart (1834–1901) und Johann Kautsky (1827–1896). ■ 69 Planché] James Robinson Planché (1796–1880) nach

Oberon von Christoph Martin Wieland. ■ **71** *changez partez*] frz. „wechselt, verschwindet“ (hier als Zauberformel). ■ **76f.** *purpureus pannus ... Hors d'oeuvres* nennt] Horaz' Metapher „purpurne Streifen“ bezieht sich auf die außerhalb des Werkes stehenden Effekte. Horaz, *Ars poetica* 15f. ■ **89** in der Kotzebue'schen Komödie] August von Kotzebue, *Pagenstreiche* III,6. ■ **94f.** Kinder bei Goethe, ... Glocken zu läuten.] Freizitat aus: Goethe, Gedicht „*Pfaffenspiel*“ (Parabel 33). ■ **98f.** Wielands ... Motivierung] → ERL. zur Z. 69. ■ **105** Habeas-Corpus-Acte] Freiheitsrechte (jurist. Recht auf Haftprüfung vor Gericht). ■ **107** *servum imitatorum*] „Nachäfferherde“ (Horaz, *Epistulae* 1,19,19). ■ **109** „wie des Tartaren Pfeil“] Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream* III,2. ■ **115** Fabliaux] frz. Schwank Erzählungen in Versen. ■ **118** *Altodunum = Autun*] Der Name der frz. Stadt Autun wird von „Augustodunum“ abgeleitet; „Altodunum“ ist der frühere Name des Klosters auf dem Odilienberg (Hohenbourg) im Elsass. ■ **120** Dietrich von Bern] mittelalterliche Sagenfigur. ■ **143** Bendemir] Fluss in der persischen Provinz Farsistan. ■ **169f.** „was plagt ... holden Musen?“] Goethe, *Faust* I, 127f. ■ **173** Festfeier] anlässlich des 25. Thronbesteigungs-Jubiläums von Franz Joseph I. ■ **179** *in partibus infidelium*] → NR. II/ERL. zur Z. 41. ■ **184** „Passacaglia“] Toccata B-Dur. ■ **189** „*Tu solus facis*“] „*Tu solus qui facis mirabilia*“. ■ **195–198** Regenschori Habert, ... Beilage mitgegeben.] Der Komponist, Organist und Musikschriftsteller Johann Evangelist Habert (1833–1896) hat die Motette abgedruckt in: *Zeitschrift für katholische Kirchenmusik. Organ des österreichischen Cäcilien-Vereins* 5 (1872), Beilage, S. 3f. ■ **200f.** „Ein solcher Auftrag ... ich dienen.“] Goethe, *Faust* I, 1688f. ■ **202** Motette von Palestrina] Marc'Antonio Ingegneri, „*O bone Jesu, miserere nobis*“ (im 19. Jh. fälschlicherweise Palestrina zugeschrieben). ■ **207** Bortniansky.] Dmitrij Bortnjanskij (1751–1825), ukrain. Komponist. ■ **214f.** Die noch folgenden Nummern] Es folgte die Kantate *Die Orgelweise* von Johann Gottlob Töpfer (1791–1870).

135.

WA 1873, Nr. 284, II. Dezember

Feuilleton.

Musik.

Gesellschaftsconcert. Concert der Singakademie. Frau Essipoff.

Das waren wieder reiche Musiktage! Concert der Frau Essipoff, Gesellschaftsconcert, Concert der Singakademie, es drängt und verdrängt eines das andere. Der gewonnene Eindruck muß gleich wieder einem neuen Eindruck Platz machen. Und doch hätte man zum Beispiel an dem, was das zweite Concert der Gesellschaft der Musikfreunde bot, recht lange zu zehren; es war ein Concert ohne übermäßiges Programm, von gewöhnlicher Dauer, aber eine Welt von Musik bietend. Ob Bachs Cantate: „Nun ist das Heil“ oder Beethovens Phantasie für Klavier, Chor und Orchester das Hauptstück gewesen, mögen die Bachanten und die Beethovener unter einander ausfechten. Bachs Cantate, ein von Orchester und Orgel begleiteter Chor, ist neben Händels „Hallelujah“ sicher das gewaltigste Jubelstück, das die Musik der Zeit jener zwei Meister hervorgebracht. Aber während bei Händel das stets wiederkehrende, scharf accentuirte „Hallelujah“, in welches zuletzt sogar die Trompeten mit einstimmen, die fugirten Zwischensätze fortwäh-

rend überschaulich abtheilt, stürmen bei Bach Tonmassen über Tonmassen – man meint zehntausend Stimmen zu hören; ich konnte während des Stückes immerfort den sonderbaren Gedanken nicht los werden: so müßte es klingen, wenn sich etwa der Rheinfall oder der Niagara auf's Musikmachen verlegen wollte. Die eingreifende – „polychromirende“ möchte ich sagen – Orgel, trefflich von Herrn Bibl gespielt, war von herrlicher Wirkung. 20

Außerdem war Bach durch einen Chor „Es ist genug“ vertreten und bestand sogar einen Wettkampf mit seinem Vorläufer Johann Rudolf Ahle. An Kunst und Fülle und Kühnheit der Harmonien kann der ältere Ahle neben Bach, wie natürlich, nicht bestehen, was aber Ausdruck und Stimmung bei dieser speciellen Aufgabe betrifft, möchten wir ihm den Vorzug geben. Die rührendste Milde, die frömmste Ergebung spricht aus seinem Chore, – er pocht bescheiden, gleichsam voll Liebe und Demuth an die Himmelsthüre, an welche der gewaltige Bach mit beiden Fäusten anpoltert, bereit sie nöthigenfalls einzuschlagen, wenn Sanct Petrus nicht gutwillig aufthun sollte. Wenn Bach einmal still, demüthig und ergeben betet – was auch oft genug geschieht – so ist er doch wie etwa ein gezähmter Löwe, dem man sehr gut anmerkt, wie die Sachen aussehen würden, wenn er zürnend aufspränge. Würdig reihte sich der schöne Capella-Chor von Jakob Gallus an: „*ecce quomodo moritur justus*“. Brahms war so artig, die deutsche Uebersetzung in 35 den gedruckten Textblättern beizugeben, und er hat wohl daran gethan, denn ich fürchte fast, es steht um unser Latein wie um das des Heine'schen Marcus Tullius Maßmannus, seit einige Tage her an allen Straßenecken mit großen Buchstaben zu lesen ist: *Moriamus pro rege nostro*, was glücklich genug an den Bericht jenes Seelenhirten erinnert: *morexit aliquis rusticus, qui neque confituit* u. s. w. Es war 40 also artig, daß uns Brahms zu lesen gab: „siehe, so stirbt der Gerechte“ u. s. w. Aber es wäre, da unmöglich das ganze Publicum aus Musikhistorikern bestehen kann, auch gut gewesen, beizusetzen: „Jakob Gallus, eigentlich Händl oder Handl, Kärntner von Geburt, Capellmusiker Rudolf des Zweiten.“ Man hat Gallus wohl etwas zu viel Ehre angethan, wenn man in ihm hat den „deutschen Palestrina“ 45 finden wollen; gegen den Meister von Präneste hält er den Vergleich auch nicht entfernt aus; aber ein braver, rein und edel empfindender Meister ist er und Brahms möge einmal auch sein *Filix Jerusalem* ins Programm nehmen, das er im *Florilegium Portense* findet, oder aber eines der zum Theile sehr schönen Stücke, die Proske in seiner Sammlung hat drucken lassen. Das *Ecce quomodo* hat Rochlitz publicirt, nicht ohne einige kleine Aenderungen in der Stimmführung, wie denn dieser 50 sonst so brave und tüchtige Mann nicht leicht etwas Fremdes herausgab, ohne es irgendwo zu verrochlitzen, – am schlagendsten beweist es jener hochinteressante Brief Mozarts, den Otto Jahn deßwegen sogar, aber mit Unrecht*, für ein Falsum hielt. Der Chor von Gallus machte einen weihevollen Eindruck – echt deutsch in 55

* Beweis: einige Worte, die Rochlitz falsch gelesen. Z. B. schrieb Mozart „Stanzel“ oder „Stanzel“ (Constanze, Mozarts Frau), – Rochlitz las „Männel“ – völliger Unsinn also. Was das Wort bedeute, wenn Mozart schreibt: er müsse seine Compositionen ausbieten wie ein „Gretschelweib“, bekennt Rochlitz nicht zu verstehen – es ist aber ein urwienerisches „Fratschelweib“ – in Leipzig ein unbekannter Terminus.

Melodie und Empfindung ist die Stelle: *et erit in pace memoria ejus* – Gallus selbst hat ihre Schönheit empfunden, denn er läßt sie gegen damalige Componistengewohnheit einige Male wiederholen.

60 Beethovens Phantasie, höchst originell in Anlage und Ausführung, steht im Allgemeinen unter des Meisters Werken nicht mit in erster Reihe, weil sie von der gewaltigeren neunten Symphonie, zu welcher sie einen sehr merkwürdigen Vorläufer bildet, überglänzt und überdonnert wird. Die äußere Aehnlichkeit ist groß, der darein gelegte Grundgedanke ein ganz anderer. Jener der neunten Symphonie ist so oft erörtert worden, daß es hier genügen wird, darauf einfach hinzuweisen. Die
65 Phantasie enthält einen kleinen praktischen Cursus über Genesis und Ausdrucksfähigkeit der Musik – die „Metamorphose der Tonbildungen“ – etwa wie Goethe eine „Metamorphose der Pflanze“ schrieb. Der Meister sitzt am Klavier – wie träumend und sinnend greift er in die Tasten – zuerst in auf- und absteigenden Accorden, die weiter nichts sagen, aber schon nahen ihm fester umrissene Tongestalten,
70 sie gaukeln vorüber, sie gestalten sich immer deutlicher – endlich werden die Geister des Orchesters wach, der Baß regt sich leise in seiner Tiefe – fast zärtlich rufend antwortet das Klavier – die anderen Instrumente nahen eines nach dem anderen – da faßt das Klavier endlich eine ganz bestimmte Tongestalt, eine zweitheilige Liedmelodie – periodisch, gegliedert, abgeschlossen, ein Thema. Sofort bemächtigt sich das Orchester der Gabe, die süße Flöte paraphrasirt das Motiv, während
75 das Klavier bescheiden begleitet, die zwei Oboen drehen es, humoristisch genug, ins Philiströse, bald klingt es heroisch, als leicht angedeuteter Kriegsmarsch, bald innig und empfindungsvoll – seinen ganzen Inhalt packt das Thema nach und nach aus – und endlich, nachdem lange vorher Klavier und Instrumente den Accent der Worte „schmeichelnd hold“ wie ahnend angeschlagen, dem Chor gleichsam angeboten, beginnt die Menschenstimme „schmeichelnd hold, wenn der Töne Zauber walten“ u. s. w. und der Chor ergreift jenes Liedthema, den Schlußgedanken des Ganzen aussprechend: „nehmt denn hin, ihr schönen Seelen, froh die Gaben hoher Kunst“, und ein wahres Pracht- und Glanzstück von Schluß-
85 presto reißt uns wie im Geistersturme hoher Begeisterung empor. Wahrlich eine Tondichtung ersten Werthes und sehr viel mehr als eine bloße Vorstudie zur „neunten“. Mit den Menschenstimmen geht Beethoven auch hier schlimm genug um, doch weniger grausam als in der letzten Symphonie, denn ein ausgehaltenes hohes *Gis* der Soprane ist doch um einen halben Ton tiefer als ein ausgehaltenes hohes *A*. Die Aufführung war vortrefflich, Herr Smietansky verdient für die Art, wie er den Klavierpart spielte, das größte Lob; nicht minder ausgezeichnet trug er Volckmanns schönes Concertstück vor, eine Composition, über welcher ein ganz eigener poetischer Duft schwebt.

Eine von Herrn Walter mit Lust und Liebe gesungene Tenorarie war eine Schubert'sche Novität – wenigstens für uns, denn als Einlage in Herolds „Zauber-
95 bergglöckchen“ (*la clochette*), für welche Oper Schubert sie componirte – es war damals die Zeit der „eingelezten Arien“ – wurde sie im Theater oft gehört. Sie soll damals zumeist Glück gemacht haben, was keine Empfehlung für Herolds Partitur wäre, denn sie ist ein ziemlich schwaches, wengleich sehr angenehm ins Gehör
100 fallendes Stück – vielleicht hat sich Schubert ihrer musikalischen Umgebung an-

bequemt. Der Text lautet höchst desperat, was sich die Musik nicht viel zu Herzen nimmt. Die Ouverture zu „Fierabras“, welche der Arie voranging, erfreut durch kräftigen, heroischen Ton, dabei hat sie etwas Rauhes, fast könnte man sagen: etwas vom cholerischen Temperament. Johannes Brahms leitete sämtliche Stücke mit gewohnter Umsicht, Energie und mit der gewohnten geistigen Belebung.

Bescheidener, bei ähnlicher Grundanlage, ließ sich das von Herrn Weiwurm geleitete Concert der Wiener Singakademie an; bloße Klavierbegleitung, aber Lust, Liebe und Sorgfalt des Dirigenten und der Ausführenden, die sich allmählig in Muth und Freudigkeit hineinsangen, so daß Schumanns sogenanntes „Adventlied“, welches das Concert schloß, am besten und wirklich trefflich, Pergolese's „*qui tollis*“, welches das Concert einleitete, anfangs ein wenig ängstlich ging – doch nicht so, daß das wunderbare Stück darunter gelitten hätte. Pergolese, der uns nach seinem „*Stabat mater*“, seiner „*Serva padrona*“*, seiner hinreißend schönen Sicilienne: „*tre giorni*“ [sic] als ein liebenswürdig-zartes Talent, als ein höherer Vincenzo Bellini einer glücklicheren Kunstzeit erscheint, hat hier eine Kühnheit und Großartigkeit entwickelt, über die man staunt. Wie anders würde dieses Stück noch mit Orchester und Orgel wirken! Das bekannte Marienlied von Michael Prätorius „es ist ein' Ros' entsprungen“ ist selbst wie eine blühende Rose; – ein russisches Volkslied, von Herrn Weiwurm sehr wirksam zum „Vespergesang“ für Chor (und Orgel) eingerichtet, gefiel durch das effectvolle Anschwellen und Abnehmen der Tonstärke, das durch eine geschickt aufgegriffene Pointe des Textes motivirt ist. Die „Wartburg-Lieder“ – ein Chor, mehrere Soli und ein kleines Duo – von Liszt haben uns überaus angenehm berührt. Im Jahre 1799 schrieb ein Leipziger Recensent über Beethoven: „wenn Herr van Beethoven nur mehr sich selbst verläugnen und den Weg der Wahrheit und Natur einschlagen wollte, so könnte er uns bei seinem Fleiße und Talent sicher recht viel Gutes liefern“ – und seit 74 Jahren lacht die Welt über dieses berühmt gewordene Dictum, aber bei Liszts Wartburg-Liedern ist es mir wirklich in gutem Sinne eingefallen. Die Selbstverläugnung Liszts und daß er sich mehr als sonst an den „Weg der Wahrheit und Natur gehalten“, hat sich ihm reichlich gelohnt. Die einzelnen Gesänge Wolframs, Biterolfs u. s. w. sind nicht bloß geistreich und charakteristisch, sondern auch musikalisch glücklich erfunden und würden ganz unbedingt und ohne Reserve ansprechen, hätte sich Liszt der Wartburg-Sänger seines Freundes Wagner noch etwas weniger erinnert, als er ohnehin gethan. Die declamatorisch wagnerisirenden Stellen (Melodien und keine) wollten sich mit der schönen cantablen Melodie alten Styls nicht so einen lassen, daß nicht die Löthung sichtbar bliebe und etwas störend würde. Glück machen muß aber diese liebenswürdige Gabe Liszts allerorten. Von den Ausführenden wurden besonders Herr Dr. Krauß und Herr Buchholz nach Verdienst ausgezeichnet. Schumanns Adventlied gilt insgemein für eine schwächere, ja vielleicht für die schwächste unter seinen Arbeiten – man merkt aber endlich doch überall den vorzüglichen Musiker. Als Symptom, wie gewaltig damals Mendelssohns Erscheinung und Vorbild in Leipzig und

* Wird hiemit der „komischen Oper“ zu geneigter Beachtung bestens empfohlen!

auch auf Schumann wirkte, bleibt dieses seltsame Mittelding zwischen Cantate, Psalm und Oratorium doch immer bemerkenswerth. Für die Soli verdienen die
 145 Damen v. Fillunger, Tomsa, Marschall und Leeder, und – nebst den schon
 genannten Herren Krauß und Buchholz – die Herren Holzer, Graf, Pŕihoda
 und Trutter alle Anerkennung. Fräulein v. Fillunger trug außerdem eine Arie
 aus Händels „Mucius Scävola“ verdienstlich und stylgerecht vor. Eine ungemein
 angenehme Beigabe waren kleine, vom Herrn Professor Epstein reizend gespielte
 150 Klavierstücke, besonders die von François Couperin, dem Ahnherrn aller Com-
 ponisten von Liedern ohne Worte, Charakterbildchen, und in dieser Beziehung
 dem Schumann *à la* Louis XIV. Seine reizenden Bluetten, denen er meist charak-
 terisirende Ueberschriften giebt, mahnen fast an die gleichzeitigen zierlichen Por-
 zellanfigürchen, die Schäfer, Schäferinnen, Amoretten u. s. w. aus der Meißner
 155 Fabrik. Herr Epstein wird wohl noch Manches davon gelegentlich vorführen, da
 die Sächelchen entschieden Glück machten.

Was Frau Essipoffs Concert betrifft, so könnten wir nur wiederholen, was
 wir von dieser ausgezeichneten Künstlerin schon gesagt, und bemerken nur noch,
 daß sie eben so treffliche Beethoven- und Schubert-Spielerin als Chopin- und
 160 Liszt-Spielerin ist – ihr Lorbeerkrantz ist aus sehr vielen Blättern gewunden! Zwei
 Lieder Volckmanns, gesungen von Herrn Walter, gefielen außerordentlich und
 trugen dem anwesenden Componisten einen Hervorruf ein.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Zweites Gesellschaftskonzert der GdM, 7. Dezember 1873, MVgr. ■ Erstes Konzert der
 Wr. Singakademie, 8. Dezember 1873, MVkl. ■ Konzert von Annette Essipoff, 5. Dezember
 1873, Bösendorfersaal

REZENSIERTE WERKE

Ahle: „*Es ist genug, so nimm, Herr, meine Seele*“ ■ Johann Sebastian Bach: „*Es ist genug*“ aus der
 Kantate *O Ewigkeit, du Donnerwort* BWV 60, *Nun ist das Heil und die Kraft* BWV 50 ■ Beet-
 hoven: Fantasie für Klavier, Chor und Orchester c-Moll op. 80, Klaviersonate C-Dur op. 53
 (*Waldstein*) ■ Couperin: Nr. 3 „*La Ténébreuse*“ aus *Pièces de clavecin I*, Nr. 18 „*Sœur Monique*“
 aus *Pièces de clavecin III* ■ Jacobus Gallus: „*Ecce quomodo moritur justus*“ ■ Georg Friedrich
 Händel: Arie [näher nicht ermittelt] aus *Il Muzio Scevola* HV 13 ■ Liszt: *Wartburg-Lieder* aus
 dem lyrischen Festspiel *Der Brautwillkomm auf Wartburg* S 345 ■ Pergolesi: „*Qui tollis*“ aus
Missa di S. Emidio ■ Praetorius: „*Es ist ein Ros' entsprungen*“ ■ Schubert: Arie zu Hérolds *Das*
Zauberglöckchen D 723, Klaviertrio B-Dur D 898, Ouvertüre zu *Fierrabras* ■ Schumann:
Adventlied op. 71 ■ Volkmann: Nr. 1 „*Ein Lebewohl*“ und Nr. 2 „*Auf der Stelle, wo sie sass*“ aus
 3 Lieder op. 72, Konzertstück c-Moll für Klavier und Orchester op. 42

ERLÄUTERUNGEN

13 „Hallelujah“] aus *Messiah*. ■ **24** Johann Rudolf Ahle] (1625–1673), dt. Komponist und
 Organist. ■ **37f.** des Heine'schen Marcus Tullius Maßmannus] Heinrich Heine, *Deutschland.*
Ein Wintermärchen (Caput II). ■ **39** *Moriamus pro rege nostro*] lat. „Wir sterben für unseren
 König.“ Eigtl.: „*Moriamur pro rege nostro.*“ („Wir wollen für unseren König sterben.“) – Be-

kennntnis des ungarischen Volkes, das sich auf Maria Theresia bezog. ■ **39f.** Bericht jenes Seelenhirten ... *confituit*] „Morexit aliquis rusticus, qui neque confituit, neque accipuit corpus Christi.“ („Ein Bauer ist gestorben, der weder gebeichtet noch den Leib Christi empfangen hat.“) Die Vergangenheitsform ist falsch mit nicht existierenden Ausdrücken im Perfekt Indikativ gebildet. Anekdote belegt in: *Oberdeutsche allgemeine Litteraturzeitung* 19 (1806), Nr. 107, 9. September, Sp. 493. ■ **46** Präneste] → Nr. 32/ERL. zur Z. 176. ■ **48f.** *Florilegium Portense*] *Florilegium selectissimarum cantionum praestantissimorum aetatis nostrae autorum*, Leipzig 1603 (1618 ebd. unter dem Titel *Florilegium Portense*) – Motettensammlung, hrsg. von Erhard Bodenschatz (um 1576–1636). ■ **49f.** Proske in seiner Sammlung] → Nr. 11/ERL. zur Z. 58. ■ **50** *Ecce quomodo* hat Rochlitz publicirt] in: *Sammlung vorzüglicher Gesangstücke vom Ursprung gesetzmässiger Harmonie bis auf die neue Zeit*, Bd. 1, Abt. 2, Mainz u. a. [1838], S. 50f. ■ **53–55** jener hochinteressante Brief ... für ein Falsum hielt.] → Nr. 53/ERL. zur Z. 50–52. Das Rochlitz unbekanntes Wort „Tratschelweib“ (Sp. 563) bedeutet „geschwätziges Marktfrau“. ■ **90** Smietański] Emil Śmiateński (1845–1886), poln. Pianist, Studium bei Eduard Pirkhert in Wien; 1873–1886 Lehrer an der Horak-Musikschule in Wien. ■ **114** „tre giorni“] → Nr. 116/ERL. zur Z. 137f. ■ **123–127** Im Jahre 1799 ... viel Gutes liefern“] → Nr. 9/ERL. zur Z. 98f. ■ **145** Marschall] Helene Marschall (1854–?), Sopran; Kirchen- und Konzertsängerin, Mitglied der Wr. Singakademie. ■ **145** Leeder] Marie Leeder, Alt; Mitglied des Wr. Singvereins (1860–1869, 1872–1874) und der Wr. Singakademie. ■ **146** Holzer] Johann Holzer, Tenor, Prokuraführer; Mitglied der Wr. Singakademie und ab 1867 des Wr. Männergesang-Vereins. ■ **146** Graf] Ferdinand Graf (1846–?), Bass, k.k. Hofkapellsänger; Mitglied des Wr. Singvereins (1872–1877), der Wr. Singakademie und ab 1872 des Wr. Männergesang-Vereins. ■ **146** Pñihoda] Johann Pñihoda, Tenor, Privatbeamter; ab 1864 Mitglied des Wr. Männergesang-Vereins, des Wr. Singvereins (1866–1867) und der Wr. Singakademie. ■ **147** Trutter] Josef Trutter, Tenor, Hof- und Gerichtsadvokat; Mitglied des Wr. Männergesang-Vereins (ab 1862), des Wr. Singvereins (1870–1883) und der Wr. Singakademie. ■ **159** Beethoven- und Schubert-Spielerin] Essipoff spielte u. a. Beethovens Klaviersonate C-Dur op. 53 (*Waldstein*) und Schuberts Klaviertrio B-Dur D 898. ■ **Fußnote** Wird ... der „komischen Oper“ ... empfohlen!] Die Komische Oper hat Pergolesis Oper nie aufgeführt; die erste Aufführung an der Wr. Hofoper fand 1909 statt.

136.

WA 1873, Nr. 287, 15. Dezember

Theater.

A. (Hofoperntheater.) Die Wiederaufnahme des Auber'schen „Fra Diavolo“ mit Fräulein Tagliana als Zerline bereitete einen sehr angenehmen Theaterabend. Das Publicum schien sich an der geist- und lebensvollen Musik sehr zu ergötzen und was Fräulein Tagliana betrifft, so hat sie sich bereits ganz unverkennbar die allgemeine Gunst erworben und errang mit ihrer Zerline entschiedenen Erfolg. Sie sang und spielte aber auch ganz allerliebste und entwickelte im Gesange eben so viel feine Eleganz als im Spiel Anmuth und Schalkhaftigkeit. Die jugendliche Sängerin ist, wie wir schon nach den wenigen Proben, welche sie bei uns von ihrer dramatischen Darstellungsweise abgelegt, [bemerkt haben,] ein entschiedenes und

5

10

nicht gewöhnliches Talent, und wird für Rollen, wo es auf Volubilität der Stimme, brillante Coloratur und frisches, lebendiges Spiel ankommt, immer verdientes Glück machen. Obschon, wie es heißt, „vor nicht langer Zeit“ dem dramatischen Fache zugewendet, bewegt sie sich schon jetzt auf der Bühne mit voller Sicherheit und daß ihre Gesangsbildung eine ungemein solide sei, läßt jeder Ton erkennen. Da das Repertoire des Fräuleins aus den Zerlinien, Dinorah u. s. w. besteht und sie keine Ansprüche macht, etwa auch die Valentine oder die Ortrud zu singen, so wird auch der Fonds ihrer nicht großen, aber höchst angenehmen, leicht beweglichen und ansprechenden Stimme für Aufgaben dieser Art sicher ausreichen. Wir behalten uns vor, bei nächster Gelegenheit eine eingehendere Charakteristik zu geben. Jedenfalls scheint die seit Jahr und Tag an der Tagesordnung gewesene Frage, wie das Fach einer Coloratursängerin entsprechend wieder zu besetzen und wie der Abgang des Fräuleins Minnie Hauck zu ersetzen wäre, durch Fräulein Tagliana recht befriedigend gelöst. Eine große Coloratursängerin ist sie allerdings nicht, aber eine ungemein anmuthige, zierliche und liebenswürdige, und da sie erst am Anfange ihrer theatralischen Laufbahn steht, so wird selbst auch noch auf mannigfache Fortschritte gerechnet werden dürfen. Bei ihrer Zerline hätten wir nur die Kleinigkeit zu erinnern, daß sie, da ihre brillante Coloratur, besonders ihr virtuoses Staccato ohnehin an mehr als Einer Stelle zu erfolgreicher Anwendung kommt, besser thun wird, die reizende Melodie „Fürwahr, mein Wuchs ist nicht übel“ ohne die Zuthat einer Cadenz plan zu singen, wie Auber sie geschrieben, da die Pointe des Textes, auf die es hier doch durchaus ankommt, „ich glaube, daß es noch häßlich're giebt“, über den Schmuck völlig verloren geht und die lauschenden Briganten in ihrem Versteck ordentlich ängstlich auf den Schluß der Fermata warten, um dann mit ihrem „ha, ha, das war recht hübsch“ dazwischen zu fahren. Herr Müller als Diavolo, Herr Pirk als Lorenzo waren sehr gut disponirt und erhielten wiederholt Beifall. Herr Meyerhofer und Fräulein Gindele versetzten als Lord und Lady das Publicum in die heiterste Laune. Fräulein Gindele ist in der That die erste uns erinnerliche Darstellerin der Lady Pamela, welcher es gelingt, diese Partie, welche sonst zu den sogenannten „verlorenen Posten“ gehört, zur Geltung zu bringen. Ihre Pamela war nicht nur im Gesange sehr gut, sondern auch in der Darstellung charakteristisch – zudem sah die Dame in den verschiedenen feinen Toiletten, mit dem künstlichen Blondhaar *à l'anglaise* sehr reizend aus; nur der scharlachrothe Prachtanzug war für einen flüchtigen Tagesaufenthalt in einem Dorfwirthshaus bei Terracina gar zu recherchirt und wäre wegen der Büffel, welche zwischen Cisterna und Terracina sehr häufig sind und das Roth bekanntlich nicht leiden können, durchaus nicht anzurathen. Herr Meyerhofer chargirte seinen Lord Kokburn in sehr feiner Weise; trotz aller „Whims“ und Lächerlichkeiten sah man doch überall den Mann von Welt, der es gewohnt ist, sich in guter Gesellschaft zu bewegen. Die Figur dieses Engländers ist, beiläufig gesagt, ein Beweis, wie sich die Zeiten ändern. Als Fra Diavolo eine Novität war, d. i. um das Jahr 1830, wurde der Lord in einem langen, drapfarbenen, bis an die Knöchel reichenden Ueberrock gespielt, mit einem etwas im Nacken sitzenden Hute, der einem umgekehrten Blumentopfe glich, dazu stark geröthete volle Wangen, ein Backenbart halbmondförmig von Ohr zu Mundwinkel und funkelnde Augen-

gläser. Die jetzigen Darsteller wählen die Maske der Jetztzeit gemäß, wobei der Corelettebart, der Plaid und sogar das rothe Reisebuch nicht fehlt. Sehr ergötzlich waren die Herren Lay und Neumann in der Rolle der beiden Banditen. Die Art, wie sie Fräulein Tagliana's Spiel und Gesang im letzten Act bei der bekannten, den Wendepunkt der Handlung bildenden Stelle lustig parodirten, rief laute Heiterkeit hervor. Beiläufig fiel uns diesmal auf, daß diese zwei Bursche die richtigen Väter der zwei Banditen Flotows im „Stradella“ sind. Die Chöre und das Orchester waren wie immer ausgezeichnet. Kurz, der Abend war ein glücklicher und konnte uns wieder recht eindringlich lehren, wie werthvoll eine geistvolle komische Oper von echtem Schrot und Korn heißen darf, welche anzuhören Genuß und nicht ermüdende Arbeit ist. 60 65

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Auber, *Fra Diavolo*, 14. Dezember 1873, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

3 Tagliana] Emilia Tagliana (1854–?), Sopran; Studium in Mailand, Debüt an der Wr. Hofoper 1873, 1874–1875 Engagement ebd., später an der Berliner Hofoper. ■ 9 nach den wenigen Proben] Das Publikum der Wr. Hofoper konnte sie vorher in Verdis *Ein Maskenball* und in Meyerbeers *Dinorah* erleben. ■ 16 Zerlinien] → NR. 52/ERL. zur Z. 54. ■ 16 Dinorah] Figur in Meyerbeers gleichnamiger Oper. ■ 17 Valentine oder die Ortrud] Figuren in Meyerbeers *Les Huguenots* und Wagners *Lohengrin*. ■ 19–21 Wir behalten uns vor, ... zu geben.] Diese Beschreibung blieb aus. ■ 23 Abgang des Fräuleins Minnie Hauck] Hauck nahm 1873 ein Engagement am Opernhaus von Riga wahr. ■ 48 „Whims“] engl. „Launen“. ■ 62 „Stradella“] *Alessandro Stradella* – Oper von Friedrich von Flotow.

137.

WA 1873, Nr. 292, 20. Dezember

Feuilleton.

Musik.

Hellmesbergers drittes Quartett. Concerte.

Eine ganze Schiffsladung Musik habe ich diesmal vor dem Leser auszupacken. Zu Anfang der Saison wollte es scheinen, als lasse sie sich gegen voriges Jahr ruhiger an, aber in den letzten Tagen waren richtig wieder alle neun Musen los. Vorerst also Hellmesbergers Quartett – das mit einer höchst bedeutenden Novität von Johannes Brahms begann. Das Programm sprach von *A-moll*, aber was wir hörten, war ein nicht wegzustreitendes *C-moll*. Dieses neue Quatuor ist ein Werk, über welches sich leichter ganze Seiten als einzelne Sätze schreiben ließen und das für die moderne Gestaltung der Musik, wo sie einen tieferen Zug und Gang hat, sehr charakteristisch ist. Im Vergleiche zu der Götterheiterkeit Haydns und Mozarts (so sehr insbesondere Mozart auch wußte, was Schmerzen sind, ja sein lächelnder Zug oft, näher besehen, ein tiefer Schmerzenszug ist, und umgekehrt) 5 10

15 und selbst zu der Heiterkeit Beethovens, bei dem allerdings, je weiter und höher er fliegt, der Schmerz lauter und lauter, dann aber auch zur Verklärung wird, sind wir in unserer Musik endlich in eine wahrhaft faustische Stimmung hineingerathen – und als allgemeines Motto könnte man über unsere Partituren den verzweifelnden Ausruf Fausts schreiben: „und so ist mir das Dasein eine Last“ u. s. w. Wir
 20 möchten aber auch gleich den Componisten die Antwort zurufen, welche Faust erhält: „hör' auf, mit deinem Gram zu spielen“. Brahms Quartett ist ein wahres Nachtstück, auf dem eine tiefere, dunklere Nacht liegt als selbst auf den letzten Quartetten Beethovens, denn Beethoven läßt endlich doch weilweise durch die zerreißen- den Wolken die ewigen Sterne hereinfunkeln, wenn er nicht gar selbst
 25 über die Wolken emporfliegt und den ganzen klaren Sternenhimmel schaut; während Brahms uns unaufhörlich unter der finsternen Wolkendecke festhält. Schlagend war die Wirkung, als hernach Beethovens *A-dur*-Quartett anfang und uns in seiner unsterblichen Jugendschönheit anlächelte. Das Brahms'sche Quartett ist ein Werk, das keine Zuhörerschaft gewöhnlichen Schlages erträgt, – den Musiker
 30 wird es Tact nach Tact fesseln und interessiren und wer die Sprache des späteren Beethoven verstehen gelernt hat, wird hier kein ihm fremdes Idiom hören. Den Uebergang von Brahms zu Beethoven bildete Schuberts Trio in *Es*, dessen Klavierpart Herr Prof. Epstein höchst vortrefflich spielte, so daß wir bis zum letzten Tacte frischen Antheil behielten, während uns bei andern Gelegenheiten diese ge-
 35 niale Composition den Fehler zu haben schien, welcher so ziemlich Schuberts einziger ist, nämlich: nicht fertig werden zu können und den „letzten Worten“ letztere und letzte anzuhängen. Im Beethoven'schen Quartett machten die Herren mit den Variationen ordentlich Sensation. Es war aber auch in seiner Art das Vollendetste, was man hören konnte! Es giebt gewisse Motive, die ich für meine Person
 40 nie ohne große innere Bewegung hören kann. Dahin gehört auch in den Variationen jenes Gegenmotiv, das Beethoven in der letzten Veränderung, nach dem Trugschluß in *B*, mit dem Thema combinirt. Und was ist es? Ein Stückchen aufsteigender diatonischer Scala. Wunderbare Macht des Genius, in Gold zu verwandeln, was er berührt!

45 Das letzte Concert der vortrefflichen Essipoff konnte ich wegen der gleichzeitigen Aufführung des „Fra Diavolo“ nicht hören. Man versichert mich, es sei ausgezeichnet gewesen, was ich den Versichernden ohne Eidschwur glaube. Ueber ein in diesem Concert gesungenes Lied eines jugendlichen Componisten, Adolf Wallnöfer, kann ich aber auch nach eigener Prüfung sprechen, da es mir, nebst
 50 noch sechs anderen als *op. 1* bei unserem braven Förderer und Schützer junger Talente, bei J. P. Gotthard gedruckt, vorliegt. Wallnöfer ist ein entschiedenes Talent, hat gelernt, hat poetischen Sinn und feine Empfindung, und hat sich mit Liebe in die Werke gewisser, ihn vorzüglich ansprechender Meister, vor allen Robert Schumanns, vertieft. Sein *op. 1* ist daher für ihn eine recht gute vorläufige Empfeh-
 55 lung – das Weitere warten wir ab. Nicht bloß ihm, sondern allen jungen Liedercomponisten möchte ich folgenden guten Rath geben: wenn ihr ein Gedicht findet, welches euch anregt, es in Tönen nachzudichten, so versperrt zum guten Anfang euer Pianoforte und steckt den Schlüssel in die Tasche; vergeßt, daß ihr auch moderne Pianisten seid, und dann singt das Lied aus voller Brust, aus vollem Herzen.

Dann mag die Begleitung nachkommen. Wenn aber die Begleitung voll feinsten Klaviertechnik und feinsten Klaviereffecte der Singstimme eben nur erlaubt, sich ihr declamatorisch anzubequemen, wie es gehen will, so ist das die verkehrte Welt. Franz Schubert kann lehren, wie die allerreichste, allerinteressanteste Begleitung am Ende doch zur Folie der Hauptsache, des Gesanges, dienen mag.

Sigismund Blumners Concert brachte uns eine Nummer und Novität, welche allein ein ganzes Programm aufwiegt: das Pianofortequartett in *A-moll* op. 43 von Friedrich Kiel. Daß jemand, der 43 Werke und mehr hinter sich hat, seit Jahren thätig ist und zu den Besten seiner Zeit zählt, bei uns eben erst debütirt, ist doch wohl ein kleines Mirakel. Kiels *Stabat mater*, sein Requiem u. s. w. vorzuführen, wäre doch wohl für die Musikstadt *par excellence* eine Ehrenpflicht. Kiel ist ein wahrhaft trauriges Beispiel, wie heutzutage selbst hellstrahlende Verdienste keine Garantie für Erfolg sind, wenn nicht die Reclame vor ihnen hertrumpfet und hinter ihnen hertrömmelt. Dagegen geht Mittelmäßiges, ja ganz Schlechtes *alle stelle*, wenn nur Göttin Reclame gnädig und thätig ist, wie z. B. ein ganz schlechter moderner italienischer Maler durch anhaltend fortgesetzte Correspondenz-Lobpreisungen derselben „geistreichen“ Feder in verschiedenen „vielgelesenen“ Journalen so ziemlich schon zur europäischen Berühmtheit hinaufgetrommelt worden ist. Kiels Composition ist, um es kurz zu sagen, ein reines Meisterwerk. Relativ – aber nur relativ – am mindesten wollte uns das Scherzo zusagen, dessen Spielerei mit gerader, in ungeraden Tact hineinrhythmisirter Bewegung etwas Forcirtes hat. Das Adagio aber ist, ohne auch nur einen Zug Beethoven'scher Reminiscenz, reinster Beethoven; dieselbe Seelenhoheit, dieselbe Tiefe der Empfindung spricht aus diesem wunderbaren Thema. Das Final stürmt feurig dahin und ist in den rein polyphonen Stellen die Arbeit einer sicheren Meisterhand. Blumner nehme unsern besonderen Dank! Er selbst ist eine energische, brave Natur und ein echter Künstler. Sein Concert hatte daher auch den gewissen „Künstlerzug“. Er kommt mir vor wie ein klavierspielender Mercutio, oder aber wie ein Herakles „in Schiller-Format“, oder wie ein kleiner Othello, der seine Desdemona, das Pianoforte, liebt und zugleich zittern macht – und, so wenig er etwa Klavierschläger ist, seine Concerte sind gleichsam musikalische „öffentliche Gewaltthätigkeiten“ – aber so liebenswürdige, daß kein Strafcodex und kein Strafrichter etwas dagegen haben kann. Er gießt, so zu sagen, seine Statuen meisterhaft, aber sie dann auch noch zu ciseliren, hat er keine Lust. Aber zehn elfenbeinglatte Salonpianisten gebe ich gern für den rauhen, biedereren Mercutio, in dem ein tüchtiger Kern mannhaften und künstlerischen Sinnes steckt. Am Ende wird er aber doch nicht übel thun, wenn er ein wenig – ciselirt.

Lodovico Breitner, wie sein Name und seine Abkunft, halb Italiener, halb Deutscher, ist, wie wir vom vorigen Jahre her wissen, ein eminentes Talent, und Fortschritte seitdem hat er auch gemacht. Aus allen Fingerspitzen fährt ihm Feuer und er hat nur zu zügeln und zu dämpfen, nicht aber das Feuer erst noch anzufeuern. Sein Concert hatte sehr günstigen Erfolg. Fr. Tagliana, die geborene Italienerin (aus Mailand) und erzogene Deutsche – also recht das Seitenstück zu Breitner – sang eine glänzende italienische Pièce mit allem „Brio“ und „Fuoco“, das bei dem geistvollen Völkchen Hesperiens in allen Adern und Gliedern lebt.

105 Stattlich war das Concert des Männergesangvereines unter Leitung der Herren
 Weinwurm und Kremser. Gleich das erste Stück, die Ouverture zu der Oper „Peter
 Schmoll und seine Nachbarn“ von C. M. von Weber interessirte in hohem Grade.
 Man müßte über dieses Stück, dessen grandios-heroischer Zug mit dem philiströ-
 110 brillanten Ideen und die farbenprächtige Instrumentirung wahrhaft erstaunen,
 wüßte man nicht, daß Weber die ursprüngliche, viel geringere Ouverture jenes
 verschollenen Jugendwerkes später durchaus umgearbeitet hat. Der musikalische
 Combinationsstyl der Ouverturen Webers („Abu Hassan“ und allenfalls die Jubel-
 ouverture ausgenommen), welcher interessante Motive, meist aus der Oper selbst,
 115 äußerlich zusammenfügt, allerdings aber nur in architektonischer Ordnung und
 Symmetrie disponirt, und mit dem organischen Styl (z. B. Beethovens), wo die
 ganze Wunderpflanze aus einer Wurzel aufkeimt, contrastirt, tritt in diesem
 „Peter Schmoll“ und in der Euryanthen-Ouverture besonders scharf hervor. F. W.
 Jähns, der unermüdliche Weber-Forscher, hat den verloren geglaubten Roman
 120 weiland Cramers, dem die Handlung des „Peter Schmoll“ nachgebildet ist, glück-
 lich aufgestöbert – freilich hat der Fund uns nur zeigen können, wie albern diese
 Handlung ist – abgesehen von Dingen, daß z. B. ein Terzett in der (noch vorhan-
 denen) Partitur mit den Worten anfängt: „spiele, alter Esel du, immerhin die blind-
 e Kuh“ u. s. w. – Schikaneder ist reines Gold dagegen! Der sentimentale Held und
 125 lyrische Tenor paradirt im Textbuch kurz als „Oberbereiter“, – ob er seine Rosse so
 sentimental behandelt wie seine Arien, wissen wir nicht.

Schuberts grandioses Lied „die Allmacht“ läßt, wie Beethovens „Ehre Got-
 tes“, beinahe bedauern, daß beide Meister sich auf eine bloße einzelne Stimme mit
 Klavierbegleitung beschränkt haben. Beide Compositionen sind daher zu Chören
 130 erweitert worden und Liszt hat zudem durch äußerst effectvolle Orchestration
 Schuberts Gesang zu einem höchst imposanten Stück, zu einem wahren michel-
 angelischen Gottvater-Bild gemacht. Ein von den Damen Ehnn und Gindele sehr
 schön gesungenes Duo aus der Oper „Beatrice und Benedict“ von Berlioz würde
 in seiner klaren Disposition, seiner schönen, fließenden Melodie und seiner
 135 Notturmo-Färbung (etwa wie die Gartenarie der Susanna im „Figaro“) den aller-
 besten Eindruck gemacht haben, hätte sich's der Componist nicht mit dem Nach-
 spiel verdorben. Als in letzterem die Clarinette im Chalumeau gar nicht aufhören
 wollte, die Töne *E-H* als eine Art von Brillenbaß zu wiederholen, wurde das Pub-
 licum am Ende fast humoristisch gestimmt. Schade um das schöne Duo! Vortreff-
 140 lich gingen die Männerchöre „Spartacus“ – eine energische Composition Krem-
 sers, Novität – und der schon bekannte „Landsknechtmarsch“ von Herbeck,
 dessen prächtiges, ungefügtes Marschmotiv die „frummen Landsknecht“ uns leib-
 haft vor Augen zaubert. Franz Lachners „Sturmesmythe“ ist in den Hauptdispo-
 sitionen eine Art Seitenstück zu Beethovens „Meeresstille und glücklicher Fahrt“
 145 – aber die See schläft ein wenig zu lange, wir laufen Gefahr, selbst mit ihr einzu-
 schlafen, wo uns dann freilich der tobende Lärm des Schlußsatzes sicher aufschre-
 cken würde. Es ist aber trotzdem eine tüchtige Arbeit – dagegen der „Winzerchor“
 aus Mendelssohns unvollendeter „Loreley“ für den Meister ganz unbegreiflich
 schwach. Enthusiastisch wurde Schuberts herrliches Ständchen für Altsolo (Frl.

Gindele) und Männerchor aufgenommen. Ein geistvoller Zug darin ist uns besonders aufgefallen: während Schubert den Chor immerfort echoartig der Solostimme antworten läßt, unterbricht er bei den Worten: „sucht' ein Weiser nah und ferne Menschen einst mit der Laterne“ diesen Wechselgesang und läßt das gelehrte Citat von den Bässen intoniren. Welche unbeschreiblich liebliche Melodie aber, mit welcher der Alt darnach wieder einsetzt: „wie viel sel'tner denn als Gold“ u. s. w. An Zuleika's „ach, um deine feuchten Schwingen“, nach Schuberts Composition und schön gesungen von Frau Ehn n, erfreuten wir uns sehr. So schön Mendelssohns Lied über denselben Text ist – an Schubert reicht es nicht, die Leidenschaftlichkeit ist dort äußerlicher, geräuschvoller, während Schubert bei aller Glut über das Ganze einen wundersam zarten, mädchenhaften Zug gezaubert hat, der uns Zuleika förmlich vor Augen stellt. Spaßhaft ist es, daß ein sonst sehr tüchtiger Aesthetiker dem guten Schubert kürzlich ein Compliment zu machen meinte, wenn er sagte: „diese Musik reiche beinahe an den Zauber der Verse Goethe's“. Aber diese Verse sind gar nicht von Goethe, sondern von einer Dame aus Offenbach, die den alten Dichturfürsten anzuleikirte und welcher er die Ehre anthat, ihre zwei Zuleika-Gedichte in seinen westöstlichen Divan aufzunehmen.

Das Concert, mit welchem wir unsern Bericht für diesmal schließen, ist unser letztes, doch unser geringstes nicht – *although our last not least* – der „erste Gesellschaftsabend“ des Orchestervereines der Gesellschaft der Musikfreunde. Die köstliche Overture „die Najaden“ von William Bennet-Sterndale gefiel außerordentlich – mir persönlich zu großer Beruhigung. Denn, wie ich bekennen muß, ich hatte mir vor Jahr und Tag erlaubt, Herrn Director Friedrich Heßler, den Leiter der Productionen, auf dieses hochpoetische, ganz unbegreiflicher Weise überall völlig bei Seite gelegte Werk aufmerksam zu machen. Hätte die Overture kalt gelassen, so würden mich die Herren nach Recht und Gerechtigkeit mit Ahi-tophel, dem Rathgeber Absalons, in Eine Classe gesetzt haben. Unter den zahlreichen Compositionen, zu welchen Mendelssohn mit seinen Concertouverturen Anregung gegeben, ist diese vielleicht die schönste – musikalisch äußerst anziehend und ihrem Titel in den reizendsten Tonmalereien Rechnung tragend – das rauscht und plätschert und glitzert und tropft und stürmt dann wieder in Katarakten und beruhigt sich hinwiederum zur Fläche des schlummernden See's, – interessant bis zur letzten Note, obschon die Composition ihrem Schöpfer etwas in die Breite gegangen. In einer zweiten Overture ähnlicher Art, „die Waldnymphe“, hat Bennet jene frühere nicht wieder erreicht. Der Overture folgte Beethovens Concert in G, – vielleicht sein schwierigstes, schwerer als das allbekannte in Es. Fr. Lucile Tolomei, eine Schülerin Professor Epsteins, feierte damit einen förmlichen Triumph. Die junge Dame hat uns wirklich entzückt – eine solche Feinheit und Noblesse des Vortrags, dazu eine so sichere Virtuosität, ein spielendes Ueberwinden der größten Schwierigkeiten mußte freudigst überraschen. Kaum hat uns diese herrliche Tondichtung Beethovens (sicher das originellste und poetischste aller Klavierconcerte) je höheren Genuß gewährt, – sie ist aber auch mit dem wehmüthigen, träumerischen Monolog des Pianoforte im Andantesatz, den die energischen Accente des Orchesters immer wieder wie vom Schicksale erlassene *mandata sine clausula* unterbrechen, mit dem keck humoristischen Rondo, einzig in ihrer

195 Art. Herr Staudigl sang die bekannte kriegerische Arie aus Händels „Judas
Maccabäus“ ganz ausgezeichnet, – die Coloraturen rollten prächtig hin, der Vor-
trag war heldenhaft, wie es das Stück verlangt, und zudem hat der Sänger das gar
nicht hoch genug anzuschlagende Verdienst, daß er den Text ungemein deutlich
200 ausspricht. Staudigl ist ein Sänger von großen, theilweise schon erfüllten Hoffnun-
gen. Hüte er sich nur, von dem verdienten Beifall etwa zu einem voreiligen Ein-
schlummern auf Lorbeeren verleitet zu werden – man lernt im Grunde doch nie
aus. Mozarts sogenannte „Prager“ Symphonie (in drei Sätzen, *D-dur*) schloß in
trefflicher, schwungvoller Ausführung das Concert, zu dem und dessen Erfolg wir
Herrn Heßler aufrichtig Glück wünschen, – es ist ein Heldenstück, ein zum
205 großen Theil aus Dilettanten zusammengesetztes Orchester so zu schulen, daß es
solcher Leistungen fähig wird. Im Hinausgehen hörte man wiederholt die Aeuße-
rung: „das war aber ein schönes Concert“. Wir stimmen von ganzem Herzen zu.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Drittes Konzert des Hellmesberger-Quartetts, 11. Dezember 1873, MVkl. ■ Konzert von Annette Essipoff, 14. Dezember 1873, Bösendorfersaal ■ Konzert von Sigismund Blumner, 17. Dezember 1873, MVkl. ■ Konzerte von Ludwig Breitner, 11. und 15. Dezember 1873, Bösendorfersaal ■ Erstes Konzert des Wr. Männergesang-Vereins, 14. Dezember 1873, MVgr. ■ Erster Gesellschaftsabend des Orchestervereins der GdM, 18. Dezember 1873, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58, Streichquartett A-Dur op. 18 Nr. 5 ■ William Sterndale Bennett: Ouvertüre *Die Najaden* op. 15 ■ Berlioz: „*Le bonheur oppresse mon âme!*“ („*Vor dem Glück kann uns bangen*“) aus *Béatrice et Bénédicte* ■ Brahms: Streichquartett c-Moll op. 51 Nr. 1 ■ Georg Friedrich Händel: „*Sound an alarm!*“ („*Der Herr ist gewaltig*“) aus *Judas Maccabaeus* HWV 63 ■ Herbeck: *Landsknecht* op. 12 ■ Kiel: Klavierquartett a-Moll op. 43 ■ Kremser: „*Spartacus*“ op. 20 ■ Franz Lachner: *Sturmesmythe* op. 112 ■ Mendelssohn: „Winzerchor“ aus *Loreley* ■ Mozart: Symphonie D-Dur KV 504 (*Prager*) ■ Palloni: „*Noi ci amavamo tanto*“ ■ Schubert: „*Die Allmacht*“ D 852 (Bearbeitung von Liszt, S 376), Klaviertrio Es-Dur D 929, „*Ständchen*“ D 920, „*Suleika II*“ („*Ach, um deine feuchten Schwingen*“) D 717 ■ Wallnöfer: Nr. 5 „*Auferstehung*“ aus 7 Lieder op. 1 ■ Carl Maria von Weber: Ouvertüre zu *Peter Schmoll und seine Nachbarn*

ERLÄUTERUNGEN

19–21 „und so ist ... Gram zu spielen.“] Goethe, *Faust I*, 1570, 1635. ■ **48f.** Adolf Wallnöfer] (1854–1946), Bariton/Tenor und Komponist; Studium am Konservatorium der GdM, später bekannter Heldentenor (wirkte u. a. in Olmütz, Prag und Stettin), ab 1908 als Komponist und Pädagoge in München tätig. ■ **50** op. 1] im Konzert gesungen Nr. 5 „*Auferstehung*“ aus 7 Lieder op. 1. ■ **74** *alle stelle*] it. „in die Höhe“. ■ **74f.** ein ... italienischer Maler] Gemeint ist wahrscheinlich Eugenio Agneni (1816–1879), dessen „Lorbeerkränze“ Ambros in einer kunsthistorischen Rezension heftig kritisiert – vgl. „Weltausstellung 1873. Bildende Kunst. Italien.“, in: *WA* (1873), Nr. 235, 11. Oktober. ■ **103** eine glänzende italienische Pièce] Gaetano Palloni (1831–1892), Arie „*Noi ci amavamo tanto*“. ■ **104** Hesperiens] Hesperien – Bezeichnung für Italien in

der altgriech. Literatur. ■ **111f.** Weber ... umgearbeitet hat.] Die Konzertfassung der *Schmoll-Ouvertüre Grande Ouverture à plusieurs instruments* J 54 entstand 1807. ■ **118–122** F. W. Jähns, ... diese Handlung ist] In seinem 1871 erschienenen Weber-Werkverzeichnis (→ NR. 99/ERL. zu den Z. 13–15, darin S. 43) bemerkt Jähns, dass der Roman von Carl Gottlob Cramer (1758–1817) „nicht erreichbar“ sei. Kurz nach dem Erscheinen des Werkverzeichnisses ist es ihm aber gelungen, den Roman in der Königlichen Bibliothek in Dresden zu erwerben – vgl. Brief des ersten Sekretärs der Königlichen Bibliothek Dresden, Franz Ludwig Boesigk, an Jähns vom 27. Juni 1871, in: *WeGA Briefe* <<http://www.weber-gesamtausgabe.de/A043601>>, Version 3.1.0 vom 30.06.2017; letzter Zugriff 11.07.2017. Eine längere Passage zu den „endlich erreichbar gewesenen“ Textquellen findet sich darüber hinaus in Jähns' handschriftlichen Werkverzeichnissachträgen, die jedoch nie publiziert wurden. Ambros hat von dem Fund vermutlich aus einer Zeitungsnachricht erfahren. ■ **127f.** „Ehre Gottes“] Nr. 4 „Die Ehre Gottes aus der Natur“ aus 6 Lieder op. 48. ■ **164f.** Dame aus Offenbach] Marianne von Willemer (1784–1860), Schauspielerin und Tänzerin. ■ **172–174** ich hatte mir ... erlaubt, ... aufmerksam zu machen.] → NR. 91/Z. 83–89. ■ **186** Lucile Tolomei] (1854–?), Pianistin; Studium am Konservatorium der GdM, später als Pianistin und Klavierpädagogin in Görz tätig. ■ **193f.** *mandata sine clausula*] lat. „unbedingte Befehle“.

138.

WA 1873, Nr. 295, 24. Dezember

Feuilleton. Musik.

Die „Pilgerfahrt der Rose“ von Schumann. Philharmonisches Concert.

Wer die Künstlerlaufbahn Schumanns als Zeitgenosse beobachtend verfolgte, wird sich wohl noch zu erinnern wissen, welche Sensation es, wenigstens vorläufig, in Leipzig erregte, als Schumann am 4. December 1843 sein Quasi-Oratorium „das Paradies und die Peri“ zur ersten Aufführung brachte. Bis dahin hatte sich Schumann als Vocalcomponist bloß in dem kleineren Genre, dem Liede versucht, er hatte davon eine Menge, ja ganze „Liederkränze“ componirt, aber noch nirgends gezeigt, daß er größere Formen zu beherrschen im Stande sei. Kurz vor der „Peri“ war das Klavierquintett, das Klavierquartett, die jugendfrisch blühende Symphonie in *B* ans Licht getreten; Werke, die sich zu dem früheren geistreichen Kleinkram der Davidsbündlertänze, Papillons u. s. w. verhielten wie die „Peri“ zu den vorhergegangenen Liederheften. Man begann in Leipzig jetzt daran zu denken, mit Schumann (aber ohne ihn selbst) gegen den insbesondere von den superfeinen Leipzigerinnen vergötterten Mendelssohn eine Oppositionspartei zu organisiren, denn wie jeder vorzügliche Mensch genirte auch Mendelssohn einige Leute, die keine vorzüglichen Menschen waren, und auf den Sumpfwiesen der Journalistik begann da und dort ein Giftpflänzchen aufzukeimen, mit welchem man dem guten Felix gerne einen Giftbecher präparirt hätte, während Schumann über seinen edlen Mitstrebbenden nie anders schrieb als in Worten, welche man noch jetzt nicht lesen kann, ohne für Schumanns Einsicht und persönlichen Charakter von hoher Achtung durchdrungen zu werden. Aber der (endlich) errungene

5

10

15

20

entschiedene Erfolg – nachdem noch nicht lange vorher ein Musikverleger einmal
 25 jemanden gefragt: „hat denn der Schumann wirklich Talent?“ – dieser Erfolg
 muß für den Componisten der „Peri“ eine wahre Seelenstärkung gewesen sein
 und so dachte er denn, jahrelang später, daran, der ersten „Peri“ eine zweite nach-
 zuzusenden. Im August 1851 schrieb er an seinen Freund und Mitarbeiter an der
 30 „Neuen Zeitschrift für Musik“ E. Klitzsch in Zwickau: „Auch eine kleine musi-
 kalische Aufführung hatten wir im vorigen Monat – es ist ein Märchen, der
 Rose Pilgerfahrt, eines jungen Chemnitzer Poeten, Namens Horn, das ich für
 Solostimmen, Chor und Pianoforte componirt, in Form und Ausdruck etwas der
 Peri verwandt, das Ganze nur mehr ins Dörfliche, Deutsche, gezogen; es hat
 einen sehr freundlichen Eindruck gemacht auf die Hörer.“ Aber von 1843 bis 1851
 35 hatten sich die Zeiten geändert. Einerseits war Schumann jetzt eine unantastbare
 Autorität geworden, sein Name wurde meist mit Mendelssohn zusammen ge-
 nannt, wie man von Bach und Händel, Mozart und Haydn redet – andererseits
 aber lag über Schumanns Schaffen bereits das unheimliche Glutlicht eines düste-
 ren Abendroth, welches nur zu bald völliger Nacht weichen sollte. In demselben
 40 Jahre begann er geistliche Musik zu schreiben, was sein Biograph Wasielewsky
 höchst komischer Weise als ein Symptom von „Schwäche der Urtheilskraft“ ver-
 steht. Nun – „Schwäche der Urtheilskraft“ zeigt sich in der pilgernden Rose
 wahrhaftig nicht – wohl aber drückt auf einzelne Partien etwas wie eine fühlbare
 geistige Ermüdung; gleich daneben stehen indessen Schönheiten ersten Werthes
 45 und zieht man aus dem Ganzen die Bilanz, so wird man der Tondichtung zwar
 gegen die Vorläuferin, die „Peri“, den merklich geringeren Rang anweisen, aber
 trotzdem wahren poetischen Zauber und echt poetische Wirkung zugestehen –
 was wohl wesentlich auf Rechnung Schumanns kommt, denn der Text gehört,
 abgesehen von den hübschen Versen und den geschickt herbeigeführten, für den
 50 Componisten dankbaren Momenten, zu jener übersüß-romantischen Poesie, wie
 sie vor einem Vierteljahrhundert auf den Putztischen und Salontischchen in zier-
 lichen Duodezbüchelchen mit Goldschnitt und Farbendrucktiteln herumlag. Ja,
 einzelne Nummern der Composition Schumanns, wie die Scene des Leichenzugs,
 wirken ergreifender, manche, wie der etwas verfeinerte Teniers des Fest- und
 55 Hochzeitchores, wirken frischer, anheimelnder als irgend etwas in der in lauter
 orientalisirenden Schmelzfarben und exotischen Tönen gemalten „Peri“. Diesen
 Eindruck hat uns das seit Jahren nicht gehörte Werk wieder gemacht, als wir es
 Montag im Hofoperntheater in dem zum Vortheile des Pensionsinstitutes ver-
 anstalteten Concerte hörten. Man darf übrigens, wenn man die „Rose“ mit der
 60 „Peri“ zusammenhalten will, nicht vergessen, daß die letztere gleich vom Hause
 aus als großes, oratorienartiges Werk mit Orchester angelegt war, während bei
 dem späteren Werke Schumann anfänglich nur an das häusliche Klavier und an
 häusliche Aufführung dachte und erst nachträglich, da er ganz richtig einsah, daß
 seine Composition weit über diesen engen Rahmen hinausgewachsen sei, sich zur
 65 Orchestrirung entschloß. Der sogenannte „Klavierauszug“ ist daher, wie das
 kundige Auge an der Behandlung des Klavierpartes auch erkennen wird, das
 eigentliche Original – und in der Orchesterpartie kommen einzelne kleine Ab-
 weichungen vor.

Die Composition Schumanns hilft uns über alle Bedenken gegen die Grundanlage des Textes hinüber – denn im Detail hat Horn seine Sache ganz gut gemacht. Der Ton ist herzlich und die einzelnen Situationen sind ansprechend. Er hat dem Componisten glückliche lyrische Momente geboten. Und wie in der „Peri“ zeigt sich auch hier ganz auffallend, daß Schumann durchaus musikalischer Lyriker, aber nicht entfernt Dramatiker war. Die wenigen Stellen, wo in der „Rose“ etwas geschieht, sind überaus schwach gerathen (zum Beispiel das zum Glück sehr kurze Duett zwischen dem Röschen und der sie abweisenden Frau) – wo sich dagegen der Tondichter in die Stimmung einer Situation vertiefen darf, bringt er Schönstes. Schumann hat nichts Ergreifenderes componirt als die Scene des Leichenzuges der Müllerstochter. Es ist kein herkömmlicher Trauermarsch, keine Nänie, kein Choral oder Sterbelied – es ist die Illustration des Momentes am offenen Grabe, wenn der Sarg eingesenkt wird und Blumen und Thränen und – polternde Erdschollen ihm nachfallen. Die schmerzdurchzitterten Rufe Röschens dazwischen: „o Schwester, tief beklagt“ wirken auf den Hörer selbst mit der schmerzlichsten Gewalt – ähnlich wie die Ausrufungen des Namens „Euridice“, welche Glucks Orfeo zwischen dem Trauerchor der Hirten hören läßt. Wer etwa nicht lang vorher ein Liebes verloren, wird bei dem Chor Schumanns Mühe haben, seine Fassung zu behalten.

Erheiternd und erfrischend wirken die frohen Scenen des Lebens im zweiten Theil der Cantate. So düster der erste Theil, so heiter ist bis gegen das Ende hin der zweite. Etwas, das sonst die Tonsetzer gerne so kurz wie möglich abfertigen, breitet sich in Schumanns „pilgernder Rose“ stellenweise zu beträchtlicher Breite aus und gehört zu dem Allerschönsten des Werkes: die orchestralen Nachspiele einzelner Nummern – so das Nachspiel jener Begräbnißscene mit dem düster in seiner Tiefe leise fortdröhnenden Orgelpunkt der Contrabässe. Man könnte endlich, um das Werk kurz zu charakterisiren, sagen: es ist ein Schumann'sches Lied, in seinem wohlbekannten poetisch-musikalischen Styl, aber zu kolossalen Dimensionen ausgebreitet, vielgliederig und zwischen Chöre und Solostimmen geschickt vertheilt. Gleich zu Anfang lächelt uns im hellen *A-dur* eines jener frischen, entzückenden Frühlieders entgegen, wie Schumann und Mendelssohn so herrlich zu componiren wußten, wir hören wiederholt reizende „zweistimmige Lieder“ für Sopran und Alt, der Männerchor singt mit den unausweichlichen Waldhörnern eines jener echt deutschen Waldlieder, deren tausend und erstes erfreut, nachdem man ihrer vorher schon tausend gehört, und der verliebte Jäger spricht seine zärtliche Melancholie nicht in einer Arie aus, sie wird uns in einem gar herzlichen Lied erzählt. Und so durchaus.

Was die Aufführung betrifft, so versteht es sich, daß Chor und Orchester vorzüglich waren wie immer. Die Damen Ehnn, Koch, Tremel und Worani, die Herren Walter, Mayerhofer und Hablawetz wirkten höchst sorgsam mit und erlangten für ihre schönen Leistungen reichlichen Beifall. Insbesondere kann Frau Ehnn die Partie des „Röschen“ zu ihren allerbesten zählen – es schwebte ein eigener Zauber von Poesie darüber, ihr Gesang hatte etwas eigen zart und warm zum Herzen Sprechendes, etwas geradezu Rührendes. Die Leitung des Ganzen war in den Händen des Herrn Hofcapellmeisters Dessoff.

Von den anderen Nummern des Abends erzielte das Klavierconcert in *As* von John
 115 Field unter den Händen des Herrn Prof. Door die bedeutendste Wirkung. Was
 Door nicht nur als ganz vorzüglicher Musiker, sondern auch als Virtuose (zwei
 Dinge, die sonst nicht immer beisammen sind!) vermag, hat er uns an Fields wahr-
 haft poetischer und zugleich höchst brillanter Composition in vollstem Maße ge-
 120 zeigt. Das war eine echte Kunst- und Künstlerleistung! Auch dafür nehme Door
 einen ganz besonderen Dank, daß er gerade diese Composition hervorgesucht. Der
 zweite Satz – ein Notturmo, echtster Field – ist geradezu von magischer Wirkung,
 das Rondo glüht und sprüht. Diese Art Bravourcompositionen stammt in gerader
 Linie von Mozarts unvergleichlichen Klavierconcerten ab – mit mehr Anforderun-
 gen an Technik allerdings, wiewohl es ein erschrecklicher Irrthum ist, zu glauben,
 125 daß Mozarts Concerte „leicht“ seien. Leute, die Liszts *Es-dur*-Concert kühn ab-
 wüthen, werden vielleicht an einem „einfachen“ Mozart Schiffbruch leiden, weil
 dazu etwas mehr gehört als bloße Bravour. Aehnliches gilt von dem Field'schen
 Concert. Es ist dasselbe, von welchem Schumann schrieb: „ich bin ganz voll von
 ihm und weiß wenig Vernünftiges darüber zu sagen, als unendliches Lob – in der
 130 Mitte ein Mondschein-Notturmo aus Rosenduft und Lilienschnee gewoben“
 u. s. w. Fr. Tagliana ließ in einer Arie von Auber ihre Coloratur funkeln, Frau
 Dustmann sang die rührend-schöne Cavatine Röschens (wieder ein Röschen!)
 aus Spohrs „Faust“ und das spohrisch-sentimentale, aber sehr edle und melo-
 disch-schöne Duo aus derselben Oper mit Herrn v. Bignio – Alles gar erfreulich.
 135 Es giebt Leute, die zu gähnen anfangen, wenn sie den Namen „Spohr“ hören, und
 bei den späteren Compositionen des alten Herrn gähne ich sehr gerne und von
 Herzen mit – aber seinen „Faust“ als abgestandene, schwächliche, veraltete Musik
 behandeln, dabei allenfalls in einem Athem Gounod nennen – das kann wirklich
 nur, wer Spohrs Oper nicht kennt und doch urtheilen will! Cherubini's Overture
 140 zu „Anacreon“ ist eines der glänzendsten Orchesterstücke, die es giebt, ein wahres
 Virtuosenstück für's Orchester. In der zweiten Hälfte tritt Cherubini's große
 Vorliebe für Mozart und Haydn merkwürdig zu Tage. Etwas seltsam schob sich
 ein Act aus „Amleto“ mit Signor Ernesto Rossi mitten in alle diese Musik hinein.
 Der ausgezeichnete Mime wußte uns aber bald mit dem Einschub zu versöhnen.
 145 Von den anderen Mitwirkenden verdient vorzüglich der Schauspieler Lob, der den
 „rauen Pyrrhus“ sprach.

Die Philharmoniker brachten Webers leicht hingemalte, immer erfreuliche,
 echt romantische Overture zu „Preziosa“, – Schumanns oft und immer gern
 gehörte zweite Symphonie, die grandioseste unter ihren Schwestern, – einen Varia-
 150 tionensatz für Streichinstrumente und Waldhörner aus einem Divertissement von
 Mozart, nicht sonderlich bedeutend als Composition, aber ganz vortrefflich aus-
 geführt und daher das Publicum zum lautesten Beifall anregend, und ein neues
 von Herrn Wieniawsky componirtes und gespieltes Pianoforte-Concert, das große
 Sicherheit in Behandlung des Orchesters und des Solo-Instrumentes erkennen
 155 läßt und, ohne Chopin'sche Idiotismen, in seinem fluctuirenden Wesen und sei-
 nem zugleich effectvollen und weich-schwärmerischen Colorit an Chopin mahnt,
 dessen Landsmann der Compositeur ja wirklich ist. Der leidenschaftliche Dialog
 zwischen Pianoforte und Orchester gleich zu Anfang ist von größter Wirkung –

das Folgende behauptet nicht ganz diese Höhe, ist aber ein interessantes Tongewebe, das seinem Schöpfer Doppelbeifall – als Componist und als Virtuose – eintrug.

160

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Konzert zum Vorteil des Pensionsinstituts des Hoftheaters, 22. Dezember 1873, Hofoper ■ Philharmonische Konzerte (Viertes Abonnementkonzert), 21. Dezember 1873, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Auber: „*Ah je veux briser ma chaîne*“ („*Joao hat über Amors Plagen*“) aus *Les Diamants de la couronne* (*Die Krondiamanten*) ■ Cherubini: Ouvertüre zu *Anacréon ou L'Amour fugitif* ■ Field: Klavierkonzert As-Dur H 31 ■ Mozart: Divertimento D-Dur KV 334 (2. Satz) ■ Schumann: *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112, Symphonie Nr. 2 C-Dur op. 61 ■ Spohr: „*Dürft' ich mich nennen sein eigen*“ und „*Folg' dem Freunde mit Vertrauen*“ aus *Faust* ■ Carl Maria von Weber: Ouvertüre zu *Preciosa* J 279 ■ Wieniawski: Klavierkonzert g-Moll op. 20

ERLÄUTERUNGEN

25 „hat ... wirklich Talent?“] nicht ermittelt. ■ **28–34** Im August 1851 ... auf die Hörer.“] Der Brief an Emanuel Klitzsch vom 9. August 1851 war Ambros bekannt aus: Wasielewski, *Schumann*, S. 425f. ■ **31** Horn] Heinrich Moritz Horn (1814–1874), dt. Schriftsteller. ■ **40–42** was sein Biograph Wasielewsky ... versteht.] Von der „Schwäche der Urteilskraft“ spricht Wasielewski in einer Fußnote im Zusammenhang mit Schumanns Begeisterung für die Dichtungen von Elisabeth Kulmann (1808–1825). Wasielewski, *Schumann*, S. 250f. ■ **107** Worani] Katharina Worani (1845–1887), Sopran; 1867–1882 an der Wr. Hofoper. ■ **128–130** „ich bin ganz ... Lilien-schnee gewoben“] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 160f. ■ **132** Cavatine Röschens] „*Dürft' ich mich nennen sein eigen*“. ■ **134** Duo aus derselben Oper] „*Folg' dem Freunde mit Vertrauen*“. ■ **134** Bignio] Louis von Bignio (1839–1907), Bariton; ab 1859 am Dt. Theater in Pest, 1863–1886 an der Wr. Hofoper. ■ **143** „Amleto“] Shakespeare, *Hamlet*. ■ **143** Ernesto Rossi] (1827–1896), it. Schauspieler; 1873 Gastspiel am Wr. Hofburgtheater. ■ **153** Wieniawsky] Józef Wieniawski (1837–1912), poln. Pianist und Komponist.

EMENDATIONSVERZEICHNIS

Lesart im Haupttext der Edition] Lesart der Originalquelle

Nr. 1	41 mit sehr schönem] mit sehr schönen
Nr. 2	33 schöne, Rondo] schöne Rondo
Nr. 3	41 Herrn] Herru
Nr. 4	5 und] uud
Nr. 5	19 Individualität] Iudividualität
Nr. 6	35 durch] durch ▪ 40 Marschner] Maschner ▪ 100 Gewissen] Gewisseu
Nr. 7	23 und höherer] uud höherer ▪ 38 in] iu
Nr. 8	3 A. W. Ambros] A. M. Ambros ▪ Fußnote Ausgangspunkt]) Ausgangspunkt Fußnote wohl daran.]) wohl daran.
Nr. 9	3 A. W. Ambros] A. M. Ambros ▪ 151 Beethoven] Becthoven
Nr. 10	3 A. W. Ambros] A. M. Ambros ▪ 23 Metronom] Meteronom 62 Fingerzeig] Fingerzeuge ▪ 64 II9] II4 ▪ 71 Fis] Fis.
Nr. 11	79 Das] Dvs
Nr. 12	197 Kaut-Tau] Kant-Tau ▪ 214 Musikfreunde] Musikfreude 219 „Confutatis“] „Confusatis“
Nr. 13	2 Jacques] Jaques
Nr. 16	52 Organismus] Organismns
Nr. 17	74 Geburtstag] Gevurstag ▪ 177 Gläubigerungestüm] Gläugerungestüm 193 Doppelvorhalt] Doppelverhalt
Nr. 18	112 Moll] Moll-
Nr. 19	7 Nur] Nnr ▪ 20 ohne] ohue ▪ 29 Bieletto] Bielotto ▪ 30 Buklav] Buklan
Nr. 21	64 E. T. A. Hoffmann] E. J. A. Hoffmann 116 nichts Glasartiges] nicht Glasartiges
Nr. 23	143 Lotti] Lotto ▪ 265 des] das
Nr. 24	30 unter] nnter
Nr. 25	3 des Indigenates] das Indigenates ▪ 79 Alboni] Atboni
Nr. 26	47 ein] eiu ▪ 104 hatten] hatlen ▪ 155 Pizarro-] Pizzarro-
Nr. 27	12 Musik] Mnsik ▪ 42 Bolero] Boleros ▪ 53 Moriami] Mariami 58 Moriami] Mariami

Emendationsverzeichnis

-
- NR. 28 **20** in] iu ▪ **40** Disposition] Dispositiion ▪ **117** Chor-] Chor
139 Poussin'schen] Pochsin'schen ▪ **183** troppo“] troppo
-
- NR. 29 **77** Mendelssohns] Mendelsohn
-
- NR. 30 **30** ausgeführter] ansgeführter
-
- NR. 31 **20** Ognissanti] Opaissanti ▪ **60** Maccagno] Moccagno
-
- NR. 32 **12** Rudhart's „Geschichte der Oper am Hofe zu München“] „Rudhart's“
Geschichte der Oper am Hofe zu München ▪ **66** nach] uach
77 ursprünglich] ursprünllch ▪ **98** mit dem] mit den
-
- NR. 36 **8** ihrer] iher ▪ **41** Insbesondere] Inbesondere ▪ **61** „Purmentor“] Purmento“
95 Weber] Weeber
-
- NR. 37 (die *Wiener Abendpost* vom 11. Mai 1872 trug fälschlicherweise
die Nr. 108 statt 107) ▪ **2** Franchetti] Frauchetti
-
- NR. 38 **23** Palestrina] Pelestrina ▪ **44** dich“] dich
-
- NR. 40 **28** und unfigürlich] uud unfigürlich
73 Saiteninstrumenten] Seiteninstrumenten ▪ **157** Loges] Logis
-
- NR. 42 **89** Freude] Freunde
-
- NR. 45 **25** und] nnd ▪ **48** künstlerisches] lünstlerisches ▪ **75** in] „in
84 unabweisbaren] nnabweisbaren ▪ **90** auch] anch ▪ **117** aus] ans
123 Constanzens] Coustanzens
-
- NR. 48 **136** Fiordiligi] Fiordilegi
-
- NR. 49 **207** Auff] Anff ▪ **314** in den] iu den ▪ **331** gantzen] gantzer
352 Antonio] Cretonio
-
- NR. 51 **34** *A-Dur*-Sonate] *A-moll*-Sonate
-
- NR. 52 **18** Nikisch] Nikicz
-
- NR. 53 **18** vergessen] veegessen ▪ **41** Pilarik] Pilatik ▪ **82f.** Grundsatz] Grundlatz
181 nun] nuu ▪ **183** Allelujah verwandeln.] Alllujah zu verwandeln.
-
- NR. 54 **50** auf] anf ▪ **50** Bronzino] Brongino
-
- NR. 61 **87** bespricht)] bespricht ▪ **193** auf] anf ▪ **207** Monreale] Morreale
-
- NR. 62 **45** und] nnd
-
- NR. 64 **56** Corsar] Consar ▪ **111** könne.“] könne. ▪ **159** Trinklied] Trinklind
167 Theater.] Theater,
-
- NR. 66 **47** verbröseln] verbrüseln
-
- NR. 68 **50** Paris“] Paris
-

Emendationsverzeichnis

Nr. 69	55 W. J. Tomaschek] M. J. Tomaschek ▪ 80 Colleginnen] Collegin 81 Grünberg] Grünfeld ▪ 105 „Nach Frankreich] „Aus Rußland 154 Woraus] „Woraus ▪ 156 „herzlichen] herzlichen
Nr. 70	81 mit einem] mit einen
Nr. 73	7 aus] ans
Nr. 74	2 Neue] Nene ▪ 115 Mitternachtsstunde] Mitternachtsstuude
Nr. 75	50 Menuet] Menuet, ▪ 137 hätte] hälte ▪ 162 der den] rer den 163 unvermuthet] nnvermuthet ▪ 170 unbedenkliche] unbedenkiche
Nr. 76	4 dadurch] dadnrch
Nr. 77	78 gebliebenen Oper,] gebliebenen, Oper ▪ 89 „te] te 95 Uebersetzung] Ueberstzung ▪ 98 des Originals] das Original 155 Maximilian] Marimilian ▪ 177 protestantischer] protestantische
Nr. 78	7 den] deu
Nr. 79	116 „Manfred“-Musik] „Manfred“-Musik“ ▪ 119 Mendelssohns] Mendelsohns 152 eines] eiues
Nr. 80	121 einschlafen,] einschlafen ▪ 121 Auge] Auge, ▪ 226 gleichzeitigen] gleichzeitige
Nr. 82	6 füllte] fülle
Nr. 84	12 Mendelssohns] Mendelsohns
Nr. 85	121 Verdammung] Verdammuug ▪ 140 und] nnd 170 originellen] originellen ▪ 174 aus] ans
Nr. 87	27 großen] großeu ▪ 50 Beethovens] Beethoven ▪ 58 welchem] welchen 140 vor] von
Nr. 88	28 neben Stern] neben Sten ▪ 91 Wünsche] Wüusche 128 Weihrauchwolken] Weihrauchwokken
Nr. 89	8 Novität.] Novität,
Nr. 92	3 und] nnd ▪ 29 Vernunft] Vernnnft ▪ 34 zum höchsten] znm höchsten 67 „Bergan“] „Bergam“ ▪ 99 packt“] packt ▪ 100 Tongedicht.] Tongedicht“. 120 Wenn] „Wenn ▪ 120 Recitativnoten] Necitativnoten
Nr. 94	92f. onomatopoesische] onomatopoeische ▪ 158 Zug] Zng ▪ 160 malt] matt 162 Wort] Worte
Nr. 95	28 Rust] Ruß ▪ 61 Händen] Handen
Nr. 96	117 Herren] Herrn
Nr. 97	178 vermag,] vermag.
Nr. 98	128 Okeghem] Okeghen
Nr. 99	3 F. W. Jähns] F. M. Jähns

Emendationsverzeichnis

-
- NR. 100 **19** Schumanni-] Schumani- ▪ **25** musikalischen] musikalilischen
27 Zeit gestattet] Zeit gestattet
-
- NR. 101 **119** „euch] euch ▪ **130** und] nnd
-
- NR. 103 **6** Herr Johann Strauß] Herr Johann Stranß ▪ **12** hätte in] hättein
30 und] uud ▪ **84** launenhaft] saunenhaft
-
- NR. 104 **7** Symphonie] Symphodie
-
- NR. 105 **85** Ausbildung in] Ausbildungin ▪ **149** und] un ▪ **149** auf] aud
150 *royale*] *royalef* ▪ **177** er] es
-
- NR. 106 **175** und] nnd
-
- NR. 107 **83** *Resurrexit*] *Resurrexis* ▪ **114** Bibl] Bill
-
- NR. 108 **24** und] nnd ▪ **26** musikalischen] mnsikalischen
85 W. R. Griepenkerl] W. A. Griepenkerl
-
- NR. 110 **171** Cherubini's] Cherubini!s
-
- NR. 114 **121** ätherischen] ätherischem
-
- NR. 115 **171** die] dje ▪ **251** „Die] Die ▪ **276** H. Proch] S. Proch
-
- NR. 116 **94** Ihnen] ihnen ▪ **246** Emilio] Emilie
-
- NR. 117 **5** E. W. Fritsch] E. M. Fritsch ▪ **71** Bühnenspielhauses gehalten,]
Bühnenspielhauses, gehalten
-
- NR. 119 **167** zweitactige] zweiactige
-
- NR. 120 **8** Wiedermann] Windermann ▪ **19f.** Wiedermann] Windermann
22 Wiedermann] Windermann ▪ **24** Acquisition] Acquisition
-
- NR. 121 **22** bescheidenen] bescheideneu ▪ **100f.** compendiöseren] compendiöserem
111 Unter] „Unter ▪ **157** Schumann] Schuhmann ▪ **166** dürfte] düfte
181 unsere] nnsere ▪ **190** Instrumente] Iustrumente
205 E. T. A. Hoffmann] E. J. A. Hoffmann
-
- NR. 122 **104** kann] kaun
-
- NR. 123 **257** E. T. A. Hoffmann] E. J. A. Hoffmann
-
- NR. 124 **45** Harfe^c] Harfe
-
- NR. 128 **18** lauter solche] lauters olche
-
- NR. 131 **127** „hier] hier ▪ **172** Winterreitschule] Winterreitschule
-
- NR. 134 **71** Bagdad] Badgad
-
- NR. 137 **42** B,] B., ▪ **107** Nachbarn] Nachbarin ▪ **168** *although*] *althoug*
-

**TEXTÜBERNAHMEN
IN *BUNTE BLÄTTER* II**

Rezensionsnummer	<i>Bunte Blätter</i> II
NRN. 7, 14, 45, 64, 72, 85, 103, 111	„Musikalische Wasserpest.“
Nr. 119	„Hamlet, Oper von Ambroise Thomas.“
NRN. 69, 70, 71	„Zumsteeg, der Balladencomponist.“
NRN. 17, 110	„Franz Lachner's Requiem.“
Nr. 107	„Bachiana.“
NRN. 36, 107	„Rubinstein als Opern-, Oratorien- und Symphonien-Komponist.“
NRN. 28, 93	„Halbopern und Halboratorien.“
NRN. 43, 46	„Schubertiana.“
Nr. 124	„Ein Capitel von musikalischen Instrumenten.“

VERZEICHNIS DER REZENSIERTEN VERANSTALTUNGEN

Veranstaltungs- datum	Veranstaltungsort	Veranstaltungsbezeichnung bzw. Operntitel	Rezensions- nummer
1. Jänner 1872	Hofoper	Marschner, <i>Hans Heiling</i>	Nr. 6
3. Jänner 1872	MVgr.	Konzert von Anton Rubinstein	Nr. 1
4. Jänner 1872	MVkl.	Viertes Konzert des Hellmesberger-Quartetts	Nr. 6
5. Jänner 1872	Hofoper	Wagner, <i>Lohengrin</i>	Nr. 6
6. Jänner 1872	Hofoper	Mozart, <i>Die Hochzeit des Figaro</i>	Nr. 6
7. Jänner 1872	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Viertes Abonnementkonzert)	Nr.N. 2 und 6
	Hofoper	Wagner, <i>Rienzi, der letzte der Tribunen</i>	Nr. 6
8. Jänner 1872	MVkl.	Erster Beethoven-Abend von Hans von Bülow	Nr.N. 2 und 6
10. Jänner 1872	Hofoper	Meyerbeer, <i>Dinorah oder Die Wallfahrt nach Ploërmel</i>	Nr. 6
13. Jänner 1872	Hofoper	Wagner, <i>Rienzi, der letzte der Tribunen</i>	Nr. 6
	MVkl.	Zweiter Beethoven-Abend von Hans von Bülow	Nr.N. 3 und 6
15. Jänner 1872	Hofoper	Donizetti, <i>Lucia von Lammermoor</i>	Nr. 6
17. Jänner 1872	Hofoper	Mozart, <i>Die Entführung aus dem Serail</i>	Nr. 4
18. Jänner 1872	MVkl.	Dritter Beethoven-Abend von Hans von Bülow	Nr.N. 5 und 6
20. Jänner 1872	Hofoper	Mozart, <i>Die Entführung aus dem Serail</i>	Nr. 6
23. Jänner 1872	Theater an der Wien	Lortzing, <i>Der Waffenschmied</i>	Nr. 7

Verzeichnis der rezensierten Veranstaltungen

28. Jänner 1872	Piaristenkirche	Erstes geistliches Konzert des Wf. Cäcilien-Vereins	NR. 11
	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Fünftes Abonnementkonzert)	NR. 12
29. Jänner 1872	Hofoper	Mozart, <i>Die Zauberflöte</i>	NR. 12
2. Februar 1872	MVgr.	Grillparzer-Totenfeier der GdM	NR. 12
21. Februar 1872	Theater an der Wien	Offenbach, <i>Fantasio oder Der Narr des Herzogs</i>	NRN. 13 und 14
22. Februar 1872	MVkl.	Zweites Konzert des Florentiner Quartetts	NR. 14
25. Februar 1872	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Sechstes Abonnementkonzert)	NR. 15
1. März 1872	MVgr.	Erstes außerordentliches Konzert der GdM	NR. 16
3. März 1872	Großer Redoutensaal der Hofburg	Konzert des Wf. Akademischen Gesangvereins	NR. 17
7. März 1872	Hofoper	Weber, <i>Der Freischütz</i>	NR. 17
	MVgr.	Konzert für den Pensionsfonds der Professoren des Konservatoriums der GdM	NR. 17
10. März 1872	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Siebtes Abonnementkonzert)	NR. 18
19. März 1872	Theater an der Wien	Donizetti, <i>Lucia di Lammermoor</i>	NRN. 19 und 21
20. März 1872	Hofoper	Meyerbeer, <i>Der Prophet</i>	NR. 21
21. März 1872	Theater an der Wien	Donizetti, <i>Lucia di Lammermoor</i>	NR. 21
23. März 1872	Theater an der Wien	Verdi, <i>Rigoletto</i>	NRN. 20 und 21
24. März 1872	Piaristenkirche	Zweites geistliches Konzert des Wf. Cäcilien-Vereins	NR. 23
	Hofburgtheater	Akademie des Haydn-Vereins	NR. 23
	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Achstes Abonnementkonzert)	NR. 23
26. März 1872	MVgr.	Zweites außerordentliches Konzert der GdM	NR. 22

Verzeichnis der rezensierten Veranstaltungen

28. März 1872	Augustinerkirche	Geistliches Konzert des Wr. Männergesang-Vereins	NR. 23
29. März 1872	Altlerchenfelder Kirche	Geistliches Konzert des Wr. Singvereins und des Wr. Männergesang-Vereins	NR. 23
3. April 1872	Theater an der Wien	Verdi, <i>La traviata</i>	NR. 24
6. April 1872	Theater an der Wien	Donizetti, <i>Linda di Chamounix</i>	NR. 25
7. April 1872	Hofoper	Meyerbeer, <i>Die Hugenotten</i>	NR. 26
8. April 1872	MVkl.	Drittes Konzert der Wr. Singakademie	NR. 26
9. April 1872	Theater an der Wien	Donizetti, <i>Linda di Chamounix</i>	NR. 26
10. April 1872	Hofoper	Weber, <i>Der Freischütz</i>	NR. 26
13. April 1872	Theater an der Wien	Verdi, <i>La traviata</i>	NR. 26
14. April 1872	MVgr.	Drittes außerordentliches Konzert der GdM	NR. 28
15. April 1872	Theater an der Wien	Rossini, <i>Il barbiere di Siviglia</i>	NR. 27
18. April 1872	MVkl.	Zweites Konzert des Konservatoriums der GdM	NR. 29
19. April 1872	MVgr.	Großes Vokal- und Instrumental-Konzert des it. Wohltätigkeitsvereins	NR. 30
20. April 1872	Theater an der Wien	Bellini, <i>La sonnambula</i>	NR. 31
21. April 1872	MVgr.	Abschiedskonzert von Anton Rubinstein	NRN. 33 und 36
24. April 1872	Hofoper	Rubinstein, <i>Feramors</i>	NRN. 35 und 36
9. Mai 1872	Strampfer-Theater	Verdi, <i>Ernani</i>	NR. 37
10. Mai 1872	Strampfer-Theater	Verdi, <i>Ernani</i>	NR. 37
12. Mai 1872	MVgr.	Wagner-Konzert	NR. 40
15. Mai 1872	MVgr.	Festkonzert aus Anlass der Enthüllung des Schubert-Denkmal	NR. 42
16. Mai 1872	Strampfer-Theater	Rossini, <i>Otello</i>	NR. 41
25. Mai 1872	Hofoper	Cherubini, <i>Der Wasserträger</i>	NRN. 44 und 45
3. Juni 1872	Hofoper	Donizetti, <i>Lucia von Lammermoor</i>	NR. 47

Verzeichnis der rezensierten Veranstaltungen

6. Juni 1872	Hofoper	Wagner, <i>Tannhäuser</i>	Nr. 47
10. Juni 1872	Hofoper	Meyerbeer, <i>Die Afrikanerin</i>	Nr. 47
26. Juli 1872	MVkl.	Konkurs für dramatische Darstellung am Konservatorium der GdM	Nr. 52
7. August 1872	Carltheater	Usiglio, <i>Le educande di Sorrento</i>	Nr. 54
14. August 1872	Hofoper	Wagner, <i>Die Meistersinger von Nürnberg</i>	Nr. 56
17. August 1872	Hofoper	Wagner, <i>Der fliegende Holländer</i>	Nr. 56
30. August 1872	Hofoper	Mozart, <i>Die Zauberflöte</i>	Nr. 61
3. September 1872	Hofoper	Adam, <i>Der Postillon von Lonjumeau</i>	Nr. 57
6. September 1872	Theater an der Wien	Wolf, <i>Die Pilger</i>	Nr.N. 59 und 60
18. September 1872	Hofoper	Wagner, <i>Rienzi, der letzte der Tribunen</i>	Nr. 62
21. September 1872	Theater an der Wien	Offenbach, <i>Der schwarze Corsar</i>	Nr.N. 63 und 64
3. Oktober 1872	Hofoper	Meyerbeer, <i>Die Hugenotten</i>	Nr. 66
8. Oktober 1872	Hofoper	Verdi, <i>Rigoletto</i>	Nr. 67
10. Oktober 1872	Hofoper	Thomas, <i>Mignon</i>	Nr. 68
18. Oktober 1872	Hofoper	Mozart, <i>Weibertreue</i>	Nr. 72
25. Oktober 1872	Hofoper	Mozart, <i>Don Juan</i>	Nr. 73
2. November 1872	MVkl.	Erstes Konzert von Hans von Bülow	Nr. 75
3. November 1872	MVgr.	Erstes Konzert des Wr. Männergesang-Vereins	Nr. 75
7. November 1872	MVkl.	Zweites Konzert von Hans von Bülow	Nr.N. 77 und 79
10. November 1872	MVgr.	Erstes Gesellschaftskonzert der GdM	Nr. 77
14. November 1872	MVkl.	Drittes Konzert von Hans von Bülow	Nr. 79
15. November 1872	MVgr.	Orgelkonzert der GdM (zur Einweihung der neu erbauten Orgel)	Nr. 79

Verzeichnis der rezensierten Veranstaltungen

16. November 1872	Theater an der Wien	Vasseur, <i>Der Silberbecher</i>	Nr. 78
17. November 1872	Hofoper	Weber, <i>Abu Hassan</i>	Nr.N. 80 und 85
	Hofoper	Schubert, <i>Der häusliche Krieg/ Die Verschwornen</i>	Nr.N. 80 und 85
	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Erstes Abonnementkonzert)	Nr. 80
19. November 1872	Bösendorfersaal	Viertes Konzert von Hans von Bülow	Nr. 81
20. November 1872	Hofoper	Meyerbeer, <i>Die Hugenotten</i>	Nr. 85
	MVkl.	Erstes Konzert von Clara Schumann und Amalie Joachim	Nr. 82
21. November 1872	MVkl.	Erstes Konzert des Hellmesberger-Quartetts	Nr.N. 83 und 85
22. November 1872	Bösendorfersaal	Konzert von Leopoldine Pfuhl	Nr. 85
24. November 1872	MVgr.	„Monstre-Konzert“ des Wr. Musikerbundes	Nr.N. 84 und 85
26. November 1872	MVkl.	Zweites Konzert von Clara Schumann und Amalie Joachim	Nr. 85
27. November 1872	MVkl.	Konzert von Marie Fillunger	Nr. 86
30. November 1872	Bösendorfersaal	Konzert von Ludwig Breitner	Nr. 87
1. Dezember 1872	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Zweites Abonnementkonzert)	Nr. 87
	Hofoper	Weber, <i>Abu Hassan</i>	Nr. 87
	Hofoper	Schubert, <i>Der häusliche Krieg/ Die Verschwornen</i>	Nr. 87
3. Dezember 1872	MVkl.	Drittes Konzert von Clara Schumann und Amalie Joachim	Nr. 87
8. Dezember 1872	MVgr.	Erstes außerordentliches Konzert der GdM	Nr. 88
10. Dezember 1872	Bösendorfersaal	Zweites Konzert des Florentiner Quartetts	Nr. 90

Verzeichnis der rezensierten Veranstaltungen

12. Dezember 1872	MVkl.	Zweites Konzert des Hellmesberger-Quartetts	NR. 90
	Hofoper	Donizetti, <i>Dom Sebastian</i>	NR. 89
14. Dezember 1872	Hofoper	Weber, <i>Der Freischütz</i>	NR. 90
15. Dezember 1872	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Drittes Abonnementkonzert)	NR. 90
	Altlerchenfelder Kirche	Geistliches Konzert des Wr. Cäcilien-Vereins	NR. 91
	Hofoper	Donizetti, <i>Dom Sebastian</i>	NR. 90
17. Dezember 1872	Hofoper	Beethoven, <i>Fidelio</i>	NR. 90
18. Dezember 1872	MVkl.	Konzert von Louis Marek	NR. 91
19. Dezember 1872	MVkl.	Erster Gesellschaftsabend des Orchestervereins der GdM	NR. 91
	Bösendorfersaal	Drittes Konzert des Florentiner Quartetts	NR. 91
21. Dezember 1872	MVkl.	Drittes Konzert des Hellmesberger-Quartetts	NR. 91
29. Dezember 1872	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Viertes Abonnementkonzert)	NR. 92
5. Jänner 1873	MVgr.	Zweites Gesellschaftskonzert der GdM	NR. 93
12. Jänner 1873	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Fünftes Abonnementkonzert)	NR. 94
18. Jänner 1873	Bösendorfersaal	Erste Trio-Soirée von Anton Door	NR. 95
19. Jänner 1873	MVgr.	Kompositionskonzert von Joseph Sucher	NR. 95
24. Jänner 1873	Bösendorfersaal	Zweite Trio-Soirée von Anton Door	NR. 96
26. Jänner 1873	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Sechstes Abonnementkonzert)	NR. 96
1. Februar 1873	Bösendorfersaal	Dritte Trio-Soirée von Anton Door	NR. 97
2. Februar 1873	MVkl.	Zweites Konzert der Wr. Singakademie	NR. 97

Verzeichnis der rezensierten Veranstaltungen

3. Februar 1873	Hofoper	Auber, <i>Der schwarze Domino</i>	NR. 97
4. Februar 1873	MVkl.	Konzert von Helene Magnus und Julius Epstein	NR. 97
5. Februar 1873	Hofoper	Thomas, <i>Mignon</i>	NR. 97
6. Februar 1873	MVkl.	Fünftes Konzert des Hellmesberger-Quartetts	NR. 97
9. Februar 1873	Bösendorfersaal	Matinée musicale von Wilhelm Junck	NR. 100
16. Februar 1873	Bösendorfersaal	Novitäten-Matinée von J. P. Gotthard	NR. 100
27. Februar 1873	MVkl.	Sechstes Konzert des Hellmesberger-Quartetts	NR. 100
28. Februar 1873	Bösendorfersaal	Konzert von Hermann Riedel	NR. 104
	MVgr.	Zweites außerordentliches Konzert der GdM	NR. 101
1. März 1873	Theater an der Wien	Johann Strauß d. J., <i>Karneval in Rom</i>	NR. 103
2. März 1873	Hofoper	Gluck, <i>Iphigenie auf Tauris</i>	NR. 102
9. März 1873	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Siebtes Abonnementkonzert)	NR. 104
6. März 1873	MVkl.	Zweiter Gesellschaftsabend des Orchestervereins der GdM	NR. 104
7. März 1873	MVkl.	Konzert von Helene Magnus und Julius Epstein	NR. 104
11. März 1873	MVkl.	Konzert des Konservatoriums der GdM	NR. 106
14. März 1873	Theater an der Wien	Verdi, <i>La traviata</i>	NR. 106
15. März 1873	Bösendorfersaal	Konzert von Otakar Ševčík	NR. 106
16. März 1873	Bösendorfersaal	Erstes Konzert des Schwedischen Damen-Quartetts	NR. 106
17. März 1873	Theater an der Wien	Verdi, <i>Il trovatore</i>	NR. 106
18. März 1873	Bösendorfersaal	Konzert von Emil Weeber	NR. 106
19. März 1873	Bösendorfersaal	Zweites Konzert des Schwedischen Damen-Quartetts	NR. 106

Verzeichnis der rezensierten Veranstaltungen

20. März 1873	MVkl.	Konzert von Sigismund Blumner	NR. 107
	Theater an der Wien	Verdi, <i>Il trovatore</i>	NR. 106
21. März 1873	MVgr.	Konzert des Wr. Akademischen Gesangvereins	NR. 107
23. März 1873	MVgr.	Drittes Gesellschaftskonzert der GdM	NR. 107
	MVgr.	Konzert zum Besten des Concordia-Vereins	NR. 107
30. März 1873	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Achstes Abonnementkonzert)	NR. 108
5. April 1873	Theater an der Wien	Verdi, <i>Rigoletto</i>	NR. 110
6. April 1873	Hofoper	Gluck, <i>Orpheus und Euridike</i> (Konzert zum Vorteil des Pensionsinstituts des Hoftheaters)	NR. 110
	MVgr.	Viertes Gesellschaftskonzert der GdM	NR. 110
	Michaelerkirche	Konzert des Wr. Cäcilien-Vereins	NR. 111
7. April 1873	Hofoper	Konzert zum Vorteil des Pensionsinstituts des Hoftheaters	NR. 111
9. April 1873	MVkl.	Drittes Konzert der Wr. Singakademie	NR. 111
13. April 1873	MVgr.	Wohltätigkeitskonzert zum Besten der Armen Wiens	NR. 111
15. April 1873	Hofoper	Konzert zum Vorteil des Fonds zur Versorgung kaiserlicher und königlicher Offiziers-Witwen und Waisen	NR. 111
24. April 1873	Theater an der Wien	Meyerbeer, <i>Dinorah</i>	NR. 112
1. Mai 1873	Hofoper	Wagner, <i>Lohengrin</i>	NR. 114
4. Mai 1873	Hofoper	Beethoven, <i>Fidelio</i>	NR. 114
	MVgr.	Schubert-Fest (Eröffnung der Wr. Weltausstellung)	NR. 114

Verzeichnis der rezensierten Veranstaltungen

8. Mai 1873	Hofoper	Wagner, <i>Der fliegende Holländer</i>	NR. 114
10. Mai 1873	Hofoper	Verdi, <i>Rigoletto</i>	NR. 114
11. Mai 1873	MVgr.	Beethoven-Fest (Eröffnung der Wr. Weltausstellung)	NR. 114
14. Juli 1873	Hofoper	Thomas, <i>Hamlet</i>	NR. 119
19. Juli 1873	MVkl.	Konkurs für gesanglich-dramatische Darstellung am Konservatorium der GdM	NR. 120
26. Oktober 1873	MVgr.	Konzert von Anton Bruckner (Abschlussfeier der Wr. Weltausstellung)	NR. 127
2. November 1873	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Erstes Abonnementkonzert)	NR. 129
9. November 1873	MVgr.	Erstes Gesellschaftskonzert der GdM	NR. 130
13. November 1873	MVkl.	Erstes Konzert des Hellmesberger-Quartetts	NR. 131
16. November 1873	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Zweites Abonnementkonzert)	NR. 131
23. November 1873	MVkl.	Konzert mit Orchester von Annette Essipoff	NR. 132
27. November 1873	MVkl.	Zweites Konzert des Hellmesberger-Quartetts	NR. 133
30. November 1873	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Drittes Abonnementkonzert)	NR. 133
2. Dezember 1873	Hofoper	Weber, <i>Oberon, König der Elfen</i>	NR. 134
	Michaelerkirche	Festfeier des 25jährigen Jubiläums Sr. k. k. Apost. Majestät Franz Josef I. (Geistliches Konzert des Wr. Cäcilien-Vereins)	NR. 134
5. Dezember 1873	Bösendorfersaal	Konzert von Annette Essipoff	NR. 135
7. Dezember 1873	MVgr.	Zweites Gesellschaftskonzert der GdM	NR. 135
8. Dezember 1873	MVkl.	Erstes Konzert der Wr. Singakademie	NR. 135

Verzeichnis der rezensierten Veranstaltungen

11. Dezember 1873	MVkl.	Drittes Konzert des Hellmesberger-Quartetts	NR. 137
	Bösendorfersaal	Konzert von Ludwig Breitner	NR. 137
14. Dezember 1873	Hofoper	Auber, <i>Fra Diavolo</i>	NR. 136
	MVgr.	Erstes Konzert des Wr. Männergesang-Vereins	NR. 137
	Bösendorfersaal	Konzert von Annette Essipoff	NR. 137
15. Dezember 1873	Bösendorfersaal	Konzert von Ludwig Breitner	NR. 137
17. Dezember 1873	MVkl.	Konzert von Sigismund Blumner	NR. 137
18. Dezember 1873	MVkl.	Erster Gesellschaftsabend des Orchestervereins der GdM	NR. 137
21. Dezember 1873	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Viertes Abonnementkonzert)	NR. 138
22. Dezember 1873	Hofoper	Konzert zum Vorteil des Pensionsinstituts des Hoftheaters	NR. 138

ZITIERTE LITERATUR

ABGEKÜRZT ZITIERTE LITERATUR

Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*

August Wilhelm Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*, Prag 1856 [vordatiert; tatsächliches Erscheinungsjahr 1855].

Ambros, *Culturhistorische Bilder*

August Wilhelm Ambros, *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, Leipzig 1860.

Ambros, *Geschichte der Musik*

August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 1, Breslau 1862; Bd. 2, ebd. 1864; Bd. 3: *Im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina*, ebd. 1868; Bd. 4: *Im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina* (Fragment), hrsg. von Gustav Nottebohm, Leipzig 1878; Bd. 5: *Beispielsammlung zum dritten Bande nach des Verfassers hinterlassenem Notematerial*, hrsg. von Otto Kade, Leipzig 1882.

Ambros, *Bunte Blätter II*

August Wilhelm Ambros, *Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst. Neue Folge*, Leipzig 1874.

Fétis, *Biographie universelle*

François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 Bde., Paris ²1860–1865.

Forkel, *Bach*

Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802.

Goethe, *Gespräche*

Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang*, auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann ergänzt und hrsg. von Wolfgang Herwig, 5 Bde., Zürich/Stuttgart (Bde. 4–5: Zürich/München) 1965–1987.

Goethe, *MA*

Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (Münchener Ausgabe)*, hrsg. von Karl Richter u. a., 21 Bde., München 1985–1998.

Zitierte Literatur

Goethe, *FA*

Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche (Frankfurter Ausgabe)*, hrsg. von Hendrik Birus u. a., 40 Bde., Frankfurt a. M. 1987–1999.

Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*

Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810.

Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*

Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1854.

Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*²

Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 21858.

Hoffmann, *SW*

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke, 6 Bde., Frankfurt a. M. 1985–2004.

Jahn, *Mozart*

Otto Jahn, *W. A. Mozart*, 4 Bde., Leipzig 1856–1859.

Jean Paul, *SW*

Jean Paul, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Norbert Miller, 10 Bde. in 2 Abteilungen, Darmstadt 1974/2000 [Lizenzausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft].

Kreissle von Hellborn, *Schubert*

Heinrich Kreissle von Hellborn, *Franz Schubert*, Wien 1865.

Lenz, *Beethoven et ses trois styles*

Wilhelm von Lenz, *Beethoven et ses trois styles. Analyses des sonates de piano suivies de l'essai d'un catalogue critique chronologique et anecdotique de l'œuvre de Beethoven*, 2 Bde., St. Petersburg 1852.

MBA

Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl. Erweiterte Ausgabe mit einer Einführung und Ergänzungen hrsg. von Ulrich Konrad, 8 Bde., Kassel u. a. 2005.

Mendelssohn, *SB*

Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe* [in 12 Bänden], auf Basis der von Rudolf Elvers angelegten Sammlung hrsg. von Helmut Loos und Wilhelm Seidel, Kassel u. a. 2008ff.

Zitierte Literatur

MGG²

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. von Ludwig Finscher, 26 Bde. in zwei Teilen, Kassel u. a. ²1994–2008.

New Grove²

The New Grove. Dictionary of Music and Musicians, hrsg. von Stanley Sadie, 29 Bde., London u. a. ²2001.

OeML

Oesterreichisches Musiklexikon, hrsg. von Rudolf Flotzinger, 5 Bde., Wien 2002–2006.

Oulibicheff, *Nouvelle Biographie de Mozart*

Alexandre Oulibicheff, *Nouvelle Biographie de Mozart suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales oeuvres de Mozart*, 3 Bde., Moskau 1844.

Praetorius, *Syntagma musicum*

Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 1: Wittenberg/Wolfenbüttel 1614–1615, Bde. 2–3: Wolfenbüttel 1619.

Schilling, *Universal-Lexicon der Tonkunst*

Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst, hrsg. von Gustav Schilling, 6 Bde., Stuttgart 1834–1838.

Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*

Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840.

Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*²

Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster ²1845.

Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*³

Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, 2 Bde., Münster ³1860.

Schumann, *Gesammelte Schriften*

Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, 2 Bde., Leipzig ⁵1914.

Seyfried/Pierson, *Beethoven's Studien im Generalbass*

Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbass, Contrapunkt und in der Compositionslehre, hrsg. von Ignaz von Seyfried, rev. von Henry Hugh Pierson, Leipzig ²1853.

Wagner, *GSD*

Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 Bde., Leipzig 1871–1883.

Zitierte Literatur

Wasielewski, *Schumann*

Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Robert Schumann. Eine Biographie*, Dresden 1858.

Weber, *Carl Maria von Weber*

Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, 3 Bde., Leipzig 1864–1866.

WeGA Briefe

Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Briefe. Digitale Edition, Edition <<http://www.weber-gesamtausgabe.de>>, letzter Zugriff 11.07.2017.

PRIMÄRLITERATUR UND QUELLEN

(s. auch Abkürzungen, S. 23)

Allgemeine Wiener Musik-Zeitung
Almanach für Privat Bühnen
Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst
Berliner Musik-Zeitung Echo
*Blätter für Musik, Theater und Kunst / Zellner's Blätter für Theater, Musik und bildende Kunst /
Blätter für Theater, Musik und Kunst*
Bohemia, oder Unterhaltungsblätter für gebildete Stände / Bohemia
Briefe die neueste Litteratur betreffend
Dalibor
Das Vaterland
Der Humorist
Deutsche Rundschau
Deutsche Zeitung
Die Bombe
Die Presse
Europa. Chronik der gebildeten Welt
Fliegende Blätter
Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler
Fremden-Blatt
Goettinger Taschen Calender
Illustriertes Musik- und Theater-Journal
Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag
Jahrbücher für musikalische Wissenschaft
La Semaine
Morgenblatt für gebildete Stände
Musikalischer Almanach für Deutschland
Musikalisches Wochenblatt. Organ für Tonkünstler und Musikfreunde
Musikalisch-kritisches Repertorium aller neuen Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst
Neue Berliner Musikzeitung
Neues Fremden-Blatt
Oberdeutsche allgemeine Litteraturzeitung
Prager Zeitung
Revue de la musique religieuse, populaire et classique
Revue musicale
Wiener Blätter für katholische Kirchenmusik. Organ des österreichischen Cäcilien-Vereins
Wiener Sonn- und Montags-Zeitung
Wiener Theaterzeitung
Zeitung für die elegante Welt

Zitierte Literatur

- Adler, Guido, „August Wilhelm Ambros“, in: *Neue Österreichische Biographie*, Abt. 1, Bd. 7, Wien 1931, S. 33–45.
- Allacci, Lione, *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Venedig 1755.
- Ambros, August Wilhelm, *Das Conservatorium in Prag. Eine Denkschrift bei Gelegenheit der fünfzigjährigen Jubelfeier der Gründung*, Prag 1858.
- , *Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig o. J. [1859/1860, 21872]; unveränderter Nachdruck der Originalausgabe von 1855 → Abgekürzt zitierte Literatur.
- , *Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst*, Leipzig 1872.
- Amiot, Jean-Joseph-Marie, *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, etc. des chinois*, Bd. 6, Paris 1780.
- [Anonym], *Die Orgel im grossen Saale der Gesellschaft der Musikfreunde. Erbaut von Friedrich Ladegast*, Wien 1872.
- Arnaud, François, *Œuvres complètes de L'abbé Arnaud*, Bd. 2, Paris 1808.
- Bach, Johann Sebastian, *Bach-Dokumente*, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Bd. 1, Leipzig 1963.
- Baini, Giuseppe, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 2 Bde., Rom 1828.
- Becker, Carl Ferdinand, *Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts oder systematisch-chronologische Zusammenstellung der in diesen zwei Jahrhunderten gedruckten Musikalien*, Leipzig 21855.
- Beethoven, Ludwig van, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 1, München 1996.
- Bel, Matthias, *Notitia Hungariae novae historico-geographica*, 2 Bde., Wien 1735–1742.
- Bellermann, Heinrich, *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Berlin 1858.
- Berlioz, Hector, *Les Soirées de l'orchestre*, Paris 21854.
- , *A travers chants. Études musicales, adorations, boutades et critiques*, Paris 1862.
- , *Mémoires*, Paris 1870.
- , *Hector Berlioz. Correspondance générale de Berlioz*, hrsg. von Pierre Citron, Bd. 3, Paris 1878.
- Blumenthal, Louise Johanne Leopoldine von, *Lebensbeschreibung Hans Joachims von Zieten [...]*, Berlin 21800.
- Bodenstedt, Friedrich, *Die Lieder des Mirza-Schaffy*, Berlin 1851.
- Boethius, *Fünf Bücher über die Musik*, übersetzt und kommentiert von Oscar Paul, Leipzig 1872.
- Brendel, Franz, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Fünfundzwanzig Vorlesungen*, Bd. 2, Leipzig 21855.
- Brockhaus, Friedrich Arnold (Hrsg.), *Conversations-Lexicon oder encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände*, Bd. 10, Stuttgart: A. F. Macklot 31819.
- Burney, Charles, *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch einer Musikalischen Reise durch Frankreich und Italien [...]*, übersetzt von Christoph Daniel Ebeling, Hamburg 1772.
- , *Dr. Karl Burney's Nachricht von Georg Friedrich Händel's Lebensumständen [...]*, aus dem Englischen übersetzt von Johann Joachim Eschenburg, Berlin/Stettin 1785.
- Caffi, Francesco, *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, 2 Bde., Venedig 1854–1855.

Zitierte Literatur

- Chazet, Alissan de, *Mémoires souvenirs œuvres et portraits*, Bd. 3, Paris 1837.
- Chouquet, Gustave, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris 1873.
- Chrysander, Friedrich, *G. F. Händel*, Bd. 2, Leipzig 1860.
- Coussemaker, Edmond de, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, Paris 1852.
- , *L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles*, Paris 1865.
- Daunicht, Richard (Hrsg.), *Lessing im Gespräch. Berichte und Urteile von Freunden und Zeitgenossen*, München 1971.
- D'Elvert, Christian, *Geschichte der Musik in Mähren und Oesterr.-Schlesien, mit Rücksicht auf die allgemeine böhmische und österreichische Musikgeschichte*, Brünn 1873.
- Diderot, Denis/Rond d'Alembert, Jean de (Hrsgg.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une Société de Gens de lettres*, Bd. 15, Paris 1765.
- Dlabač, Jan Bohumír, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, 3 Bde., Prag 1815.
- Doni, Giovanni Battista, *De praestantia musicae veteris [...]*, Florenz 1647.
- Elhen von Wolfhagen, Tilemann, *Fasti Limpurgenses [...]*, hrsg. von Johann Friedrich Faust von Aschaffenburg, [Heidelberg] 1617.
- Elterlein, Ernst von, *Beethoven's Symphonien nach ihrem idealen Gehalt [...]*, Dresden ³1870.
- Fink, Gottfried Wilhelm, *Wesen und Geschichte der Oper. Ein Handbuch für alle Freunde der Tonkunst*, Leipzig 1838.
- Fürstenau, Moritz, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Nach archivalischen Quellen*, 2 Bde., Dresden 1861–1862.
- , *Einige Nachrichten über den sächsischen Tonmeister Hermann Finck*, [Dresden] 1870.
- Galilei, Vincenzo, *Dialogo della musica antica et della moderna*, Florenz 1581.
- Genlis, Stéphanie-Félicité de, *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe [...]*, Paris 1802.
- , *Mémoires inédits de madame la contesse de Genlis, sur le dix-huitième siècle et la révolution française depuis 1756 jusqu'à [sic] nos jours*, Bd. 9, Paris 1825.
- Gottwald, Heinrich, *Ein Breslauer Augenarzt und die Neue Musikrichtung*, Leipzig 1859.
- Griepenkerl, Wolfgang Robert, *Das Musikfest oder die Beethovener. Novelle*, Leipzig 1838.
- Grillparzer, Franz, *Selbstbiographie. Erinnerungen. Tagebücher*, in: ders., *Grillparzers Werke in sechzehn Teilen*, hrsg. von Stefan Hock, Teil 14, Berlin u. a. [1911].
- Gumprecht, Otto, *Musikalische Charakterbilder. Franz Schubert. Mendelssohn. Weber. Rossini. Auber. Meyerbeer*, Leipzig 1869.
- , *Richard Wagner und sein Bühnenfestspiel: „Der Ring des Nibelungen“*. Eine kritische Studie, Leipzig 1873.
- Hanslick, Eduard, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, 2 Bde. (Bd. 2: *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens*), Wien 1869/1870.
- , *Aus meinem Leben*, hrsg. von Peter Wapnewski, Kassel u. a. 1987.
- Hauptmann, Moritz, *Briefe von Moritz Hauptmann [...] an Franz Hauser*, hrsg. von Alfred Schöne, Bd. 2, Leipzig 1871.
- Heine, Heinrich, *Heinrich Heine und die Musik. Publizistische Arbeiten und poetische Reflexionen*, hrsg. von Gerhard Müller, Leipzig 1987.

Zitierte Literatur

- Herbst, Johann Andreas, *Musica practica* [...], Nürnberg 1642.
- , *Musica poetica* [...], Nürnberg 1643.
- Hettner, Hermann, *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Teil 3, Buch 2, Braunschweig 1864; Teil 3, Buch 3, Abt. 2, Braunschweig 1870.
- Hirschfeld, Robert, „Musikalische Kritik in der Wiener Zeitung“, in: *Zur Geschichte der kaiserlichen Wiener Zeitung 8. August. 1703–1903*, Wien 1903, S. 197–235.
- Humboldt, Alexander von, *Ideen zu einer Physiognomie der Gewächse*, Tübingen 1806.
- Jahn, Otto, *Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig 1866.
- Jähns, Friedrich Wilhelm (Hrsg.), *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen* [...], Berlin 1871.
- , *Carl Maria von Weber. Eine Lebensskizze nach authentischen Quellen*, Leipzig 1873.
- Kade, Otto, *Mattheus Le Maistre* [...]. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts, Mainz 1862.
- Kandler, Franz Sales, *Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina* [...]. Nach den *Memorie storico-critiche des Abbate Giuseppe Baini* [...]. Nachgelassenes Werk, hrsg. von Raphael Georg Kiesewetter, Leipzig 1834.
- Keudell, Rudolf von, *Bergan! Novellensammlung*, 2 Bde., Dresden/Leipzig 1848.
- Kiesewetter, Raphael Georg, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik* [...], Leipzig 1834.
- , *Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Styles und den Anfängen der Oper*, Leipzig 1841.
- , *Die Musik der Araber* [...], Leipzig 1842.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb, *Briefe von und an Klopstock. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte seiner Zeit*, hrsg. von Johann Martin Lappenberg, Braunschweig 1867.
- Köchel, Ludwig (Hrsg.), *Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts* [...], Leipzig 1862.
- , *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, Wien 1869.
- , *Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister* [...], Wien 1872.
- Kossmaly, Carl, *Ueber Richard Wagner. Drei Abhandlungen*, Leipzig 1873.
- Kotzebue, August von, *Chroniken. Eine Auswahl historischer und romantischer Darstellungen aus der Vorzeit*, Leipzig 1809.
- Kreissle von Hellborn, Heinrich, *Franz Schubert, eine biographische Skizze*, Wien 1861.
- Lachner, Franz, „Erinnerungen an Schubert und Beethoven“, in: *Vor den Coulissen. Original-Blätter von Celebritäten des Theaters und der Musik*, hrsg. von Josef Lewinsky, Bd. 2, Berlin 1882, S. 1–10.
- Lampadius, Wilhelm Adolf, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ein Denkmal für seine Freunde*, Leipzig 1848.
- Langhans, Wilhelm, *Die königliche Hochschule für Musik zu Berlin*, Leipzig 1873.
- , *Die Geschichte der Musik des 17., 18., und 19. Jahrhunderts in chronologischem Anschlusse an die Musikgeschichte von A. W. Ambros*, 2 Bde., Leipzig 1884–1887.
- Lebert, Sigmund/Stark, Ludwig, *Große theoretisch-praktische Klavier-Schule* [...], 4 Teile, Stuttgart 1858.
- Lenz, Wilhelm von, *Beethoven. Eine Kunst-Studie*, Bd. 1: Kassel 1855; Bd. 3: Hamburg 1860.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*, Berlin 1766.

Zitierte Literatur

- Lindner, Ernst Otto, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter [...]*, 3 Bde., Berlin 1834.
- , *Die erste stehende deutsche Oper*, Berlin 1855.
- Liszt, Franz, *Lobengrin et Tannhäuser [sic] de Richard Wagner*, Leipzig 1851.
- , *Robert Franz*, Leipzig 1872.
- Luscinius, Othmar, *Musurgia seu praxis musicae*, Straßburg 1536.
- Marx, Adolf Bernhard, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch [...]*, 4 Bde., Berlin 1837–1847.
- , *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik*, Leipzig 1855.
- , *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*, Berlin 1863.
- , *Gluck und die Oper*, Bd. 1, Berlin 1863.
- , *Erinnerungen. Aus meinem Leben*, Bd. 2, Berlin 1865.
- Mason, William, *Memories of a Musical Life*, New York 1901.
- Mattheson, Johann, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713.
- , *Das beschützte Orchestre [...]*, Hamburg 1717.
- , *Das forschende Orchestre [...]*, Hamburg 1721.
- , *Der vollkommene Capellmeister [...]*, Hamburg 1739.
- , *Grundlage einer Ehren-Pforte [...]*, Hamburg 1740.
- Mendelssohn-Bartholdy, Felix, *Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832*, hrsg. von Paul Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1861.
- , *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1863.
- Mersenne, Marin, *Harmonicorum instrumentorum libri XII*, Paris 1648.
- Meynert, Hermann, *Geschichte Österreichs, seiner Völker und Länder [...]*, 6 Bde., Pest/Wien 1843–1853.
- Miller, Joe, *Joe Miller's Jests, or The Wits Vademecum*, hrsg. von John Mottley, London 1739.
- Nägeli, Hans Georg, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart/Tübingen 1826.
- Oettinger, Eduard Maria, *Meister Johann Strauß und seine Zeitgenossen*, Bd. 2, Berlin 1862.
- Ortlepp, Ernst, *Beethoven. Eine phantastische Charakteristik. Allen Musikfreunden und Verehrern des großen Mannes*, Leipzig 1836.
- Oulibicheff, Alexandre, *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs*, Paris 1857.
- Ouseley, William, *The Oriental Collections [...]*, 2 Bde., London [1797–1798].
- Passavant, Johann David, *Raffael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, 3 Bde., Leipzig 1839/1858.
- Paul, Oscar, *Geschichte des Claviers vom Ursprunge bis zu den modernsten Formen dieses Instruments [...]*, Leipzig 1868.
- Porges, Heinrich, *Die Aufführung von Beethoven's Neunter Symphonie unter Richard Wagner in Bayreuth (22. Mai 1872)*, Leipzig 1872.
- Reissmann, August, *Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1865, 21871.
- , *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, 3 Bde., Berlin 1866/1871.
- , *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1867, 21872.
- , *Franz Schubert. Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1873.
- Richter, Ernst Friedrich, *Lehrbuch der Harmonie. Praktische Anleitung zu den Studien in derselben [...]*, Leipzig 1853.

Zitierte Literatur

- Riehl, Wilhelm Heinrich, *Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik*, 4 Bde., Stuttgart u. a. 1851–1869.
- , *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Stuttgart/Tübingen 1853.
- , *Culturstudien aus drei Jahrhunderten*, Stuttgart 1859.
- , *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch. Zweite Folge*, Stuttgart/Augsburg 1860.
- Ritter von Rittersberg, Johann, „Die Tonkunst in Böhmen von den ältesten bis auf die gegenwärtigen Zeiten“, in: *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst* 15 (1824), Nrn. 38–39, 44–45, 47–49, S. 213–217, 249–251, 263–266, 273–276; 16 (1825), Nrn. 4, 10, 32–33, S. 18–20, 51–52, 168–170.
- Rudhart, Franz Michael, *Geschichte der Oper am Hofe zu München*, Freising 1865.
- Sand, George, *Histoire de ma vie*, Bd. 11, Leipzig 1855.
- Schau, Johann Baptist, *Briefe über den Geschmack in der Musik*, Karlsruhe 1809.
- Schelle, Eduard, *Die päpstliche Sängerschule in Rom, genannt die sixtinische Capelle. Ein musikhistorisches Bild*, Wien 1872.
- Schmid, Anton, *Christoph Willibald Ritter von Gluck. Dessen Leben und künstlerisches Wirken [...]*, Leipzig 1854.
- Schopenhauer, Arthur, *Parerga und Paralipomena* 2, in: *Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden*, hrsg. von Ludger Lütkehaus, Bd. 5, Zürich 1994.
- Schwind, Moritz von, *Moritz von Schwind. Briefe*, hrsg. von Otto Stoessl, Leipzig 1924.
- Siebold, Philipp Franz von, *Nippon. Archiv zur Beschreibung von Japan und dessen Neben- und Schutzländern [...]*, 7 Abt. in 6 Bänden, Leiden 1832–1852.
- Speer, Daniel, *Grund-richtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der Musicalischen Kunst [...]*, Ulm 1687.
- Stehlin, Sebastian, *Chorallehre nach den Grundgesetzen des mittelalterlichen Tonsystems*, Wien 1859.
- Strauß, David Friedrich, *Kleine Schriften biographischen, literar- und kunstgeschichtlichen Inhalts*, Leipzig 1862.
- Sturz, Helfrich Peter, *Briefe, im Jahre 1768 auf einer Reise im Gefolge des Königs von Dänemark geschrieben*, in: *Schriften von Helfrich Peter Sturz. Erste Sammlung*, Leipzig 1786.
- Tappert, Wilhelm, *Musik und musikalische Erziehung*, Berlin 1867.
- , *Musikalische Studien*, Berlin 1868.
- Thayer, Alexander Wheelock, *Ludwig van Beethoven's Leben*, Nach dem Original-Manuscript deutsch bearbeitet [von Hermann Deiters], Bd. 1, Berlin 1866.
- Villoteau, Guillaume-André, *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, in: *Description de l'Égypte [...]*, hrsg. von Charles-Louis-Fleury Panckoucke, Bde. 13–14, Paris 1823–1826.
- Virdung, Sebastian, *Musica getuscht [...]*, Basel 1511.
- Vogel, Bernhard, *Robert Volkmann in seiner Bedeutung als Instrumental- und Vocal-Componist*, Leipzig 1875.
- Voltaire, *La Tragédie de Sémiramis, Précédée d'un Dissertation sur la Tragédie Ancienne & Moderne*, Amsterdam 1750.
- , *Mémoires et anecdotes pour servir à l'histoire de Voltaire [...]*, Bd. 1, Paris 1780.
- Wagner, Cosima, *Cosima Wagner. Die Tagebücher*, hrsg. und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, Bd. 1, München/Zürich 1976.

Zitierte Literatur

- Wagner, Richard, *Zukunftsmusik. Brief an einen französischen Freund als Vorwort zu einer Prosa-Üebersetzung seiner Operndichtungen*, Leipzig 1861.
- , *Das Wiener Hof-Operntheater*, Wien 1863.
- , *Ueber das Dirigiren*, Leipzig [1869].
- , *Das Judenthum in der Musik*, Leipzig 1869.
- , *Beethoven*, Leipzig 1870.
- , *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben*, Leipzig 1873.
- , *Sämtliche Briefe*, hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Bd. 2, Leipzig ³1980; hrsg. von Andreas Mielke, Bd. 21, Wiesbaden u. a. 2013.
- Weber, Friedrich Dionys, *Theoretisch-praktisches Lehrbuch der Harmonie und des Generalbasses*, 4 Bde., Prag 1830–1841.
- , *Theoretisch-praktisches Lehrbuch der Tonsetzkunst*, 4 Bde., Prag 1835–1843.
- Weber, Gottfried, *Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozartschen Requiems*, Mainz 1826.
- , *Weitere Ergebnisse der weiteren Forschungen über die Echtheit des Mozartschen Requiems*, Mainz 1827.
- Wegeler, Franz Gerhard/Ries, Ferdinand, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838.
- Winckelmann, Johann Joachim, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresden/Leipzig ²1756.
- Winterfeld, Carl von, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes*, 3 Bde., Leipzig 1843–1847.
- Wurzbach, Constantin von, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Bd. 1, Wien 1856.
- Zachariä, Eduard, *Das Kunstpedal an Clavierinstrumenten*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1869.
- Zamminer, Friedrich, *Die Musik und die musikalischen Instrumente in ihrer Beziehung zu den Gesetzen der Akustik*, Gießen 1855.
- Zarlino, Gioseffo, *Le istitutioni harmoniche*, Venedig 1558.

SEKUNDÄRLITERATUR

- Beidler, Franz Wilhelm, *Cosima Wagner. Ein Porträt. Richard Wagners erster Enkel: Ausgewählte Schriften und Briefwechsel mit Thomas Mann*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Würzburg ³2011.
- Biba, Otto, „Die ‚Haydn-Instrumente‘ im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Provenienz und Authentizität“, in: *Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph-Haydn-Kongreß [...] 1982*, hrsg. von Eva Badura-Skoda, München 1986, S. 68–72.
- Deutsch, Otto Erich, *Handel. A documentary biography*, London 1955.
- Haas, Frithjof, *Hans von Bülow. Leben und Wirken*, Wilhelmshaven 2002.
- Heidrich, Jürgen, „Heinrich Isaacs (?) *Missa Carminum*. Überlieferung – Werkgestalt – Gattungskontext“, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V. Jahrbuch 2001*, Schneverdingen 2002, S. 123–139.
- Hinrichsen, Hans-Joachim, *Musikalische Interpretation Hans von Bülow*, Stuttgart 1999 (Beihfte zum Archiv für Musikwissenschaft 46).

Zitierte Literatur

- Homburg, Herfried, „Bildnisse Louis Spohrs. Eine vorläufige Bestandsaufnahme“, in: *Louis Spohr. Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag*, hrsg. von Hartmut Becker und Rainer Krempien, Kassel 1984, S. 209–230.
- Lomnäs, Bonnie und Erling/Strauß, Dietmar, *Auf der Suche nach der poetischen Zeit. Der Prager Davidsbund: Ambros, Bach, Bayer, Hampel, Hanslick, Helfert, Heller, Hock, Ulm. Zu einem vergessenen Abschnitt der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 1: *Erläuterungen, Nachlaßregesten, Konzertdokumente*, Bd. 2: *Texte, Kompositionen*, Saarbrücken 1999.
- Marvin, Clara, *Palestrina. A Guide to Research*, New York/London 2002.
- Rice, John A., „New Light on Dittersdorf’s Ovid Symphonies“, in: *Studi musicali. Rivista semestrale di studi musicologici* 20 (2000), S. 453–498.
- Stachelin, Martin, „Heinrich Issac und die Frühgeschichte des Liedes ‚Insbruck, ich muß dich lassen‘“, in: *Liedstudien*, Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag, hrsg. von Martin Just und Reinhard Wiesend, Tutzing 1989, S. 107–119.
- Štědrónská, Markéta, „A. W. Ambros and F. P. G. Laurencin: Two Antiformalistic Views on the Viennese Musical Life of the 1870s?“, (13.11.2015), in: *Musicologica Austriaca* <<http://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/23>>, letzter Zugriff 13.03.2017.
- , „Eine unbekannte Autobiographie von August Wilhelm Ambros“, in: *Hudební věda* (2016), Nrn. 2–3, S. 235–256.
- , „... und keine Götter auf Erden seien neben ihm.‘ August Wilhelm Ambros’ Kritik an der zeitgenössischen Glorifizierung Richard Wagners“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* (2016), Nr. 5, S. 44–47.
- Stephan, Rudolf, „Bruckner – Wagner“, in: *Bruckner, Wagner und die Neudeutschen in Österreich. Im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1984 [...] Bericht*, hrsg. von Othmar Wessely, Linz 1986, S. 59–65.
- Zavadini, Guido, *Donizetti. Vita – Musiche – Epistolario*, Bergamo 1948.

MUSIKEDITIONEN

- Auswahl englischer Madrigale [...]*, hrsg. von Julius Joseph Maier, 3 Bde., Breslau 1863.
- Das Locheimer Liederbuch*, hrsg. von Heinrich Bellermann, in: *Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft* 2 (1867), S. 91–157.
- Der Minne Regel von Eberhardus Cersne aus Minden 1404*, hrsg. von Franz Xaver Wöber unter Mitwirkung von August Wilhelm Ambros, Wien 1861.
- Deutsche Volks- und Gesellschaftslieder des 17. und 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Franz Wilhelm von Dittfurth, Nördlingen 1872.
- Die musikalische Welt. Monatshefte ausgewählter Compositionen unserer Zeit*, hrsg. von Franz Abt und Clemens Schultze, 19 Bde., Braunschweig 1872–1890.
- Drames liturgiques du moyen âge*, hrsg. von Edmont de Coussemaker, Rennes/Paris 1861 [1860].
- Frische Teutsche Liedlein*, hrsg. von Georg Forster, 5 Bde., Nürnberg 1539–1556.
- Florilegium selectissimarum cantionum praestantissimorum aetatis nostrae autorum*, hrsg. von Erhard Bodenschatz, Leipzig 1603; Neuausgabe: *Florilegium Portense*, hrsg. von Erhard Bodenschatz, ebd. 1618.
- Instructive Ausgabe Klassischer Klavierwerke. Unter Mitwirkung von Hans von Bülow, Immanuel Faisst, Ignaz Lachner, Franz von Liszt. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. Sigmund Lebert*

Zitierte Literatur

[...] *Erste Abtheilung. Ausgewählte Sonaten & Solostücke für das Pianoforte von Joseph Haydn*, hrsg. von Sigmund Lebert, Bd. 2, Stuttgart 2¹⁸⁷²; *Dritte Abtheilung. Sonaten und andere Werke für das Pianoforte von Ludwig van Beethoven*, 5 Bde., hrsg. von Sigmund Lebert (Bde. 1–3) und Hans von Bülow (Bde. 4–5), Stuttgart [1871]; *Sechste Abtheilung. Ausgewählte Sonaten und Solostücke von Franz Schubert*, hrsg. von Franz Liszt, Bd. 2: *Kleinere Stücke*, Stuttgart 1870.

Carl Czerny, *Künstlerbahn des Pianisten* [...], hrsg. von Louis Köhler, Abt. 1–2, Wien [1873].

Musica Divina, hrsg. von Carl Proske, 4 Bde., Regensburg 1853–1863.

Sammlung vorzüglicher Gesangstücke vom Ursprung gesetzmässiger Harmonie bis auf die neue Zeit, hrsg. von Friedrich Rochlitz, Bd. 1, Abt. 2, Mainz u. a. [1838].

Scriptorum de musica medii aevi. Novam seriem a Gerbartina alteram, hrsg. von Edmont de Coussemaker, 4 Bde., Paris 1864–1876.

Volkslieder-Album aller in Oesterreich-Ungarn vertretenen Nationalitäten. Gesammelt und für Pianoforte gesetzt von J. P. Gotthard, Wien [1873].

SONSTIGE ZITIERTER LITERATUR

Abraham a Sancta Clara, *Judas der Erzscheim*

Aischylos, *Orestie: Agamemnon*

[Anonym], *Vita beati Notkeri Balbuli*

Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, *Die durchleuchtige Syrerin Aramena*

Aretino, Pietro, *Capricciosi e piacevoli ragionamenti (Kurtisanengespräche)*

Aristophanes, *Die Vögel*

Aristoteles, *Metaphysik*

Arnim, Bettina von, *Dies Buch gehört dem König*

Äsop, *Fabeln*

Auerbach, Berthold, *Auf der Höhe*

Bertuch, Friedrich Justin, *Bilderbuch zum Nutzen und Vergnügen der Jugend* [...]

Bibel

Brockes, Barthold Heinrich, *Irdisches Vergnügen in Gott*

Byron, George Gordon, *Manfred*

Carré, Michel, *Faust et Marguerite*

Carus, Carl Gustav, *Ueber Geistes-Epidemien der Menschheit*

Castiglione, Baldassare, *Il libro del Cortegiano (Das Buch vom Hofmann)*

Chamisso, Adelbert von, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*

Cicero, *De Oratore*

Collin, Heinrich Joseph von, *Coriolan*

Cramer, Carl Gottlob, *Peter Schmall und seine Nachbarn*

Crowe, Catherine, *The Night Side of Nature, or, Ghosts and Ghost Seers (Die Nachtseite der Natur, oder Geister und Geisterseher)*

Dante, *La Divina Commedia (Göttliche Komödie)*

Daumer, Georg Friedrich, *Das Geisterreich in Glauben, Vorstellung, Sage und Wirklichkeit*

Dennerly, Adolphe Philippe/Lemoine, Gustave, *La Grâce de Dieu (Muttersegen oder Die Gnade Gottes)*

Zitierte Literatur

- Descartes, René, *Principia philosophiae*
Ducis, Jean-François, *Othello ou Le More de Venice*
Dumas, Alexandre d. Ä., *Le Corricolo*
—, *Impressions de voyage. En Suisse (Reiseerinnerungen aus der Schweiz)*
Dumas, Alexandre d. J., *La Dame aux camélias (Die Kameliendame)*
Eichendorff, Joseph von, *Dichter und ihre Gesellen*
Francisci, Erasmus, *Der Höllische Proteus, oder Tausendkünstige Versteller [...]*
Franul von Weißenthurn, Johanna, *Ein Haus zu verkaufen*
Goethe, Johann Wolfgang, *Anmerkungen zu „Rameaus Neffe“*
—, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*
—, *Aus meiner Reise in die Schweiz [...] im Jahre 1797*
—, *Die Belagerung von Mainz*
—, *Die Leiden des jungen Werthers*
—, *Die Wahlverwandtschaften*
—, *Faust 1*
—, *Faust 2*
—, *Götz von Berlichingen*
—, *Hermann und Dorothea*
—, *Iphigenie auf Tauris*
—, *Italienische Reise*
—, *Maximen und Reflexionen*
—, *Paralipomena zu Faust 1*
—, *Römische Elegien*
—, *Torquato Tasso*
—, *Unterredung mit Napoleon*
—, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*
Goethe, Johann Wolfgang/Schiller, Friedrich, *Xenien*
Grabbe, Christian Dietrich, *Don Juan und Faust*
Grandville, *Un autre monde (Eine andere Welt)*
Grillparzer, Franz, *Medea*
Grimmelshausen, Hans Jakob Christofell von, *Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch*
Hauff, Wilhelm, *Othello*
Hebbel, Friedrich, *Genoveva*
Heine, Heinrich, *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum*
—, *Buch der Lieder*
—, *Deutschland. Ein Wintermärchen*
Heinse, Wilhelm, *Hildegard von Hohenthal*
Hermas, *Der Hirte des Hermas*
Hermes, Johann Timotheus, *Sophiens Reise von Memel nach Sachsen*
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Fantasiestücke in Callot's Manier*
—, *Lebensansichten des Katers Murr*
Homer, *Ilias*
Horaz, *Ars poetica*
—, *Epistulae*
—, *Sermones*

Zitierte Literatur

- Hugo, Victor, *Le Roi s'amuse (Der König amüsiert sich)*
Immermann, Karl, *Münchhausen. Eine Geschichte in Arabesken*
Jean Paul, *Auswahl aus des Teufels Papieren nebst einem nöthigen Aviso vom Juden Mendel*
—, *Briefe und bevorstehender Lebenslauf*
—, *Die unsichtbare Loge*
—, *Flegeljahre*
—, *Hesperus oder 45 Hundposttage*
—, *Siebenkäs*
—, *Titan*
—, *Vorschule der Ästhetik*
Kalidasa, *Shakuntala*
Körner, Theodor, *Leyer und Schwerdt*
Kotzebue, August von, *Der Rehbock oder Die schuldlosen Schuldbewußten*
—, *Die beiden Klingsberg*
—, *Die Ruinen von Athen*
—, *Die Sonnenjungfrau*
—, *Erinnerungen von einer Reise aus Liefland nach Rom und Neapel*
—, *König Stephan oder Ungarns erster Wohltäter*
Lafontaine, August, *Quinctius Heymeran von Flaming*
Lessing, Gotthold Ephraim, *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*
Lichtenberg, Georg Christoph, *Aphorismen (Sudelbücher)*
Livius, *Ab urbe condita (Von Gründung der Stadt an)*
Logau, Friedrich von, *Sinngedichte*
[Macpherson, James], *Fragments of Ancient Poetry*
Mandeville, Jehan de, *Die Reisen des Jehan de Mandeville*
Manzoni, Alessandro, *I promessi sposi. Storia Milanese del secolo XVII (Die Brautleute)*
Meisl, Karl, *Die Weihe des Hauses*
Miller, Johann Martin, *Siegwart. Eine Klostergeschichte*
Milton, John, *Paradise Lost*
Molière, *Les Fourberies de Scapin (Scapins Streiche)*
Müllner, Adolf, *Die Schuld*
Naubert, Benedicte, *Der kurze Mantel. Ein Volksmärchen*
Nestroy, Johann, *Der böse Geist Lumpacivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt*
Nicolai, Gustav, *Italien wie es wirklich ist [...]*
Ovid, *Metamorphoses*
Pausanias, *Helládos Periǵēsis (Beschreibung Griechenlands)*
Perty, Maximilian, *Die mystischen Erscheinungen der menschlichen Natur*
Plinius, *Naturalis historia*
Plutarch, *De Iside et Osiride*
Pope, Alexander, *The Rape of the Lock (Der Lockenraub)*
Racine, Jean, *Iphigénie*
Raff, Georg Christian, *Naturgeschichte für Kinder*
Rösel von Rosenhof, August Johann, *Insecten-Belustigungen*
Sardou, Victorien, *Piccolino*
Schikaneder, Karl, *Die lebendig toten Eheleute*

Zitierte Literatur

- Schiller, Friedrich, *Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder*
—, *Die Jungfrau von Orleans*
—, *Die Räuber*
—, *Don Carlos, Infant von Spanien*
—, *Kabale und Liebe*
—, *Wallenstein*
—, *Wilhelm Tell*
Schütz, Wilhelm von, *Lacrimas*
Shakespeare, William, *A Midsummer Night's Dream (Ein Sommernachtstraum)*
—, *Hamlet, Prince of Denmark*
—, *King Henry IV*
—, *King Lear*
—, *Love's Labour's Lost (Verlorene Liebesmüh)*
—, *Macbeth*
—, *Othello, the Moor of Venice*
—, *Romeo and Juliet*
—, *The Life and Death of King John*
—, *The Merchant of Venice (Der Kaufmann von Venedig)*
—, *The Tempest (Der Sturm)*
—, *The Tragedy of Coriolanus*
—, *Twelfth Night, or What You Will (Was ihr wollt)*
Sophokles, *Antigone*
Stranitzky, Joseph Anton, *Triumph römischer Tugend und Tapferkeit [...]*
Swift, Jonathan, *Gulliver's Travels*
Tacitus, *Historiae*
Tausendundeine Nacht
Terentianus Maurus, *De litteris, syllabis et metris liber*
Thomas von Aquin, *Summa theologiae*
Tieck, Ludwig, *Der Blaubart*
—, *Leben und Tod der heiligen Genoveva*
Vergil, *Aeneis*
—, *Eclogae*
Voltaire, *Candide ou L'Optimisme (Candide oder Die beste aller Welten)*
Weilen, Joseph von, *Das Weib des Kriegers*
Weisflog, Carl, *Phantasiestücke und Historien*
Wieland, Christoph Martin, *Oberon*
Xenophon, *Anabasis*
Zhang Yushu/Chen Tingjing (Hrsgg.), *Kangxi zi dian (Kangxi-Wörterbuch)*
Ziegler, Friedrich Wilhelm, *Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person*
Ziegler und Kliphausen, Heinrich Anselm von, *Die asiatische Banise, oder Das blutig- doch muthige Pegu [...]*

REGISTER DER PERSONEN UND MUSIKALISCHEN WERKE

Kursiv gedruckte Seitenzahlen beziehen sich auf den Namensnachweis in den Erläuterungen.

Zweifelhafte Werkzuschreibungen sind mit [?] gekennzeichnet.

Bearbeitungen finden sich unter dem Namen des Komponisten der Originalfassung, nicht desjenigen der Bearbeitung.

Die von Ambros verwendeten abweichenden Schreibweisen sind mit () gekennzeichnet.

Allgemeine Werkbezeichnungen bzw. Gattungsnamen sind mit { } gekennzeichnet.

A

- Åberg (Aberg), Amy | 423, 425
 Abraham a Sancta Clara | 210, 214, 377f., 601
 Abt, Franz | 153, 600
 — Lieder op. 418
 Nr. 1 „*Dass Du doch meiner wirst gedenken*“ | 152f.
 Adalbert von Prag | 414
 Adam, Adolphe (Adolf)
 — *Giralda ou La Nouvelle Psyché / Giralda oder Die neue Psyché* | 241
 — *Le Brasseur de Preston / Der Brauer von Preston* | 241
 — *Le Fidèle berger / Der treue Schäfer* | 241
 — *Le Postillon de Lonjumeau / Der Postillon von Lonjumeau* | 241f., 582
 Adam de la Halle (Hale)
 — *Le Jeu de Robin et Marion* | 416, 420
 Adams, Carl | 114, 118, 187, 486
 Adler, Guido | 11, 594
 Adler, Marx vom → Dall'Aquila, Marco
 Aeschylus → Aischylos
 Agneni, Eugenio | 566
 Agricola, Martin | 511
 Ahle, Johann Rudolph (Rudolf) | 555, 558
 — „*Es ist genug, so nimm, Herr, meine Seele*“ | 558
 Aischylos (Aeschylos/Äschylus) | 199, 466, 601
 Akiba ben Joseph | 256
 Albert, Heinrich | 207, 210, 213
 Albizzi | 350
 Alboni, Marietta | 121, 122, 442, 445, 573
 Albrecht, Hermine | 397
 Alexander der Große, König von Makedonien | 168, 171, 530–534
 Al-Harith ibn Kalada (Nadhr Ben el Hares Ben Kalde) | 520, 522
 Allacci, Lione (Leo) | 307, 311, 594
 Allegri, Gregorio
 — *Il salmo Miserere mei, Deus* | 447, 449f.
 Altschul, Rezso | 227, 231
 Amadei, Albert | 395, 396, 470
 — 2 Balladen op. 2 | 474
 — 3 Gesänge op. 1 | 474
 — 3 Gesänge op. 3 | 474
 Nr. 1 „*Bitte*“ | 396
 Amati | 504, 509, 514
 Ambros, August Wilhelm
 — 2 Gesänge op. 20 | 474
 — Klaviersonate c-Moll op. 19 | 31, 425, 471, 474
 — „*Rabenlied*“ op. 21 | 474
 Amiot, Jean-Joseph-Marie | 515, 518, 594
 André, Johann | 274
 — „*Der Bruder Graurock und die Pilgerin*“ | 270, 274
 — „*Die Weiber von Weinsberg*“ | 270
 — „*Lenore*“ | 270, 279
 André, Julius | 292
 Anerio, Felice | 148
 — „*Adoramus te Christe*“ | 123f., 127f.
 — *Stabat mater* | 123, 128
 Angelico Fra → Fiesole
 Angely, Louis | 356
 Angermayer (Angermeyer) de Redenburg, Anna | 125, 128, 137, 140, 223f., 424

Register der Personen und musikalischen Werke

- Anonym
 — Ciaconna für Violine und Basso Continuo [Tomaso Antonio Vitali zugeschrieben] | 385–388
 — Mazurka Fis-Dur [Frédéric Chopin zugeschrieben] | 413–415, 470, 474
 — „Tre giorni“ [Giovanni Battista Pergolesi zugeschrieben] | 470, 474, 557, 559
- Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel | 213, 601
- Antonius der Große, hl. Antonius | 54, 80
- Apelles | 167, 278
- Aphthonios von Antiochia | 324
- Aptommas, Thomas | 123, 127
- Arditi, Luigi | 96, 119, 453
- Aretino, Pietro | 408, 410, 601
- Arhusen, Friedrich Johann d. J. | 510, 513
- Aristophanes | 71, 75, 411, 601
- Aristoteles | 269, 273, 275, 601
- Arnaud, François | 400, 594
- Arne, Thomas | 239
 — „Rule Britannia!“ | 236, 239
- Arnim, Bettina von | 174, 177, 601
- Aron, Pietro | 480
- Artaria | 373, 461
- Artôt de Padilla, Désirée | 353, 356
- Asarhaddon (Assar-Haddon) | 248, 251
- Äschylus → Aischylos
- Äsop | 99, 103, 107, 601
- Aspasia | 531, 534
- Assar-Adan-Pal → Sardanapal
- Assar-Haddon → Asarhaddon
- Attaignant (Attaignant), Pierre | 417, 420
- Auber, Daniel-François-Esprit | 186, 241, 570, 595
 — {Opern} | 244
 — *Fra Diavolo ou L'Hôtellerie de Terracine* / *Fra Diavolo oder Das Gasthaus zu Terracina* | 162, 225, 382, 387, 409f., 430f., 559–562, 588
 — *La Muette de Portici* / *Die Stumme von Portici* | 233f., 238, 430–432
 — *La Part du diable* / *Des Teufels Anteil* | 120, 122
 — *Le Cheval de bronze* / *Das Pferd von Erz* | 287, 488
 — *Le Domino noir* / *Der schwarze Domino* | 382f., 387, 409, 585
 — *Le Maçon* / *Maurer und Schlosser* | 162, 189, 287, 382
 — *Les Diamants de la couronne* / *Die Krondiamanten* | 571
- Auerbach, Berthold | 247, 251, 601
- Auspitz-Kolár (Auspitz-Kolar), Auguste | 424, 426, 435
- ### B
- Bach, Carl (Karl) Philipp Emanuel | 27, 49
 — {Sonaten, Rondos, Fantasien} | 44
 — Sonate h-Moll Wq 55 Nr. 3 | 28
- Bach, Friedrich | 13, 600
- Bach, Johann Christian | 49
- Bach, Johann Christoph d. J. | 49
- Bach, Johann Sebastian | 27, 34, 47, 49, 60, 62, 72, 100, 102, 104, 155, 166, 168, 185, 188, 193, 215, 219, 228, 241, 259, 271, 275f., 284f., 300, 309, 313f., 324, 339, 344, 349, 374, 389, 397, 426, 445, 460, 462, 466, 471, 495, 507f., 536, 540, 543, 553, 568, 577, 589, 594
 — {Kantaten} | 84, 87, 342f.
 — Brandenburgisches Konzert Nr. 5 D-Dur BWV 1050 | 385, 388
 — *Christ lag in Todesbanden* BWV 4 | 263, 427–429, 431
 — Chromatische Fantasie und Fuge d-Moll BWV 903 | 298f., 303
 — Das wohltemperierte Klavier | 44
 Präludium C-Dur BWV 846a | 139, 141
 Präludium und Fuge c-Moll BWV 847 | 28
 Präludium und Fuge D-Dur BWV 850 | 28
 — Englische Suiten BWV 806–811 | 61
 Englische Suite F-Dur BWV 809 | 299, 303
 — Französische Suiten BWV 812–817 | 61
 — Fuge e-Moll BWV 548b | 59

Register der Personen und musikalischen Werke

- *Goldberg-Variationen* →
Klavierübung IV
 - *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*
BWV 106 | 84, 343
 - 15 Inventionen BWV 772–786 | 44
 - Klavierkonzert D-Dur BWV 1054 | 354f.
 - Klavierkonzert d-Moll BWV 1052 | 260, 263, 385, 388
 - Klavierübung IV: Aria mit
30 Variationen (*Goldberg-Variationen*)
BWV 988 | 220, 527
 - Konzert für zwei Klaviere c-Moll
BWV 1060 | 385f.
 - Konzert für zwei Violinen d-Moll
BWV 1043 | 385, 388, 424f.
 - *Liebster Gott, wenn werd' ich sterben?*
BWV 8 | 263, 443–445, 450
 - Matthäus-Passion BWV 244 | 301, 448
 - „*Mein Jesu, was für Seelenweh*“
BWV 487 | 553
 - *Nun ist das Heil und die Kraft* BWV 50 |
554f., 558
 - *O Ewigkeit, du Donnerwort* BWV 60 | 558
 - Orchestersuite D-Dur BWV 1068
„Air“ (Bearbeitung für Violoncello
und Klavier) | 380f.
 - Orgelkonzert d-Moll BWV 596 | 315–317
 - Partita B-Dur BWV 825 | 543
 - Passacaglia c-Moll BWV 582 | 552
Orchesterbearbeitung von
Heinrich Esser | 65
 - Präludium und Fuge e-Moll BWV 533
Klavierbearbeitung von
Clara Schumann | 333–335
 - Präludium und Fuge a-Moll BWV 543
Klavierbearbeitung von Franz Liszt
(S 462/1) | 340
 - Präludium und Fuge h-Moll BWV 544
Klavierbearbeitung von Franz Liszt
(S 462/6) | 325
 - Toccata F-Dur BWV 540 | 222
Klavierbearbeitung von
Ludwig Stark | 220
Orchesterbearbeitung von
Heinrich Esser | 65
 - Toccata C-Dur BWV 564 | 522, 525
 - Toccata und Fuge d-Moll BWV 565 |
58f., 315f.
 - Violinsonate a-Moll BWV 1003 | 474
 - Violinsonate A-Dur BWV 1015 | 260, 263
- Bach, Otto | 145, 149
- *Melodien zu V. Scheffel's Trompeter von
Säckingen* op. 23 | 465, 467
 - Rondo für Pianoforte (Solo) F-dur
von Mozart (Vervollständigung
von KV 590c) | 465, 467
- Bach, Wilhelm Friedemann | 49, 315–317
- Bachrich, Sigmund | 181, 182, 328
- Badura-Skoda, Eva | 494, 599
- Baillou-Marinoni, Enrichetta de | 233
- Baini, Giuseppe | 29f., 123, 128, 145, 148f.,
165, 391, 393, 594, 596
- Bakis | 477
- Balfe, Michael William | 245
- {Opern} | 244
 - *The Bohemian Girl/Die Zigeunerin* |
472, 474
- Bambini, Eustachio | 420
- Barbaja, Domenico | 99, 103
- Barbier, Jules | 135, 483
- Bardare, Leone Emmanuele | 425
- Bardas (Bardas von Bardenau), Arnold | 137,
138
- Bardi, Giovanni de' | 402, 405, 436, 473, 531
- Bargiel, Woldemar | 65, 353, 468
- 3 Danses allemandes op. 24 | 60f., 65
- Barnum, Phineas Taylor | 152, 153, 261, 263,
509, 513
- Batoni (Battoni), Pompeo | 279, 285
- Baudet, Gustave | 493
- Bauer, Michael | 448, 450f., 473
- Bauer, Wilhelm A. | 590
- Bäuerle, Adolf | 239, 258
- Bauernfeld, Eduard von | 181, 182, 389, 391
- Baumann, Johann | 510, 513
- Baumann, Marie | 424, 426
- Baumberg, Gabriele von | 295, 297
- Bayer, Joseph | 13, 600
- Beattie, James | 400
- Beaujoyeux, Balthasar de | 420

Register der Personen und musikalischen Werke

- Beaulieu, Lambert de | 417, 420
- Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de |
291, 292
- Beck, Johann Nepomuk | 154, 187, 347, 486
- Becker, Carl Ferdinand | 205, 213, 594
- Becker, Hartmut | 203, 600
- Becker, Jacob | 502f., 506
- Becker, Jean | 74, 76, 259, 348, 352, 354, 499
- Becker-Neumann, Christiane | 260, 263
- Beethoven, Ludwig van | 21, 35, 40, 43–56,
58, 60, 74, 83, 88, 90, 92, 98, 102, 106f.,
131, 135, 186, 194–196, 215, 271, 276, 284f.,
295, 298, 300, 302f., 306, 308, 311, 313f.,
341, 344f., 379, 390, 393, 395, 398, 400,
411, 433, 441, 445, 457, 460, 463f., 473,
508, 510f., 523, 526, 557f., 563, 573, 575,
579, 587, 590f., 594, 596, 598f., 601
- {Klaviersonaten} | 219
- {Klavierwerke} | 597
- {Symphonien} | 378, 530, 595
- „Abendlied unter dem gestirnten
Himmel“ WoO 150 | 116
- „Adelaide“ op. 46 | 94, 458f.
- „Ah! perfido, spergiuro“ op. 65 | 457
- *An die ferne Geliebte* op. 98 | 435f., 468,
473
- „An die Hoffnung“ op. 94 | 374, 377
- 7 Bagatellen op. 33 | 193
- 11 Bagatellen op. 119 | 48, 54, 193, 413f.
- 6 Bagatellen op. 126 | 54, 193, 413f.
- *Der glorreiche Augenblick!*
Preis der Tonkunst op. 136 | 533f.
- „Der Wachtelschlag“ WoO 129 | 116
- *Diabelli-Variationen* →
33 Veränderungen C-Dur
- *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 43 |
321, 429, 431, 537
- *Fantasie* op. 77 | 30f., 46, 54, 412
- *Fantasie für Klavier, Chor und Orchester*
c-Moll op. 80 | 30, 554, 556, 558
- *Fidelio* | 126, 128, 168, 187f., 190, 225, 321,
350f., 376, 404, 439f., 444, 457–459, 584,
586
- 6 Gesänge op. 75
Nr. 1 „Mignon“ | 339f.
- *Irische Lieder* II WoO 153 | 125
Nr. 59 „*The Farewell Song*“/
„*Abschiedsgesang*“ | 127
- *Klavierkonzert* Nr. 1 C-Dur op. 15 | 94,
353
- *Klavierkonzert* Nr. 2 B-Dur op. 19 | 79
- *Klavierkonzert* Nr. 3 c-Moll op. 37 | 414
- *Klavierkonzert* Nr. 4 G-Dur op. 58 | 79,
81, 424f., 565f.
- *Klavierkonzert* Nr. 5 Es-Dur op. 73 | 29,
39, 261
- *Klaviersonate* f-Moll op. 2 Nr. 1 | 29f.,
45, 48, 50, 353, 356
- *Klaviersonate* A-Dur op. 2 Nr. 2 | 29f.,
45, 48–50, 353, 356
- *Klaviersonate* C-Dur op. 2 Nr. 3 | 29f.,
45, 48–50, 353, 356
- *Klaviersonate* Es-Dur op. 7 | 45, 50f.
- *Klaviersonate* c-Moll op. 10 Nr. 1 | 45f., 51
- *Klaviersonate* F-Dur op. 10 Nr. 2 | 45
- *Klaviersonate* D-Dur op. 10 Nr. 3 | 45, 51
- *Klaviersonate* c-Moll op. 13
(*Pathétique*) | 29, 46, 51, 94f., 461,
466, 505
- *Klaviersonate* G-Dur op. 14 Nr. 2 | 51
- *Klaviersonate* B-Dur op. 22 | 462
- *Klaviersonate* Es-Dur op. 27 Nr. 1 | 29,
46, 505
- *Klaviersonate* cis-Moll op. 27 Nr. 2
(*Mondschein*) | 29, 46, 51, 150, 374, 492
- *Klaviersonate* G-Dur op. 31 Nr. 1 |
461, 466
- *Klaviersonate* d-Moll op. 31 Nr. 2
(*Der Sturm*) | 31, 46, 51, 461
- *Klaviersonate* Es-Dur op. 31 Nr. 3
(*La Chasse*) | 29, 39, 46, 51, 461
- *Klaviersonate* C-Dur op. 53 (*Waldstein*) |
28, 47f., 494, 558f.
- *Klaviersonate* f-Moll op. 57
(*Appassionata*) | 31, 46, 48, 50f., 260, 263,
334, 492, 494
- *Klaviersonate* Fis-Dur op. 78 | 54
- *Klaviersonate* G-Dur op. 79 | 50, 52, 184
- *Klaviersonate* Es-Dur op. 81a
(*Les Adieux*) | 30f., 46, 50, 52

Register der Personen und musikalischen Werke

- Klaviersonate e-Moll op. 90 | 31, 46, 54, 468
- Klaviersonate A-Dur op. 101 | 33f., 46, 326f., 468
- Klaviersonate B-Dur op. 106 (*Hammerklavier*) | 29, 33f., 46, 49, 54, 185
- Klaviersonate E-Dur op. 109 | 29, 33f., 45f., 54, 152f.
- Klaviersonate As-Dur op. 110 | 29, 33f., 45f., 54
- Klaviersonate c-Moll op. 111 | 29, 45, 54, 352, 355, 447, 449
- Klaviertrio Es-Dur op. 1 Nr. 1 | 48–50, 94f., 353
- Klaviertrio G-Dur op. 1 Nr. 2 | 48–50, 353
- Klaviertrio c-Moll op. 1 Nr. 3 | 48–50, 353
- Klaviertrio D-Dur op. 70 Nr. 1 (*Geistertrio*) | 374, 377, 413
- Klaviertrio Es-Dur op. 70 Nr. 2 | 384, 387, 412f.
- Klaviertrio B-Dur op. 97 (*Erzherzogtrio*) | 413, 462, 466, 468
- 6 Lieder op. 48 | 113, 296, 298
 - Nr. 1 „*Bitten*“ | 58f.
 - Nr. 4 „*Die Ehre Gottes aus der Natur*“ | 117f., 564, 567
 - Nr. 5 „*Gottes Macht und Vorsehung*“ | 117f.
- Marsch D-Dur WoO 24
 - Klavierbearbeitung von Hans von Bülow | 31
- Marsch mit Chor aus dem Fest-Nachspiel *Die Ruinen von Athen* op. 114 | 432
- *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 112 | 564
- Menuette WoO 7
 - Klavierbearbeitung von Hans von Bülow | 31
- „*Merkenstein*“ op. 100 | 48
- *Missa solemnis* D-Dur op. 123 | 538f.
- Musik zu *Die Ruinen von Athen* op. 113 | 287, 429, 431f.
 - „*Türkischer Marsch*“ (Klavierbearbeitung von Anton Rubinstein) | 27f., 150
- Musik zu *Egmont* op. 84 | 80f., 297, 329, 333f., 380f.
- Musik zu *König Stephan oder Ungarns erster Wohltäter* op. 117 | 431
- Ouvertüre zu *Coriolan* op. 62 | 76, 78, 372f.
- Ouvertüre *Die Weihe des Hauses* op. 124 | 136, 138, 429, 432, 537, 539, 547f.
- Ouvertüre zu *Fidelio* | 188, 321
- Ouvertüre I zu *Leonore* op. 138 | 321
- Ouvertüre II zu *Leonore* op. 72a | 321, 323
- Ouvertüre III zu *Leonore* op. 72a | 321, 324, 351, 457f., 488
- Ouvertüre *Zur Namensfeier* op. 115 | 349–351
- Rondo a capriccio G-Dur op. 129 (*Die Wut über den verlorren Groschen*) | 30f., 46, 53, 55f.
- 25 Schottische Lieder op. 108
 - Nr. 7 „*Frische Bursche, Hochlands-Bursche*“ | 125, 127
 - Nr. 8 „*Die holde Maid von Inverness*“ | 125, 127
 - Nr. 20 „*Der treue Johnie*“ | 125, 127
 - Nr. 25 „*Das Bäschen in unserem Strässchen*“ | 125, 127
- Septett Es-Dur op. 20 | 94f., 155, 353, 430, 462, 546
- Streichquartett F-Dur op. 18 Nr. 1 | 461, 537
- Streichquartett G-Dur op. 18 Nr. 2 | 461, 537
- Streichquartett D-Dur op. 18 Nr. 3 | 461, 537
- Streichquartett c-Moll op. 18 Nr. 4 | 461, 537
- Streichquartett A-Dur op. 18 Nr. 5 | 461, 537, 562, 566
- Streichquartett B-Dur op. 18 Nr. 6 | 354f., 461, 537–539
- Streichquartett Es-Dur op. 74 (*Harfenquartett*) | 354f., 374, 537
- Streichquartett f-Moll op. 95 | 537
- Streichquartett F-Dur op. 59 Nr. 1 (*Rasumovsky*) | 77f., 185

Register der Personen und musikalischen Werke

- Streichquartett Es-Dur op. 127 | 49, 54, 328, 334f., 360, 388, 537, 562
- Streichquartett B-Dur op. 130 | 49, 54, 360, 388, 537, 562
- Streichquartett cis-Moll op. 131 | 49, 54, 360, 388, 396, 537, 562
- Streichquartett a-Moll op. 132 | 49, 54, 360, 388, 537, 562
- Streichquartett F-Dur op. 135 | 49, 54, 360, 388, 537, 562
- Streichtrio Es-Dur op. 3 | 94
- Symphonie Nr. 1 C-Dur op. 21 | 94, 338, 353, 355, 462, 537
- Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 36 | 310, 338
- Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 (*Eroica*) | 48, 50, 173f., 176f., 185, 222f., 261, 337f., 353, 377, 461, 476, 524, 527
- Symphonie Nr. 4 B-Dur op. 60 | 77, 337f., 340
- Symphonie Nr. 5 c-Moll op. 67 | 38, 77, 261, 337f., 361, 377, 461, 546f.
- Symphonie Nr. 6 F-Dur op. 68 (*Pastorale*) | 93, 115–118, 158–160, 185, 338, 349, 370, 536
- Symphonie Nr. 7 A-Dur op. 92 | 62, 310, 338, 350, 468, 528f.
- Symphonie Nr. 8 F-Dur op. 93 | 38, 261, 338, 432–435, 461, 468
- Symphonie Nr. 9 d-Moll op. 125 | 49, 109, 136, 155, 185, 188, 218, 222, 237, 260, 337f., 349, 359, 360–363, 455, 457–459, 461, 485, 537f., 556, 597
- 6 Variationen F-Dur über ein eigenes Thema op. 34 | 29, 46
- 6 Variationen G-Dur über „*Nel cor più non mi sento*“ WoO 70 | 527
- 15 Variationen und Fuge Es-Dur über ein eigenes Thema op. 35 (*Eroica-/Prometheus-Variationen*) | 29, 31, 46, 527, 529
- 32 Variationen über ein eigenes Thema c-Moll WoO 80 | 30f., 39, 46, 339f., 527
- 33 Veränderungen C-Dur über einen Walzer von Anton Diabelli op. 120 (*Diabelli-Variationen*) | 31, 33f., 46, 53–55, 299, 462, 466, 527
- Violinkonzert D-Dur op. 61 | 321–323
- Violinkonzert C-Dur WoO 5 | 79, 81, 470, 474
- Violinsonate D-Dur op. 12 Nr. 1 | 52, 124, 128, 216
- Violinsonate A-Dur op. 12 Nr. 2 | 52, 124, 128, 216
- Violinsonate Es-Dur op. 12 Nr. 3 | 52, 124, 128, 216
- Violinsonate F-Dur op. 24 (*Frühlingssonate*) | 352, 355, 424f.
- Violinsonate A-Dur op. 30 Nr. 1 | 279, 386f.
- Violinsonate c-Moll op. 30 Nr. 2 | 279, 380f.
- Violinsonate G-Dur op. 30 Nr. 3 | 279, 412
- Violinsonate A-Dur op. 47 (*Kreutzeronate*) | 381f.
- Violinsonate G-Dur op. 96 | 468
- 26 Walisische Lieder WoO 155 | 125
 - Nr. 3 „*The Cottage Maid*“ / „*Das Hirtenmädchen*“ | 127
 - Nr. 9 „*To the Aeolian Harp*“ / „*Die Aeolsharfe*“ | 127
- *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* op. 91 | 376, 378, 468
- „*Wo sich die Pulse jugendlich jagen*“ WoO 98 | 429, 431
- Beidler, Franz Wilhelm | 231, 599
- Bel, Matthias | 227–229, 231, 594
- Beliczay, Julius von | 473
 - 2 Ghaselen op. 7 | 469, 473
 - 2 Lieder op. 8 | 469
- Bellermann, Heinrich | 239, 392, 464, 466f., 480, 594, 600
- Bellini, Vincenzo | 232, 557
 - *I Capuleti e i Montecchi/Die Capulets und die Montague/Romeo und Julia* | 142f., 224f.
 - *Il pirata/Der Pirat* | 142
 - *I puritani/Die Puritaner* | 121f.
 - *La sonnambula/Die Nachtwandlerin* | 142f., 581
 - *Norma* | 98, 142

Register der Personen und musikalischen Werke

- Benat, Franz → Bennat
- Benda, Georg Anton | 438, 440
— *Ariadne auf Naxos* | 284
- Benedikt XIII., Papst | 473
- Benevoli, Orazio | 148, 149
- Benfeld, Malvina von | 385, 388
- Bennat (Benat), Franz | 474
— Altdeutsche Minnelieder | 472, 474
- Bennet, John | 384
— „Weep O Mine Eyes“!, „Fließet dahin o fließt ihr Tränen“ | 387
- Bennett (Bennet), William Sterndale
— Ouvertüre *Die Najaden* op. 15 | 353f., 356, 365f.
— Ouvertüre *Die Waldnymphe* op. 20 | 354, 365
- Beranek, Johann de Deo | 438, 440
- Beregszászy (Beregszázy), Lajos (Ludwig) | 489, 493, 501, 504, 507
- Bergler, Joseph | 279f., 285
- Bergopzoomer, Johann Baptist | 439, 440
- Berlichingen, Götz von | 447
- Berlioz, Hector | 16, 49, 55f., 136, 186, 322, 342, 370, 445, 516, 519, 526, 536, 594
— *Béatrice et Bénédict* | 564, 566
— *Grande Messe des Morts* (Requiem) op. 5 | 83
— *Harold en Italie* op. 16 | 91
— *La Damnation de Faust* op. 24 | 131, 135, 329, 332–335
— *Roméo et Juliette* op. 17 | 93, 95, 539
— *Symphonie fantastique. Episode de la vie d'un artiste* op. 14 | 91–95, 284
- Bernard, Joseph Carl | 202, 204
- Bernareggi | 502, 506
- Bernhard von Clairvaux | 297
- Berra, Marco | 83
- Bertolasi, Zenone | 163, 164, 178
- Bertoni (Berton), Ferdinando | 442, 445
— *Tancredi* | 445
- Bertuch, Friedrich Justin | 216f., 601
- Bettelheim, Karoline → Gomperz-Bettelheim
- Betz, Franz | 240, 241
- Biba, Otto | 494, 599
- Bibl (Bibel), Rudolf | 400f., 429, 534, 555
- Biedermann, Flodoard von | 589
- Bioletto, Nicodemo | 96, 101, 163, 573
- Bietepage, Michael | 506
- Bignio, Louis von | 293, 570, 571
- Billberg (Bilberg), Christian Håkon | 502, 506
- Birus, Hendrik | 590
- Bizet, Georges
— *Carmen* | 12
- Blankenburg, Quirinus (Quirin)
Gerbrandszoon | 341, 345
- Bleyer, Jakob F. | 494
- Bloch, Ida | 352, 355
- Blumenbach, Johann Friedrich | 411, 415
- Blumenthal, Louise Johanne Leopoldine von | 356, 594
- Blumner, Martin | 432
- Blumner, Sigismund | 426, 430f., 432, 489, 492, 500, 502f., 506f., 563, 566, 586, 588
- Blüthner, Julius Ferdinand | 489, 501, 515
- Boas, Eduard | 165, 167
- Boccherini, Luigi | 374
— Violoncellosonate A-Dur G4 | 377
- Bodenschatz, Erhard | 559, 600
- Bodenstedt, Friedrich | 167, 594
- Bodmer, Johann Jakob | 106, 110
- Boesigk, Franz Ludwig | 567
- Boethius (Boetius) | 480, 594
- Böhm, Josef | 59, 448, 450
- Boieldieu, François-Adrien | 241
— *Le Nouveau seigneur de village / Der neue Gutsherr* | 162
- Borchmeyer, Dieter | 231, 599
- Bordin, Charles-Laurent | 420
- Bordoni, Faustina | 398, 400
- Borromäus (Borromeo), Karl (Carlo) | 408
- Borromini, Francesco | 479
- Bortnjanskij (Bortniansky), Dmitrij (Dimitri) Stepanovič | 554
— 7 *Cheruvimskaja* | 553
- Bösendorfer, Adolf | 152, 467, 473
- Bösendorfer, Ignaz | 492, 501, 504, 515
- Bösendorfer, Ludwig | 325, 334, 340, 351, 355, 377, 381, 387, 396, 414, 425f., 558, 566, 583–585, 587f.

Register der Personen und musikalischen Werke

- Botticelli (Boticelli), Sandro | 167, 249
- Boucher, François | 44, 47
- Bouilly, Jean-Nicolas | 190
- Bouquoy, Georg → Buquoy
- Brahma → Bramah
- Brahms, Johannes | 12, 16, 39, 124, 128, 259,
298, 310, 333, 340, 400, 427, 443, 526,
534, 543, 555, 557
- 4 Balladen op. 10 | 300, 303
- 14 Deutsche Volkslieder WoO 34
Nr. 3 „Bei nächtlicher Weil“ | 127
- *Ein deutsches Requiem* op. 45 | 84, 342f.
- Klavierquartett g-Moll op. 25 | 328, 334
- Klavierquartett A-Dur op. 26 | 381, 538f.
- 5 Lieder op. 49
Nr. 4 „Wiegenlied“ | 326f.
- 9 Lieder und Gesänge op. 32
Nr. 9 „Wie bist du meine Königin“ |
543
- 8 Lieder und Romanzen op. 14
Nr. 4 „Ein Sonett“ | 327
- Scherzo es-Moll op. 4 | 300, 303
- Serenade A-Dur op. 16 | 546f.
- Streichquartett c-Moll op. 51 Nr. 1 |
561f., 566
- *Triumphlied* op. 55 | 89, 306, 341–345
- Variationen und Fuge über ein Thema
von Händel op. 24 | 299, 303
- Variationen über ein Thema von
Joseph Haydn op. 56a | 527–529
- Variationen über ein Thema von
Joseph Haydn op. 56b | 529
- 16 Walzer op. 39 | 221, 223
- Bramah (Brahma), Joseph | 55, 56
- Bramante, Donato | 338, 340
- Brambilla, Marietta | 99, 103
- Brandeis-Weikersheim (geb. Weiss), Aurelie |
139, 141
- Brandeis-Weikersheim, Salomon | 141
- Brandenburg, Sieghard | 466, 594
- Braun, Joseph | 405, 407, 410
- Bredow, Albert | 68, 406
- Breitkopf & Härtel | 66, 83, 279, 285, 431,
460, 463
- Breitkopf, Johann Gottlob Immanuel | 460
- Breitner, Luigi (Lodovico/Ludovico/
Ludwig) | 140, 141, 338–340, 433, 563,
566, 583, 588
- Brendel, Franz | 81, 134f., 169, 172, 187, 190,
194, 391f., 436, 594
- Bretzner, Christoph Friedrich | 203, 292
- Breughel, Pieter d. Ä. → Bruegel
- Brioschi, Carlo | 347, 348, 553
- Brixi, Franz | 274
- {Messen} | 271, 275
- Brockes, Barthold Heinrich | 115f., 118, 601
- Brockhaus, Friedrich Arnold | 318, 323, 594
- Brodmann, Joseph | 492, 494
- Brogi, Augusto | 233
- Bronzino, Giuseppe | 233, 574
- Broschi, Carlo → Farinelli
- Bruch, Max | 132
- *Die Loreley* op. 16 | 107
- *Frithjof. Szenen aus der Frithjof-Sage*
op. 23 | 329
- Bruck, Arnold von | 212, 214, 235
- „*O du armer Judas*“ | 236
- Bruckner, Anton | 39, 316, 440, 523–525,
587, 600
- Symphonie c-Moll WAB 102 | 523–525
- Bruegel (Breughel), Pieter d. Ä. | 53, 55,
249, 251
- Brugsch, Heinrich | 246, 251
- Brüll, Ignaz | 140, 141, 447
- 3 Klavierstücke op. 96 | 140
- Brunelli, Antonio | 213, 214
- Buchholz & Diebel (Dübel) | 473, 475
- Buchholz, Leopold | 447, 450, 557f.
- Bülow, Hans (Hanns) von | 14, 28, 29, 30f.,
33–35, 38f., 43, 46–48, 50, 52–56, 138,
184, 186, 227, 231, 298–300, 303, 305, 310,
312–316, 324–327, 339, 423, 463, 579,
582f., 599–601
- Bülow, Maria → Dönhoff-Camporeale
- Bulwer-Lytton, Edward George | 252, 253
- Buquoy (Bouquoy), Georg | 279, 285
- Bürger, Gottfried August | 152, 153, 270, 272,
277, 282, 292, 494
- Burghart, Hermann | 553
- Burius, Johann | 226, 230

Register der Personen und musikalischen Werke

- Burkhardt, Hermann | 128
 Burney, Charles (Karl/Carl) | 144, 148, 400, 450, 594
 Burns, Robert | 430, 432
 Busch, Wilhelm | 171
 Busnoys (Busnois), Antoine (Antonius) | 341, 438
 Buti, Francesco | 420
 Byron, George Gordon (Lord Byron) | 367, 601
- C**
- Caccini, Giulio | 213, 412, 436
 Caesar (Cäsar), Gaius Iulius | 175, 249
 Caffi, Francesco | 418, 420, 437, 440, 594
 Caldara, Antonio | 456
 Calella, Michele | 21
 Caletti-Bruni, Francesco →
 Cavalli, Francesco
 Caligula | 111
 Calixt I. | 426, 431
 Callot, Jacques | 507, 602
 Calzabigi, Ranieri de' | 401, 404
 Cammarano, Salvatore | 425
 Campra, André | 419
 Camuccini, Vincenzo | 279, 285
 Canon, Hans | 199, 203
 Cappi & Diabelli | 466f.
 Cappi, Giovanni | 461, 466
 Cappi, Pietro | 466
 Carestini, Giovanni | 398, 400
 Carissimi, Giacomo | 148, 371, 437
 — {Oratorien} | 437
 — *Historia di Jephthe* | 437, 440, 469, 473
 — *Jonas* | 437, 440
 — „*Rusticus cum mortuum suum vidit asinum*“ [?] | 469, 473
 Carl, Carl | 67f., 96, 232f., 253f., 258, 582
 Caron, Alfred | 42, 43
 Carpentras | 416, 420
 Carré, Michel | 135, 483, 601
 Carriera, Rosalba | 429, 431
 Carstens, Asmus | 198, 203, 250, 280
 Carus, Carl Gustav | 194, 195, 601
 Cäsar → Caesar
- Caspar da Salò → Gasparo da Salò
 Castiglione, Baldassare | 473, 475, 543, 601
 Castrone-Marchesi, Mathilde de →
 Marchesi, Mathilde de Castrone
 Catel, Charles-Simon | 415
 — *Sémiramis* | 414
 Cato, Marcus Porcius d. J. | 254
 Cattani, Antonio | 121, 122, 130
 Cavalieri, Emilio de' | 473
 Cavalli, Federigo | 437
 Cavalli, Francesco | 108, 371, 384, 437
 — {Opern} | 307
 — *Ercole amante/Der verliebte Herkules* | 417f.
 — *Giasone/Jason* | 437, 440
 — *Il Xerse* | 418
 — *Le nozze di Teti e di Peleo/Die Hochzeit von Thetis und Peleus* | 417, 420, 437, 440
 — *Missa pro defunctis* (Requiem) | 63f., 66, 443f.
 Cellini, Benvenuto | 350
 Cersne, Eberhard (Eberhardus) von | 515, 518, 600
 Červený (Čerweny), Václav František | 512, 513
 Chalain | 406
 Chamisso, Adelbert von | 272, 454, 465, 601
 Chazet, Alissan de | 68, 75, 595
 Chelard, André-Hippolyte | 486
 — *Macbeth* | 481
 Chen Tingjing | 604
 Cherubini, Luigi | 321, 324, 576
 — {Klaviersonaten} | 444
 — {Ouvertüren} | 444
 — {Streichquartette} | 444
 — *Anacréon ou L'Amour fugitif/Anakreon oder Die flüchtige Liebe* | 570f.
 — *Eliza ou Le Voyage aux glaciers du Mont Saint-Bernard/Elise oder Die Reise auf den Sankt Bernardsberg* | 321, 324
 — *Les Deux journées/Der Wasserträger/Graf Armand/Die Tage der Gefahr* | 187–190, 321, 444, 581
 — *Médée* | 321
 — Requiem c-Moll | 82f., 89, 443–445
 — Sonata per cimbalò a quattro mani | 190

Register der Personen und musikalischen Werke

- Chézy (Chezy), Helmina von
 (geb. Klencke) | 271, 274
- Chigi, Agostino | 191, 195
- Chiostrri, Luigi | 76, 259, 263
- Chopin, Frédéric | 27, 38f., 260, 300, 304f.,
 310, 337, 414f., 470, 474, 505, 536, 558, 570
- {Klaviersonaten} | 535
- {Mazurken} | 535
- {Nottornos} | 535
- {Polonaise} | 352
- Allegro de Concert op. 46 | 316
- Barcarolle Fis-Dur op. 60 | 316
- Berceuse Des-Dur op. 57 | 150
- Études op. 10 | 28
- Études op. 25 | 28
- Impromptu Fis-Dur op. 36 | 316
- Klavierkonzert e-Moll op. 11 | 535, 539f.
- Klavierkonzert f-Moll op. 21 | 535
- Klaviersonate b-Moll op. 35 | 339f.
- Klaviersonate h-Moll op. 58 | 313, 316
- Mazurken opp. 41, 50 und 56 | 313f., 316
- Nocturne B-Dur op. 9 Nr. 3 | 313, 316
- Nocturne As-Dur op. 32 Nr. 2 | 413f.
- Nocturne G-Dur op. 37 Nr. 2 | 313, 316
- Nocturne H-Dur op. 62 Nr. 1 | 326f.
- Nocturnes cis-Moll und Des-Dur op. 27
 Violinbearbeitung von
 August Wilhelmj | 431f.
- 16 Polnische Lieder op. 74
 Nr. 16 „*Litauisches Lied*“ | 137f.
- Préludes op. 28 | 28, 150
- Scherzo b-Moll op. 31 | 333f., 543
- Scherzo cis-Moll op. 39 | 316
- Scherzo E-Dur op. 54 | 543
- Tarantella As-Dur op. 43 | 316
- Valse As-Dur op. 42 | 313, 316
- Variations brillantes op. 12 | 316
- Chosru-Parviz → Khosrow II. Parviz
- Chouquet, Gustave (Gustav) | 415–418,
 419f., 595
- Chrysander, Friedrich | 306, 310, 391, 398,
 437, 463f., 534, 595
- Chun → Shun
- Chwatal, Franz Xaver | 152, 153
- 3 Lyrische Tonstücke op. 249 | 153
- Ciampi, Vincenzo Legrenzio | 474
- Cicero, Marcus Tullius | 153, 601
- Cimarosa, Domenico | 189
- *Il matrimonio segreto*/
Die heimliche Ehe | 121
- *L'impresario in angustie*/
Der Schauspieldirektor in der Klemme |
 121
- Citron, Pierre | 335, 594
- Clementi, Muzio | 502
- Colerus, Martin → Köler
- Collin, D. | 388
- Collin, Heinrich Joseph von | 76, 78, 601
- Compère, Loyset | 469
- Confucius → Konfuzius
- Conti, Francesco Bartolomeo | 456
- Coppola, Pietro Antonio | 143
- *La festa della rosa ossia Enrichetta
 di Baienfeld* | 142f.
- Corelli, Arcangelo
- Violoncellosonate d-Moll op. 5
 [Nr. 7 oder 12] | 380f.
- Corneille, Pierre | 74
- Cornelius, Peter | 335
- „*Der Tod des Verräters*“ | 335
- Cornelius, Peter von | 252, 253
- Correggio (Coreggio), Antonio da | 36, 222
- Corsi, Achille | 122, 123, 129f., 140, 143, 178
- Corsi, Giovanni | 122
- Corsi, Jacopo | 473
- Cosmerovin, Susanna Christina | 213
- Cotta, Johann Georg | 28f., 31, 43, 46f., 51,
 137f., 184, 186, 337, 463, 466
- Couperin, François | 27, 44, 284f., 558
- Pièces de clavecin I
 Nr. 3 „*La Ténébreuse*“ | 558
- Pièces de clavecin III
 Nr. 18 „*Sœur Monique*“ | 558
- Coussemaker (Coussemacke), Edmont |
 146, 149, 415f., 420, 595, 600f.
- Cramer, Carl Gottlob | 564, 567, 601
- Cramer, Johann Baptist | 221
- Creuzer, Friedrich | 259, 263
- Crowe, Catherine | 88, 90, 601
- Crüger, Johann | 239

Register der Personen und musikalischen Werke

- Csillag, Hermann | 385, 388
 Cuzzoni, Francesca | 398, 400
 Czerny, Carl (Charles/Karl) | 53, 235, 465,
 527, 601
- D**
- D'Alembert, Jean de Rond | 52, 595
 D'Angeri, Anna → Angermayer
 D'Aigny | 400
 Dall'Aquila (D'Aquila), Marco | 519, 522
 Dandeleu, Jean-Baptiste | 341, 345
 Danjou, Félix | 415, 420
 Dantan, Jean-Pierre | 70, 75
 Dante Alighieri | 71, 106, 127, 131, 165, 167,
 178f., 199, 230, 268f., 434, 601
 Da Ponte, Lorenzo | 200, 203, 286–289, 291
 Darmstädter, Beatrix | 21
 Darwin, Charles | 135
 Daumer, Georg Friedrich | 88, 90, 601
 Daunicht, Richard | 285, 595
 David, Jacques-Louis | 76, 78
 Deinhard-Deinhardstein, Johann Ludwig |
 41, 43
 Deiters, Hermann | 345, 598
 Delia, Regina → Friedländer, Regina
 Della Gherardesca, Ugolino | 382
 Della Robbia, Luca | 509
 D'Elvert, Christian | 436–439, 440, 595
 De Milt, Étienne (Stephan) | 341, 345
 Dennery, Adolphe | 122, 602
 Descartes, René | 110, 602
 Dessauer, Joseph | 83, 89
 — „Spanisches Lied“ | 353, 355f.
 Dessoff, Felix Otto | 62, 65, 76, 114, 118, 259,
 322, 361, 435, 458, 569
 Deutsch, Otto Erich | 400, 590, 599
 Deutschmann, Jakob | 492, 494
 Deventer, Jacob von | 195
 Diabelli, Anton | 31, 33f., 46, 53–55, 222, 389,
 462, 464–467, 527
 Diaz, Eugène | 420
 — *La Coupe du roi de Thulé/Der Becher
 des Königs von Thule* | 419f.
 Di Cosimo, Piero (Pier) | 249, 251
 Diderot, Denis | 52, 419f., 595
- Didot, Ambroise-Firmin | 415
 Dillner, Bertha | 125, 128, 196, 442, 449
 Diogenes von Sinope | 267, 363
 Dittersdorf, Carl Ditters von
 — *Doktor und Apotheker* | 41
 — *Hieronymus Knicker* | 41
 — *12 Sinfonies exprimant les Métamorphoses
 d'Ovide/12 Symphonien nach Ovids
 Metamorphosen* | 370, 373, 600
 Dittfurth, Franz Wilhelm von | 213, 600
 Dlabáč (Dlabacz), Bohumír (Gottfried) | 437,
 440, 595
 Döbler, Ludwig | 453, 454
 Dolci, Giovanni de' | 149
 Doles, Johann Friedrich | 84, 90, 393
 Domenichino (Dominichino) | 370, 373
 Donatello | 509
 Dönhoff-Camporeale, Maria | 139, 141
 Doni, Giovanni Battista | 531, 534, 595
 Donizetti, Gaetano | 56, 98, 104, 113, 232,
 287, 422, 428, 479, 600
 — *Caterina Cornaro ossia La Regina
 di Cipro/Caterina Cornaro oder
 Die Königin von Zypern* | 346f.
 — *Dom Sébastien de Portugal/
 Don Sebastian, König von Portugal* | 100,
 103, 345–347, 350f., 382, 387, 584
 — *Don Pasquale* | 290
 — *Elisir d'amore/Der Liebestrank* | 99,
 142, 290
 — *Inspirations viennoises* | 120, 122
 — *La Fille du régiment/
 Die Regimentstochter* | 100
 — *Linda di Chamounix* | 99f., 120–123, 127,
 142f., 163, 424–426, 581
 — *Lucia di Lammermoor* | 17, 37, 39, 95f.,
 99–103, 164f., 196, 269, 335, 421, 425,
 477, 579–581
 — *Lucrezia Borgia* | 99, 140
 — *Maria di Rohan* | 99, 120
 — *Torquato Tasso* | 430f.
 Donner, Johann Jakob Christian | 303, 304
 Dont, Jakob | 474
 — Duos für zwei Violinen opp. 43 und 48 |
 471, 474

Register der Personen und musikalischen Werke

- Door, Anton | 14, 137, 138, 374, 377, 380f.,
383, 385, 387, 394, 396, 529, 570, 584
- Doppler, Franz | 354, 356
— Musik zu *Das Weib des Kriegers* | 449
- Dörr, Wilhelm d. Ä. | 501, 506
- Dowland, John | 384, 388
— {Madrigale} | 385
— „*Come Again, Sweet Love*“/
„*Süßes Lieb, o komm zurück*“ | 387
- Draxler, Josef | 486, 487
- Drechsler, Josef | 237, 239
- Dreyschock, Alexander | 83, 89, 313, 353, 502
- Drobisch, Karl Ludwig | 57, 59
- Dryden, John | 530–533, 534
- Ducis, Jean-François | 178f., 602
- Dufay, Guillaume | 149, 341, 438
— *Missa „Se la face ay pale“* | 147
- Dumas, Alexandre (Alexander) d. Ä. | 178f.,
314, 317, 602
- Dumas, Alexandre d. J. | 97, 602
- Duni, Egidio Romualdo | 419, 420
- Dunst, Philipp | 460
- Düntzer, Heinrich | 165, 167
- Durante, Francesco | 316, 385, 399
— *Magnificat* | 384, 387
- Dürer, Albrecht d. J. | 45, 167, 199, 448
- Dürer, Martin | 21
- Dustmann, Louise | 65, 66, 87, 187, 240, 302,
351, 399, 403f., 543, 570
- E**
- Ebeling, Christoph Daniel | 450, 594
- Eberius | 406
- Eberwein, Carl | 135
— *Entreactes und Gesänge zu Faust* | 131, 135
- Ebner, Ottilie | 445
- Ebn-Sorreidsch → Ibn Suraidj
- Eccard, Johannes | 316
— „*Übers Gebirg Maria geht*“ | 309–311,
316f.
- Eckert (Eckart), Karl Anton | 432
— „*Schweizer Echolied*“ | 430f.
- Edelinck (Edelink), Gérard | 215, 217
- Eder, Joseph | 461, 466
- Egli, Elvira | 42, 43
- Egli, Georg | 43
- Ehlert, Louis | 356
— Ouvertüre *Hafis* op. 21 | 353–355
- Ehnn, Bertha | 80, 81, 87, 126f., 154, 269, 271,
382f., 387, 412, 449, 564f., 569
- Ehrbar, Friedrich | 489, 493, 501, 504
- Eibl, Joseph Heinz | 590
- Eichendorff, Joseph von | 386, 422, 425,
464, 602
- Ekkeardus (Ekehard) minimus,
decanus Sangallensis | 146, 149
- Elagabal | 111
- Elhen von Wolfhagen, Telemann | 239, 595
- Elisabeth, Kaiserin von Österreich,
Königin von Ungarn und Böhmen |
506
- Elisabeth I., Königin von England | 385
- Elterlein, Ernst von → Gottschald
- Elvers, Rudolf | 590
- Engelsberg, E. S. | 432, 473
— „*An Diana*“ | 430f.
- Enner, Marie (Maria) | 134f.
- Epstein, Eugénie | 223, 225
- Epstein, Julius | 137, 138, 181, 225, 309, 326,
382, 386f., 395, 397, 413f., 447, 558, 562,
565, 585
- Epstein, Rudolfine | 225
- Erard | 494, 502
- Erdmannsdorfer, Pauline → Fichtner
- Erl, Josef | 40
- Ernst, Heinrich Wilhelm | 513
— *Elégie sur la mort d'un objet chéri*
op. 10 | 508f., 513
- Erwin von Steinbach | 338, 340
- Eschenburg, Johann Joachim | 400, 594
- Escher, Heinrich Karl Friedrich | 503, 507
- Esipova, Anna → Essipoff
- Esser, Heinrich | 65
— „*Des Sängers Fluch*“ op. 8 | 269, 273,
365, 367
— *Suite a-Moll* op. 75 | 60–62, 65
- Esser, Karl | 493, 494
- Essipoff, Annette | 474, 535f., 539, 540–544,
554, 558, 562, 566, 587f.
- Esterházy von Galántha, Nikolaus | 493

Register der Personen und musikalischen Werke

- Eugen von Savoyen | 236, 519
 Euripides | 402, 404, 466
 Evers, Carl (Karl) | 222, 468
 — *Chansons d'amour* op. 13 | 220, 222
 — *Frühlingslieder nach Gedichten von Lenau* op. 68 | 221, 465, 467
 — *Grandes études pour le piano* op. 90 | 220, 222
 — *Gute Laune* op. 83 | 221
 — *Türkenmarsch* op. 88 | 287, 292
 Evette & Schaeffer | 513
 Exner, Marie | 110
 Eybler, Joseph | 66
 Eyck, Hubert van | 249, 251
 Eyck, Jan van | 249, 251
- F**
- Faißt (Faisst), Immanuel | 30, 43, 46, 47, 48, 50–52, 138, 186, 600
 Farinelli | 19, 123, 127, 398
 Fath Ali Schah | 522
 Faust von Aschaffenburg, Johann Friedrich | 239, 595
 Fénelon (Fénélon), François | 408
 Feo, Francesco | 290, 292
 Ferdinand II. von Tirol | 251
 Fesca, Friedrich Ernst | 74, 76
 Feski, J. → Sobolewski
 Festa, Costanzo | 148, 149, 417
 — *Te Deum* | 308
 Fétis, François-Joseph | 16, 55f., 91, 94, 225f., 228, 271, 275, 285, 380, 382, 384, 415f., 437, 439, 589
 Févin (Fevin), Antoine de | 416, 420
 Fichtner, Pauline | 242
 Field, John | 27, 502
 — *Klavierkonzert As-Dur H 31* | 570f.
 — *Nocturne A-Dur H 14* | 28
 Fiesole, Giovanni da | 508, 513
 Fillunger, Marie (Maria) | 335, 336, 356, 385, 432, 558, 583
 Finck, Heinrich | 235, 309
 — „*Christ ist erstanden*“ | 235
 — „*In Gottes Namen fahren wir*“ | 235
 Finck (Fink), Hermann | 144, 148, 595
 Fink (Finck), Gottfried Wilhelm | 436, 440, 595
 Finscher, Ludwig | 591
 Fioravanti, Giuseppe | 233
 Fioravanti, Valentino | 232, 233
 Fischer, Carl August | 315, 317
 Fischer, Ignaz | 187
 Fischer, Jakob | 395, 397, 472
 — *Ein Liebesleben* op. 5 | 474
 — 4 Gesänge op. 2 | 474
 — 4 Gesänge op. 3 | 474
 Nr. 4 „*Sehnende Hoffnung*“ | 396
 — 4 Gesänge op. 4 | 474
 Fischhof, Joseph | 260, 263, 463, 466
 Florence, Jean-Joseph | 503, 507
 Flotow, Friedrich von
 — *Alessandro Stradella* | 561
 — *Martha oder Der Markt zu Richmond* | 120, 122, 244, 430–432
 Flotzinger, Rudolf | 591
 Fontenelle, Bernhard le Bouyer de | 49, 52
 Förchtgott-Tovačovský (Fürchtgott), Arnošt (Ernst) | 448, 451
 Forkel, Johann Nikolaus | 103, 144, 146, 148, 298, 303, 373, 589
 Förster, August | 451
 Forster, Georg | 210, 214, 309, 311, 473, 475, 600
 Forti, Anton | 87, 90
 Fossa, Amalia (Amelia) | 162f., 164, 178
 Foucher, Paul Henri | 347
 Franceschini, Friedrich | 406, 410
 Francesco da Milano | 519, 522
 Franchetti, Benedetto | 161–163, 164, 165, 574
 Francisci, Erasmus | 226, 230, 602
 Francisci, Georg | 226
 Francisci, Johannes | 225–229, 230, 231
 Francisci, Katharina | 226
 Franck, Johann Wolfgang | 58, 59
 — „*Herzliebster Gott! dich fleh' ich an*“ | 59
 — „*Sei nur still und harr' auf Gott*“ | 59
 Francke, August Hermann | 228, 231
 Francœur, François | 419
 Franicci, F. | 233
 Franklin, Benjamin | 249, 491, 494

Register der Personen und musikalischen Werke

- Franul von Weißenthurn (Weissenthurn),
 Johanna (geb. Grünberg) | 271, 274,
 319, 323, 575, 602
 Franz I., König von Frankreich | 417
 Franz Joseph I., Kaiser von Österreich |
 506, 553f., 587
 Franz, Robert | 45, 47, 151, 193, 413, 544,
 548, 597
 — {Lieder} | 152
 — 12 Gesänge op. 1
 Nr. 3 „*Die Lotosblume*“ | 284f.
 Nr. 11 „*Vöglein, wohin so schnell*“ |
 414
 — 12 Gesänge op. 4
 Nr. 10 „*Herbstsorge*“ | 414
 — 6 Gesänge op. 14
 Nr. 1 „*Widmung*“ | 414
 Franziskus von Assisi (Franz Seraphicus) |
 297, 298
 Freigedank, K. (Pseud. von →
 Wagner, Richard) | 368
 Freiligrath, Ferdinand | 236, 239
 Frescobaldi, Girolamo | 495, 552
 — {Partiten} | 527
 — Toccata B-Dur | 553f.
 Friedländer, Max | 141
 Friedländer, Regina | 139, 141
 Friedrich II., König von Preußen | 354
 Friedrich August II., Kurfürst von Sachsen |
 431
 Friedrich Wilhelm IV., König von Preußen |
 373
 Friedrich-Materna, Amalie | 252, 253, 293,
 320, 347, 449, 486
 Friese, Carl Adolf | 67, 68, 243, 245, 255f.
 Fritsch (Fritsch), Ernst Wilhelm | 475,
 479, 576
 Froberger, Johann Jakob | 61
 — {Partiten} | 527
 Frommann, Alwine | 253
 Fronmüller, Hermine | 221, 222
 Fuchs, Robert | 78, 395
 — 4 Klavierstücke op. 2 | 396
 — Symphonie g-Moll | 76–78
 Füger, Heinrich Friedrich | 76, 78, 279
 Führich, Josef von | 250, 251
 Fürchtgott, Ernst → Förchtgott-Tovačovský
 Furlani, Marie → Seydel, Marie
 Fürstenau, Moritz | 144, 148, 595
 Fürstenberg-Weitra, Gabriele zu →
 Pallavicini
 Fux, Johann Joseph | 144, 148, 228, 437, 596
- G**
- Gabillon, Zerline | 303, 304, 449
 Gabrieli, Giovanni (Johannes) | 420,
 447f., 597
 Gade, Niels | 83, 301
 — *Im Hochland. Schottische Ouverture*
 op. 7 | 411, 415
 — Ouvertüre *Efterklange af Ossian* op. 1 |
 410–412, 415
 — Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 5 | 411f., 415
 — Symphonie Nr. 2 E-Dur op. 10 | 411, 415
 — Symphonie Nr. 3 a-Moll op. 15 | 411, 415
 — Symphonie Nr. 4 B-Dur op. 20 |
 410–412, 414
 Gaffurio (Gafor), Franchino (Franchinus) |
 437, 440
 Gagliano, Marco da
 — *La Dafne* | 402
 Galatti, Henriette von | 139, 141
 Galatti, Thomas Michael von | 141
 Galba | 158, 161
 Galilei, Vincenzo | 303f., 531, 595
 Gallait, Louis | 472, 475
 Gallus (Händl/Handl/Händel),
 Jacobus (Jakob/Jacob)
 — „*Ecce quomodo moritur justus*“ | 114, 117,
 439, 555f., 558
 — „*Filia Jerusalem*“ | 555
 Galvani, Giuseppe | 96, 97, 101, 130
 Gänsbacher, Johann Baptist | 83, 89
 Gasparo (Caspar) da Salò (Saló) | 504, 507
 Gaßebner, Ida | 58, 59, 553
 Gaßner, Heinrich | 58, 59
 Gatley, Alfred | 251
 Gaul, Franz | 128, 449
 Gautrot, Pierre Louis | 512, 513
 Gehring, Franz | 12, 340

Register der Personen und musikalischen Werke

- Geibel, Emanuel | 412, 415
 Geistinger, Marie | 67, 72, 256
 Gelinek, Joseph | 235, 239
 Gellert, Christian Fürchtegott | 425, 538
 Gemünder, George | 507, 509f., 512
 Genée, Richard | 245, 254, 467
 — *Musikalische Briefe. 3 Tonstücke für Klavier* op. 229 | 465, 467
 Genet, Elzéar (Eleazar) → Carpentras
 Genlis, Stéphanie-Félicité de | 166f., 412, 508, 513, 595
 Gensbein, Johannes | 235, 239
 Georg II., Landgraf von Hessen-Darmstadt | 450
 Georg V., König von Hannover | 242, 340
 Gerber, Ernst Ludwig | 473
 Gerber, Karl | 473
 — *Salzburger Tonbilder* op. 16 | 469, 473
 Gerhardt, Paul | 239, 342
 Gerstenkorn, Franz | 172
 Gervinus, Georg Gottfried | 306, 310, 538
 Gessner (Geßner), Salomon | 116, 118
 Gevaert, François-Auguste | 417, 420
 Ghiberti, Lorenzo | 509
 Gibbon, Edward | 415
 Giesecke (Gieseke), Karl Ludwig | 200, 203, 289, 292
 Giller, Franz | 430, 432
 Gindele, Ernestine | 42, 43, 85, 87, 154, 383, 449, 560, 564
 Girzick (Girzik), Rosa | 124, 128, 308
 Gisela, Erzherzogin von Österreich, Prinzessin von Bayern | 500, 506
 Glettinger, Johann | 225
 Glinka, Michail Iwanowitsch | 188
 — *Kamarinskaya* | 80
 — *Knjaz' Cholmskij/Fürst Cholmskij* | 80f.
 — *Ruslan i Ljudmila* | 80
 — *Schisn sa zarja/Iwan Sussanin* | 80f.
 Glöggel & Bösendorfer | 467
 Glöggel, Franz | 464, 467
 Gluck, Christoph Willibald | 18, 35, 81, 83, 98, 155, 166, 171, 174, 189, 199, 202, 248, 260, 267, 287, 290, 337, 376f., 384, 395, 409, 411, 416, 419, 456, 466, 484, 533, 597f.
 — *Alceste* | 114, 177, 345, 397, 401, 403, 441, 486
 — *Armide* | 197, 265, 346, 401, 418, 486f.
 — *Don Juan ou Le Festin de Pierre* | 442
 — *Enea e Ascanio* | 445
 — *Iphigénie en Aulide* | 173, 176, 225, 362, 400f., 476
 Gavotte A-Dur aus *Iphigénie en Aulide* (Klavierbearbeitung von Johannes Brahms) | 333f., 543
 — *Iphigénie en Tauride* | 14, 60, 63, 65f., 197f., 202, 225, 319, 323, 397, 401–404, 476, 543, 585
 — *Orfeo ed Euridice* | 88–90, 265, 279, 401, 438, 441–445, 448f., 451, 476, 569, 586
 — *Paride ed Elena* | 403
 Goethe (Goeth/Göthe), Johann Wolfgang von | 30f., 40, 43–45, 47, 53, 55f., 59, 62f., 65f., 75, 81, 83, 86, 88, 90, 97, 104, 107, 110, 115–118, 122, 130–133, 135, 142f., 145, 149, 155, 160, 165, 167–169, 172, 189–191, 195, 198, 201–204, 213, 216f., 234, 237–239, 249, 251, 260, 265f., 268f., 271–274, 276–278, 283–286, 290–292, 294, 296–298, 304, 324, 332, 339f., 348, 351, 360, 363, 366–368, 370, 373, 375, 378, 380, 382, 392–394, 402f., 405, 415, 418–420, 431f., 435, 445, 473, 475, 477, 481, 484, 487, 506, 543, 545, 550, 554, 556, 565f., 589f., 602
 Goldbach, Karl Traugott | 21
 Goldmark (Goldmarck), Karl | 66, 128, 141, 395
 — *Die Königin von Saba* | 12, 379–381
 — 12 Gesänge op. 18 | 471, 474
 Nr. 4 „Der Wald wird dichter“ | 396
 Nr. 12 „Herzleid“ | 140
 — 2 Männerchöre op. 14
 „Ein armer Mann, ein braver Mann“ | 430f.
 — „Regenlied“ op. 10 | 471
 — Overtüre *Sakuntala* op. 13 | 379–381
 — Scherzo e-Moll op. 19 | 471
 — Streichquintett op. 9 | 471
 Goldschmidt, Adalbert von | 138
 — Spanische Rhapsodie | 136, 138

Register der Personen und musikalischen Werke

- Goldschmidt, Otto | 136, 138
 Goldschmidt, Sigmund | 136, 138
 Goltermann, Georg | 543
 — Violoncellokonzert a-Moll op. 14 | 543
 Gomperz-Bettelheim (Gompertz-Bettelheim), Karoline von | 65, 66, 88, 362, 399, 441f.
 Gonzaga, Aloysius von | 452
 Gotter, Friedrich Wilhelm | 276, 278
 Gotthard (Gotthardt), Johann Peter → Pazdírek
 Gottschald, Ernst | 362, 595
 Gottsched, Johann Christoph | 106, 255, 272, 274, 481
 Gottwald, Heinrich | 172, 595
 Goudimel, Claude | 416, 420
 Goumas, Pierre | 512, 513
 Gounod, Charles | 383, 448, 552
 — „Ave Maria“ | 139, 141
 — „Chanson de printemps“/„Frühlingslied“ | 387
 — *Faust* | 131f., 135, 201f., 268, 430f., 481, 547, 570
 — *La Reine de Saba/Die Königin von Saba* | 197, 202
 — „Le Vallon“ | 431f.
 — *Roméo et Juliette* | 449, 451, 481, 487f.
 Grabbe, Christian Dietrich | 202, 204, 602
 Grädener, Hermann | 351
 — Capriccio op. 4 | 412, 414
 — Oktett op. 12 | 350f.
 Graf, Conrad | 492
 Graf, Ferdinand | 558, 559
 Graf, Johann Alois | 492, 494
 Grammann, Karl | 383, 387
 — 2 Stücke mit Violoncello op. 8 | 387
 Grandville | 70, 75, 88, 90, 602
 Grassalkovicz, Anton | 539
 Graun, Carl Heinrich | 279, 285
 Graziani, Francesco | 95, 96, 97, 100f., 119, 121, 127, 140, 161f., 422, 430, 443, 448, 452f.
 Gregor I. der Große, Papst | 147
 Gregor-Dellin, Martin | 177, 598
 Gregorovius, Ferdinand | 147, 149
 Greiner, Karoline von → Pichler
 Griepenkerl, Wolfgang Robert | 360–362, 434, 436, 576, 595
 Griesinger, Georg August | 177, 494, 590
 Grillparzer, Franz | 59f., 65, 248, 260, 263, 300, 304, 580, 595, 602
 Grimmelshausen, Hans Jakob
 — Christoffel von | 167, 602
 Gruitz, Emilia | 178, 179
 Grün, Friederike | 196, 197
 Grün, Jakob Moritz | 86, 90, 329, 333
 Grünbaum, Therese | 87, 90
 Grünberg, Johanna von → Franul von Weißenthurn
 Grünfeld, Ludwig | 68, 406
 Grunow, Friedrich Wilhelm | 393
 Guarducci, Giovanni | 233
 Guarneri | 513f.
 Guarneri, Giuseppe (Joseph) | 509
 Gugler, Bernhard | 461, 466
 Guglielmoni, Rosina | 164
 Guillard, Nicolas-François | 198, 203, 401–404
 Gumprecht, Otto | 183, 185f., 193, 391, 525f., 595
 Gusikow, Joseph | 449, 451
 Gustav III., König von Schweden | 167
 Guttentag, Immanuel | 388
 Gutzschbach, Anna Marie | 40
- H**
- Haas, Frithjof | 35, 599
 Haas, Karl Heinrich | 503, 506
 Habert, Johann Evangelist | 553, 554
 Hablawetz, August Egon | 126, 128, 187, 347, 486, 569
 Häckel, Anton | 492
 Häckel, Melanie | 450
 Haft, Bertha | 141
 Hahnemann, Samuel | 479
 Haizinger (Haitzinger), Anton | 87, 90
 Halévy (Halevy), Jacques-Fromental
 — *La Juive/Die Jüdin* | 265, 487f.
 Hallé, Charles | 406
 Haller, Albrecht von | 115f., 118, 335
 Hammerschmidt, Andreas | 213, 214

Register der Personen und musikalischen Werke

- Hampel, Hans | 13, 600
- Händel, Georg Friedrich | 27, 49, 62f., 81, 85, 102, 104, 109, 155, 185, 188, 228, 265, 275, 285, 299, 309, 313, 337, 342, 344, 376, 384, 495, 528, 539, 554, 568, 594f., 599
- {Oratorien} | 116, 134, 168
- {Suiten} | 61
- *Acis and Galathea* HWV 49 | 306, 546–548
 Bearbeitung von Wolfgang Amadeus Mozart (KV 566) | 264
- *Acis and Galathea* HWV 49a | 546, 548
- *Alexander's Feast or The Power of Music / Das Alexanderfest* HWV 75 | 168, 171, 530–534, 538–540
 Bearbeitung von Wolfgang Amadeus Mozart (KV 591) | 264, 538
- *Il Muzio Scevola* HWV 13 | 558
- *Israel in Egypt* HWV 54 | 306, 308, 476, 479
- *Jephtha* HWV 70 | 334
- *Judas Maccabaeus* HWV 63 | 306, 566
- *Messiah* HWV 56 | 308, 343, 398–400, 534, 558
 Bearbeitung von Wolfgang Amadeus Mozart (KV 572) | 264
- *Ode for St. Cecilia's Day* HWV 76
 Bearbeitung von Wolfgang Amadeus Mozart (KV 592) | 264
- *Samson* HWV 57 | 137f.
- *Saul* HWV 53 | 259, 263, 397–400
- *Semele* HWV 58 | 306
- *Solomon* HWV 67 | 261, 306
- Suite A-Dur HWV 426 | 28
- Te Deum (*Dettinger Te Deum*) HWV 283 | 259, 263, 306–308, 310f., 343
 Neuorchestrierung von Felix Mendelssohn-Bartholdy | 311
- Violinsonate A-Dur HWV [361 oder 372] | 447, 449
- Händel (Händl/Handl), Jakob (Jacob) → Gallus
- Hanfstaengl (Hanfstängel), Marie → Schröder, Marie
- Hanslick (Hanslik), Eduard | 12–14, 18, 34, 95, 102, 104, 148, 172f., 203, 313, 370, 373, 432, 590, 595, 600
- Hartmann, Helene | 449, 451
- Hasler, Hans Leo → Haßler
- Haslinger, Carl (Karl) | 220f., 222, 467–469
- Haslinger, Caroline | 222, 464
- Haslinger, Tobias | 218, 220, 222, 389, 462, 464, 467f., 473, 534
- Haßler (Hasler), Hans Leo | 309
- „*Mein G'müt ist mir verwirret*“ | 236
- Hauck, Minnie → Hauk
- Hauff, Wilhelm | 129, 130, 602
- Haug, Johann Christoph Friedrich | 277, 278
- Hauk (Hauck), Minnie | 32, 37, 42, 87, 114, 125, 242, 291, 317, 320, 382f., 560f.
- Hauptmann, Moritz | 194, 195, 196, 271, 274, 595
- Hauser, Franz | 194, 195f., 271, 274, 595
- Hausleithner, Carl (Karl) | 58, 60, 448, 552
- Hausner, Jakob | 263
- Hay, Thomas, 9th Earl of Kinnoull | 400
- Haydn (Heydn), Joseph | 27, 29f., 35, 44, 46–50, 57, 60, 81, 91, 137f., 155, 185, 188f., 194, 260, 275, 284, 313, 337, 350, 370, 441, 444, 456, 461–463, 466, 490, 493f., 511f., 527, 537, 539, 561, 568, 570, 590, 599, 601
- {Klavierwerke} | 492
- Capriccio „Acht Sauschneider müssen sein“ Hob. XVII:1 | 137f.
- *Die Jahreszeiten* Hob. XXI:3 | 114–118, 134f., 460
- *Die Schöpfung* Hob. XXI:2 | 105f., 108, 115f., 118, 134f., 168, 172, 176f., 344, 460
- *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* Hob. XX/1:A | 113, 117f.
- Fantasia (Capriccio) C-Dur Hob. XVII:4 | 137f.
- „*Kaiserlied*“ Hob. XXVIa:43 | 236, 239
- Streichquartett D-Dur [Hob. ?] | 263
- Streichquartett G-Dur Hob. III:15 | 351, 354f.
- Streichquartett d-Moll Hob. III:43 | 538f.

Register der Personen und musikalischen Werke

- Streichquartett D-Dur Hob. III:49 | 351
- Streichquartett B-Dur Hob. III:78
(*Sonnenaufgang*) | 396
- Symphonie G-Dur Hob. I:88 | 412, 414
- Symphonie G-Dur Hob. I:94
(*mit dem Paukenschlag*) | 412
- Symphonie C-Dur Hob. I:97 | 429, 431
- Symphonie G-Dur Hob. I:100
(*Militärsymphonie*) | 412
- Symphonie B-Dur Hob. I:102 | 117
- Symphonie Es-Dur Hob. I:103 | 216f.
- Variationen f-Moll Hob. XVII:6 | 413f.
- Haydn, Michael | 57
- Symphonie C-Dur Hob. II:47
(*Kindersymphonie*) | 449, 451
- „*Tenebrae factae sunt*“ | 447, 449
- Hebbel, Friedrich | 80f., 250, 602
- Heckel, Johann Jakob | 274
- *Clemence Isaure ou L'Institution des jeux floraux [...]* op. 10 | 271, 274
- Heckenast, Gustav | 463, 466
- Hegyesi (eigtl. Spitzer), Louis | 394, 396
- Heidrich, Jürgen | 311, 599
- Heine, Heinrich | 57, 59, 95, 105, 123, 127, 236, 238f., 272, 284, 375, 386, 388, 405, 446, 451, 458f., 464, 555, 558, 595, 602
- Heinrich III., König von Frankreich | 417
- Heinrich IV., König von England | 249
- Heinrich IV., König von Frankreich | 128
- Heinse, Wilhelm | 403, 405, 602
- Heiser, Wilhelm | 153
- „*Ich hab' ein Blümlein funden*“ op. 121 | 151f.
- Heißler, Carl (Karl) | 329
- Helfert, Joseph Alexander von | 13, 507, 600
- Helfert, Julie von | 503, 507
- Hellen, Johann Ludwig | 503, 507
- Heller, Joseph August | 13, 600
- Heller, Stephan | 83, 89
- Hellmesberger, Joseph d. Ä. | 42, 43, 79–81, 86, 124f., 128, 134, 139f., 181f., 223, 328f., 333f., 350, 354, 386, 396, 412, 424, 432, 470, 488, 544
- Hellmesberger, Joseph d. J. | 181, 182, 328f., 334
- Hellmesberger-Quartett | 14, 35, 39, 128, 182, 263, 328, 334, 348, 351f., 354, 377, 382, 386–388, 396, 425f., 499, 535, 537–539, 544, 547, 561, 566, 579, 583–585, 587f.
- Helm, Theodor | 12
- Helmholtz, Hermann von | 480
- Hensel, Fanny | 373
- Henselt, Adolf | 83, 89, 260, 502
- Klavierkonzert f-Moll op. 16 | 137f.
- Herbeck (Herbek), Johann von | 32, 33, 87, 126, 179, 180–182, 269, 318, 320, 381, 383, 442, 446
- *Landsknecht* op. 12 | 564, 566
- Herbst, Johann Andreas | 227, 231, 596
- Herder, Johann Gottfried | 219, 222
- Herklots, Karl Alexander | 203
- Hermannus Contractus/
Hermann von Reichenau | 128
- „*Salve Regina*“
Bearbeitung von Franz Krenn | 123f., 127
- Hermas | 426, 431, 602
- Hermes, Johann Timotheus | 285, 519, 602
- Héroid (Herold), Ferdinand
- *La Clochette ou Le Diable page!*
Das Zauberglöckchen | 556–558
- *Zampa* | 255, 257f., 286, 291, 406
- Herostrat | 530
- Hertel, Peter Ludwig | 251
- *Sardanapal* | 248, 251
- Herwig, Wolfgang | 589
- Herz, Henri | 34, 35, 235, 260, 490, 494, 527
- Herz, Leone (Pseud. Leone) | 99, 103
- Herzogenberg, Heinrich von | 397
- Thema und Variationen Des-Dur | 395f.
- Hesse, Adolph Friedrich | 201, 204
- Hesse, Carl | 496, 499
- Heßler, Emilie | 414, 415
- Heßler, Friedrich | 352, 355, 415, 565f.
- Hettner, Hermann | 49, 52, 55f., 402, 404, 596
- Heydn, Joseph → Haydn, Joseph
- Hiemer, Franz Karl | 319, 323
- Hieronymus | 56
- Hilbich, Joseph | 438

Register der Personen und musikalischen Werke

- Hiller, Ferdinand von | 83, 89, 390
 — *Die Zerstörung Jerusalems* op. 24 | 104, 363f.
 — *Études* op. 15 | 367, 392
 — Overtüre d-Moll op. 32 | 363, 367
 — Overtüre zu *Demetrius* op. 145 | 363
 — *Saul* op. 80 | 104
 Hiller, Johann Adam | 32, 89, 438, 440
 — *Die Jagd* | 246, 250
 — *Lottchen am Hofe* | 246, 250
 Hilpert, Friedrich | 76, 259, 263
 Hinrichsen, Hans-Joachim | 31, 599
 Hirschfeld, Robert | 14, 596
 Hobrecht, Jacob → Obrecht
 Hock, Jacob Emil | 13, 600
 Hock, Stefan | 304, 595
 Hofer, Antoni | 503, 506
 Hoffhaimer (Hoffhaymer), Paul →
 Hoffhaimer
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus | 99, 443, 445, 493f., 506f., 573, 576, 590, 602
 Hoffmann, Joseph | 66, 128
 Hoffmeister, Franz Anton | 462, 466
 Hoffmeister & Kühnel | 466
 Hofhaimer (Hoffhaimer/Hoffhaymer), Paul | 235, 239, 309, 316, 456
 Hogarth, William | 407, 410
 Holbein, Hans d. J. | 45, 64, 66, 296f., 443, 445
 Holzer, Johann | 558, 559
 Homburg, Herfried | 203, 600
 Homer | 70, 84, 89, 106, 117, 126, 198f., 203, 256, 393f., 602
 Hönes, Johann Michael | 323
 Hoplit → Pohl, Richard
 Horak, Eduard | 141, 351, 559
 Horaz (Quintus Horatius Flaccus) | 160f., 172, 214, 217, 256, 258, 310f., 459, 550, 554, 603
 Hormayr, Joseph von | 437
 Horn, August | 221, 325, 396, 451
 — „Abschied“ op. 36 | 449, 451
 Horn, Heinrich Moritz | 568, 571
 Horneman (Hornemann), Christian | 394
 Höslinger, Clemens | 21
 Hoven, Johann → Vesque de Püttlingen
 Hübert (Hubert), Niklaus | 503, 507
 Hübschmann, Carl | 192
 Hucbald | 222, 227
 Hugo, Victor | 97, 603
 Humboldt, Alexander von | 112, 117, 596
 Hummel, Johann Nepomuk | 493, 506, 535, 545
 — Grand Septuor d-Moll op. 74 | 395, 397, 430–432, 503
 — Klavierkonzert a-Moll op. 85 | 395, 397
 Hummer, Reinhold | 223, 225, 424
 Hüni (Huni), Heinrich | 503, 507
 Hutten, Ulrich von | 446, 450
 Hüttenbrenner, Anselm | 389, 392
 Hyginus | 404
 Hyrtl, Josef | 454, 455
- I**
- Ibn Nubata (Nobata) | 520, 522
 Ibn Suraidj (Ebn-Sorreidsch) | 520, 522
 Iktinos | 338, 340
 Immermann, Karl | 40, 389, 392, 603
 Ingegneri, Marc'Antonio
 — „O bone Jesu, miserere nobis“ | 553f.
 Isaac (Isaak), Heinrich | 235, 316f., 438, 456
 — „Inspruck, ich muß dich lassen“ | 236, 309–311, 316f., 600
 — *Missa carminum* [?] | 309, 311, 599
 — „Virgo prudentissima“ | 309
 Isouard, Nicolas | 373
 — *Cendrillon* | 371, 373
 Iwan IV. | 435
- J**
- Jacobi, Friedrich Heinrich | 204, 368
 Jacopone da Todi | 297
 Jadin, Louis-Emmanuel | 420
 — *Le Siège de Thionville/Die Belagerung von Thionville* | 419f.
 Jaëll (Jaell), Alfred | 94, 95
 Jaëll, Maria | 95
 Jahn, Otto | 32, 90, 95, 102, 104, 231, 273f., 286, 290f., 323, 337, 340, 430, 499, 539, 555, 590, 596

Register der Personen und musikalischen Werke

- Jähns, Friedrich Wilhelm | 393, 394, 564, 567, 575, 596
- Jaksch, Amalie | 42, 43
- Janisch, Antonie | 449, 451
- Jansa, Leopold | 467
- Messe G-Dur | 465, 467
- 60 Übungen für Violine [...] op. 55 | 467
- Jauner, Franz | 28, 40, 257, 258
- Jauner-Krall, Emilie | 27, 28
- Jean Paul | 44, 47, 49, 52, 82, 89, 115f., 118, 151, 153, 191, 195, 211, 214, 217, 261, 303f., 314, 327f., 330, 335, 360, 362, 374, 377, 394, 396, 433f., 436, 461, 466, 477, 491, 494, 590, 603
- Jenkins, Elijah → Mottley
- Joachim, Amalie | 14, 259–261, 263, 325–327, 333f., 339f., 345, 583
- Joachim, Joseph | 263, 310, 311, 424, 480, 520
- Joël (Joel), Gabriele | 124f., 128, 242, 354, 388, 414f.
- Joerdens, Eleonore | 424, 426
- Johann Georg I., Kurfürst von Sachsen | 450
- Jommelli (Jomelli), Niccolò | 276, 284
- Jonas, Émile | 445
- *Cinderella the Younger/Javotte, das neue Aschenbrödel* | 465, 467
- *Le Canard à trois becs/Die Ente mit den drei Schnäbeln* | 441, 445
- Joseph I., Kaiser des Heiligen Römischen Reichs | 66–68, 426, 429
- Josquin Desprez (de Prés/de Près) | 147, 276, 309, 341, 371, 391, 541
- *Missa „D'ung aultre amer“* | 553
- *Missa „Pange lingua“* | 427
- *Stabat Mater* | 553
- *„Tu solus qui facis mirabilia“* | 552–554
- Judenkünig (Judenkunig), Hans | 456, 459, 519
- Julius II., Papst | 144, 147
- Junck, Wilhelm | 352, 356, 395f., 414, 447, 507–509, 585
- Jungmann, Albert | 152, 153
- *Les Enfants de flore* op. 305 | 153
- Jungmann & Lerch | 153
- Just, Martin | 311, 600
- Juvenal | 210
- ### K
- Kade, Otto | 11, 144, 148, 589, 596
- Kalidasa | 380, 603
- Kalkbrenner, Friedrich | 34, 35, 535
- Kandler, Franz Sales | 391, 393, 596
- Kangxi (Kang-Hi) | 515, 518, 604
- Karchut, Jakob | 226
- Kargel, Sixtus | 519, 522
- Karl V., Kaiser des Heiligen Römischen Reichs | 347
- Karl VIII., König von Frankreich | 417
- Karl IX., König von Frankreich | 250
- Karl August von Sachsen-Weimar-Eisenach | 47
- Karl der Große, Kaiser des Frankenreichs | 248
- Karl Eugen, Herzog von Württemberg | 276
- Karl Martell | 250
- Katzmayr, Karl Eduard | 225
- Kauffmann, Angelika (Angelica) | 491, 494
- Kaulbach, Wilhelm von | 72, 75, 364, 367, 370
- Kautsky, Johann | 553
- Kerll (Kerl), Johann Caspar | 316, 317
- Kessler (Keßler), Joseph Christoph | 222
- 25 Studien [...] op. 100 | 220, 222
- Ketzmann, Johann | 311
- Keudell, Rudolf von | 363, 596
- Khosrow II. Parviz (Chosru-Parviz), König von Persien | 520, 522
- Kiel, Friedrich | 89
- Klavierquartett a-Moll op. 43 | 563, 566
- Requiem op. 20 | 83, 89, 563
- *Stabat Mater* op. 25 | 563
- Kiesewetter, Raphael Georg | 99, 103, 104, 109, 144, 146–149, 384, 391–393, 417, 420, 436, 522, 596
- Kilanyi (Kilany), Therese | 406, 410
- Kirchgeßner, Marianne | 491, 494
- Kirnberger, Marianne | 58, 59
- Kittl, Johann Friedrich | 173, 176, 271
- Kitzler, Otto | 439, 440

Register der Personen und musikalischen Werke

- Klauwell, Marie | 335
 Kleinecke (Kleineke), Wilhelm d. J. | 430, 432
 Kleinwächter, Alois (Louis) | 201, 204
 Kleist, Ewald Christian von | 115f., 118
 Klekler, Eugenie | 386, 388, 439f.
 Klencke, Wilhelmine von → Chézy
 Klitzsch, Emanuel | 568, 571
 Klopstock (Klopstok), Friedrich Gottlieb |
 106, 110, 174, 177, 277, 289, 294, 596
 Klyasmos (Kliasmos) → Kossmaly
 Koch B. & Zoon | 503, 507
 Koch, Georg | 203
 Koch, Julie | 67, 292f., 350, 569
 Köchel, Ludwig von | 144, 148f., 228, 231,
 393f., 437, 440, 596
 Kögler, Wilhelm | 518
 Köhler, Louis | 465, 467, 601
 Kolár, Josef Jiří | 426
 Köler (Colerus), Martin | 213, 214
 Konfuzius (Confucius) | 515
 König, Gustav d. J. | 465
 — Vierhändige Klavierstücke im Umfange
 von fünf Tönen [...] op. 1 | 467
 König, Sophie | 243, 245
 Konrad, Ulrich | 590
 Kopp, Anton Ernst | 230, 231
 Körner, Theodor | 236, 295, 603
 Kosegarten, Ludwig Gotthard | 277, 278
 Kossmaly, Carl (Karl) (Pseud. Klyasmos) |
 525, 526, 596
 Kotzebue, August von | 41, 43, 81, 156, 160,
 228, 231, 248, 251, 429, 431, 446, 550, 554,
 596, 603
 Krafft-Ebing, Richard von | 195
 Krall, Antoni | 503, 506
 Krancsevics (Kranzewicz), Dragomir |
 350, 351
 Kratzenstein, Christian Gottlob | 517, 519
 Krauss (Krauß/Kraus), Emil | 88, 90, 134, 175,
 187, 308, 329, 362, 377, 385, 404, 424,
 444, 458, 534, 557f.
 Krebs, Mary | 30, 31, 46, 259, 261, 263, 474
 Kreisig, Martin | 591
 Kreissle (Kreißle) von Hellborn, Heinrich |
 186, 231, 390–392, 590, 596
 Krempien, Rainer | 203, 600
 Kremser, Eduard | 179, 182, 302, 329, 473
 — „*Spartacus*“ op. 20 | 564, 566
 Krenn, Franz | 124, 127, 128
 Kreutzer, Conradin | 373
 — *Melusine* | 373
 Krolop, Franz | 475
 Krolop, Josef | 473, 475
 Krommer, Franz | 439, 440
 Krov (Krow), Josef Theodor | 472, 475
 — „*Těšme se blahou nadějí*“ /
 „*Lasst die süße Hoffnung walten*“ | 475
 Krückl, Franz | 114, 118, 134
 Krug, Diederich | 153
 — Impromptu-Romance op. 286 | 152f.
 Kuh, Emil | 204, 213
 Kuhn, Gottlob | 494
 Kulmann, Elisabeth | 571
 Kundmann, Carl | 182
 Kupfer, Wilhelm | 181, 182
- L**
- Labatt, Leonhard | 87, 90, 347, 362, 404
 Labor, Josef | 337, 340
 Lachner, Franz | 60f., 108, 596
 — Requiem f-Moll op. 146 | 81f., 84–86,
 89f., 440, 577
 — *Sturmesmythe* op. 112 | 564, 566
 — Suite c-Moll op. 135 | 84, 89
 — Suite C-Dur op. 150 | 84, 89, 337, 340
 — Symphonie c-Moll op. 52 (*Passionata*) |
 84, 89, 337, 340
 Lachner, Ignaz | 30, 46, 47, 138, 186, 600
 Lachner, Vinzenz | 118
 — 5 Gesänge op. 42
 Nr. 5 „*Ave Maria am Chiemsee*“ |
 113, 117f.
 — 42 Variationen über die
 C-Dur-Tonleiter op. 42 | 350f.
 Lackner, Ludwig | 415
 — Klavierquartett | 413f.
 Ladegast, Friedrich | 261, 263, 305, 312, 315f.,
 496f., 499, 594
 La Feuillade de | 105, 109
 Lafontaine, August | 278, 603

Register der Personen und musikalischen Werke

- Lamartine, Alphonse de | 116f.
- Lambilotte, Louis | 148, 149
- Lampadius, Wilhelm Adolf | 373, 537,
539, 596
- Landi, Stefano
— *Il Sant'Alessio* | 307
- Landino, Cristoforo | 165, 167
- Lange, Samuel de | 345
- Langhans, Wilhelm | 479, 480, 596
- Lanner, Joseph | 130
— *Isabella-Walzer* op. 74 | 462, 466
- Lappenberg, Johann Martin | 177, 596
- La Roche, Karl | 304
- La Rue, Pierre de | 341
- Lasso, Orlando di | 114, 309, 341, 371
— {Motteten} | 113
— „*Libera me*“ | 117f.
- La Touche, Claude Guimond de | 404
- Laub, Ferdinand | 322, 324
- Laurencin d'Armond, Ferdinand Peter
Graf von | 18, 600
- Laurin, Carl Johan | 425
— „*Mitt lif är en våg*“/„*Mein Leben ist eine Welle*“ | 423, 425
- Lauterbach, Johann Christoph | 259,
261, 263
- Lauterer, Rudolf | 154
— 6 Lieder op. 8 | 154
Nr. 3 „*Gern und gerner*“ | 153
Nr. 4 „*Christnacht*“ | 152
Nr. 6 „*Zur Antwort*“ | 153
- Lay, Theodor | 42, 43, 87, 187, 347, 486, 561
- Lebert, Sigmund | 30, 43, 46, 47, 48, 50–52,
138, 186, 463, 596, 600f.
- Lechner, Helene | 137, 138
- Lechner, Natalie | 137, 138
- Lecocq, Charles | 258
— *Les Cent vierges/Hundert Jungfrauen* |
441, 445
- Leeder, Marie | 558, 559
- Lefebvre | 419
- Leidesdorf, Maximilian Joseph | 464, 467
- Le Maistre, Mattheus (Matthäus) | 144,
148, 596
- Lemböck, Gabriel | 509, 513
- Lemoine, Gustave | 122, 602
- Lenau, Nikolaus | 117, 151, 183, 186, 221, 433,
435f., 465, 467
- Lenz, Karl | 406
- Lenz, Wilhelm von | 29–31, 48, 51f., 56, 94f.,
298, 304, 324, 359, 362, 435f., 525, 539,
548, 590, 596
- Leo, Leonardo | 273, 399
- Leo X., Papst | 147, 309
- Leone → Herz, Leone
- Leopold I., Kaiser des Heiligen Römischen
Reichs | 43, 71, 75, 237, 239, 258, 447, 450
- Lepsius, Karl Richard | 246, 250f.
- Lesage (Le Sage), Alain-René | 419, 420
- Lessing, Gotthold Ephraim | 88, 168, 198, 203,
251, 272, 274, 283, 285, 370, 477, 595f., 603
- Leuckart, Franz Ernst Christoph | 525
- Lewinsky, Josef | 65, 67, 90, 152, 154, 181,
303f., 316, 596
- Lichtenberg, Georg Christoph | 89, 200, 203,
337, 340, 344f., 360, 363, 603
- Lind, Jenny | 142, 143, 153f.
- Lindblad, Adolf Fredrik | 423, 425
— „*En Sommarafton*“/
„*Ein Sommerabend*“ | 425
- Lindenschmit, Wilhelm von d. J. | 75
- Lindner, Ernst Otto | 144, 148, 417, 420, 597
- Lindpaintner (Lindpaintner), Peter Joseph
von | 36, 40, 170
— *Der Vampyr* | 131, 220, 484
— *Die Genueserin* | 99
— *Die Macht des Liedes* | 533
— *Faust* op. 265 | 131, 135, 349
- Lingg, Hermann | 376, 378
- Linhardt, Marion | 21
- Lippi, Filippino | 249, 251
- Liszt (Lißt), Franz | 27f., 30, 38, 40, 46f., 58f.,
81, 138, 141, 174, 177, 183, 186, 221, 224,
227, 231, 242, 260, 298, 313, 325, 337, 373,
412, 447, 451, 456–458, 463, 465, 472,
489, 506, 540, 544, 548, 558, 564, 597,
600f.
— {Polonaise} | 352
— {Symphonische Dichtungen} | 370
— „*Ave Maria*“ S 38 | 124, 127

Register der Personen und musikalischen Werke

- *Christus* S 3 | 35, 39
- *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia (Dante-Symphonie)* S 109 | 434
- *2 Episoden aus Lenaus Faust* S 110
 - Nr. 2 „Der Tanz in der Dorfschenke“ (*Mephisto-Walzer* Nr. 1) | 433, 435
- *Fantasie und Fuge über das Thema „B-A-C-H“* S 529 | 315f.
- *Hunnenschlacht* S 105 | 370
- *Hussitenlied* S 234 | 475
- *Klavierkonzert Es-Dur* S 124 | 340, 570
- *Klavierkonzert A-Dur* S 125 | 340
- *2 Konzert-Etüden* S 145
 - Nr. 2 „Gnomenreigen“ | 543
- *Les Préludes* S 97 | 116–118
- *Soirées de Vienne* S 427 | 300, 303, 465
- *Ungarische Rhapsodie cis-Moll* S 244/12 | 352, 355
- *Wartburg-Lieder* aus dem lyrischen Festspiel *Der Brautwillkomm auf Wartburg* S 345 | 557f.
- Litloff (Littolff), Henry | 151, 312, 463
 - *Héloïse et Abélard* | 312, 410
- Livius, Titus | 76, 78, 367f., 603
- Lobe, Johann Christian | 73, 75, 297
- Lodes, Birgit | 20f.
- Loewe (Löwe), Carl (Karl) | 109, 271, 273, 275, 277f., 285
 - {Balladen, Lieder, Oratorien} | 276
 - 3 Balladen op. 1
 - Nr. 1 „Edward“ | 269, 273, 284
 - Nr. 2 „Der Wirtin Töchterlein“ | 269, 273
 - 3 Balladen op. 20
 - Nr. 1 „Hochzeitslied“ | 284f.
 - Nr. 2 „Der Zauberlehrling“ | 283, 285
 - 3 Balladen op. 56
 - Nr. 1 „Heinrich der Vogler“ | 272, 274
 - „*Der Graf von Habsburg*“ op. 98 | 270
 - „*Der grosse Christoph*“ op. 34 | 270, 274, 282, 285
- „*Der Mönch zu Pisa*“ op. 114 | 269, 273, 284
- *Die Auferweckung des Lazarus* op. 132 | 104, 109, 114, 117
- *Die sieben Schläfer* op. 46 | 104, 109
- *Gesammelte Lieder* op. 9
 - Heft 1 Nr. 1 „*Die Lotosblume*“ | 284f.
 - Heft 1 Nr. 6 „*Die Elfenkönigin*“ | 283–285
 - Heft 3 Nr. 2 „*Meine Ruhe ist hin*“ | 283, 285
 - Heft 9 Nr. 1 „*Szene aus Faust*“ („*Ach neige, du Schmerzenreiche*“) | 133, 135
- *Grande Sonate brillante* op. 41 | 276, 278
- *Johann Hus* op. 82 | 104, 109
- *Legenden* op. 33
 - Nr. 1 „*Jungfrau Lorenz*“ | 269f., 274, 282
- *Le Printemps. Eine Tondichtung in Sonatenform* op. 47 | 276, 278
- „*Prinz Eugen, der edle Ritter*“ op. 92 | 269, 273
- Logau, Friedrich von | 210, 212, 214, 603
- Lomnäs, Bonnie | 13, 600
- Lomnäs, Erling | 13, 600
- Loos, Helmut | 590
- Lorraine-Vaudémont (Vaudemont), Louise de, Königin von Frankreich | 417, 420
- Lorraine-Vaudémont, Marguerite de | 417, 420
- Lortzing, Albert
 - *Der Waffenschmied* | 40–42, 579
 - *Der Wildschütz oder die Stimme der Natur* | 41
 - *Hans Sachs* | 41
 - *Undine* | 41
 - *Zar und Zimmermann* | 40–43, 455, 459
- Lotti, Antonio | 399, 470, 573
 - {Motetten} | 113
- Louis XIV. → Ludwig XIV.
- Löwe, Adele | 458, 459
- Löwe, Carl → Loewe
- Lucca, Carl | 187

Register der Personen und musikalischen Werke

- Ludwig I., Großherzog von Hessen und
bei Rhein | 320, 323
- Ludwig XII., König von Frankreich | 417
- Ludwig XIII., König von Frankreich | 190
- Ludwig (Louis) XIV., König von Frankreich |
135, 248, 375, 401, 417f., 519, 558
- Luib, Ferdinand | 463, 466
- Lully, Jean-Baptiste | 189, 197, 401, 418f., 484
— *Armide* | 418
— *Atys* | 418
— *Thésée* | 418, 420
- Luscinius, Othmar (Ottomar) | 510, 513, 597
- Luther, Martin
— „*Ein feste Burg ist unser Gott*“ | 331, 446
- Lütkehaus, Ludger | 161, 598
- Lutzer, Jenny | 40
- Luzzaschi, Luzzasco | 417
- M**
- Maaß (Maas), Ferdinand | 134, 135, 448
- Maccagno, Filomena | 97, 101, 143, 163f., 574
- Mack, Dietrich | 177, 598
- Macklot, August Friedrich | 594
- Macpherson, James | 278, 603
- Magi, A. | 233
- Magnus, Helene | 35, 39, 40, 65, 382, 386f.,
413f., 585
- Mahler, Gustav | 138
- Maier (Meier), Julius Joseph | 384, 388, 600
- Maillart (Maillard), Louis-Aimé | 488
— *Les Dragons de Villars!*
Das Glöckchen des Eremiten | 487f.
- Małecki (Malecki), Julian | 503, 506
- Malibran, Maria | 178, 179
- Malmsjö (Malmsjo), Johan Gustaf | 502, 506
- Mandeville, John (Jehan de) | 137f., 603
- Manelli, Pietro | 419f.
- Mann, Thomas | 231, 599
- Manzoni, Alessandro | 190, 234, 238, 406, 602
- Mara, Gertrud Elisabeth | 399, 400
- Marc Anton → Raimondi
- Marc Aurel → Mark Aurel
- Marcello, Benedetto
— *Timoteo, o gli effetti della musica sulla
poesia* | 532–534
- Marchesi, Luigi | 251
- Marchesi, Mathilde de Castrone | 139, 141,
336, 487
- Marchesi, Salvatore | 225
- Marchisio, Barbara | 421f., 425, 430, 443,
448, 452f.
- Marchisio, Carlotta | 422, 425
- Marcolini, Camillo | 173
- Marek, Ludwik (Louis) | 352, 355, 584
- Marenzio, Luca | 385, 417
- Margarethe, Prinzessin von Savoyen,
Königin von Italien | 139, 141
- Margarete von Valois, Königin von
Frankreich | 265
- Maria Theresia, Erzherzogin von Österreich,
Königin von Ungarn und Böhmen |
440, 559
- Mariani, Angelo | 172
- Marie Antoinette, Königin von Frankreich |
98, 103
- Marín (Marini), Andrés (Andrea) | 452f., 454
- Mark (Marc) Aurel | 71
- Marliani, Marco Aurelio | 142, 143
- Marschall, Helene | 558, 559
- Marschner, Heinrich | 440, 552, 573
— *Der Templer und die Jüdin* | 40
— *Der Vampyr* | 36, 241
— *Hans Heiling* | 36f., 39f., 42f., 240,
439, 579
- Martin, Casimir | 502, 506
- Martini, Giovanni Battista | 146, 149
- Marvin, Clara | 128, 600
- Marx, Adolf Bernhard | 53, 55, 73, 75, 146,
149, 227, 231, 366, 368, 403, 405, 511,
513, 597
- Masi, Enrico | 76, 259, 263
- Mason, William | 316, 397
- Massaino (Massaini), Tiburzio (Tiburz) | 439
- Matthes, Heinrich | 349, 351
- Mattheson, Johann | 123, 127, 226–228, 230f.,
519, 522, 597
- Matthisson (Matthison), Friedrich von | 115,
118, 278
- Mauthner, Henriette | 449, 451
- Mauthner, Ludwig | 263

Register der Personen und musikalischen Werke

- Maximilian I., Kaiser des Heiligen
Römischen Reichs | 309
- Maxincsak (Maxintsak), Josef | 424, 425
- Mayer, Georg | 496, 499
- Mayer, Johann Baptist | 496, 499
- Mayer (Meyer), Wilhelm
(Pseud. W. A. Rémy) | 78, 471
- Allegretto grazioso | 76–78
- 3 Gemischte Chöre op. 1 | 474
- 6 Lieder op. 2 | 474
- Symphonie Nr. 4 (*Romantische*) | 78
- Mayerhofer (Meyerhofer), Karl | 90, 187, 242,
291, 317, 320, 383, 486, 560, 569
- Mayr, Giovanni Simone | 104
- Mayrberger, Karl | 473, 475
- Mazarin, Jules | 176, 177, 190, 417f., 531
- Mechetti (Mecchetti), Pietro | 461, 464f.,
466, 467
- Medici, Lorenzo de' (Lorenzo il Magnifico) |
62, 309
- Méhul (Mehul), Étienne-Nicolas | 241, 416
- *Une Folie/Je toller, je besser* | 162
- Mei, Girolamo | 531
- Meier, Julius Joseph → Maier
- Meisl, Carl (Karl) | 429, 431, 432, 603
- Meixner, Karl | 449, 451
- Menekrates von Syrakus | 111
- Mendelssohn-Bartholdy, Abraham | 539
- Mendelssohn-Bartholdy, Carl | 304, 373, 597
- Mendelssohn-Bartholdy, Felix | 27, 47, 49,
58, 60, 74, 83, 102, 110, 186, 260, 284,
293, 297f., 306, 308, 313f., 326, 339, 341,
350, 353, 360, 363, 379, 391f., 395, 411f.,
462, 466, 505, 511, 542f., 552, 567–569,
574f., 590, 595–597
- {Klavierstücke} | 315
- {Konzerte} | 315
- {Konzertouvertüren} | 302, 321, 565
- {Lieder} | 152, 302, 315
- {Lieder ohne Worte} | 27, 151, 193, 221
- {Psalmen} | 302
- {Sonaten} | 215
- {Streichquartette} | 302
- {Symphonien} | 315
- Capriccio b-Moll op. 33 Nr. 2 | 315f.
- „*Der Jäger Abschied*“ op. 50 Nr. 2 | 302f.
- Der 42. Psalm (*Wie der Hirsch schreit*)
op. 42 | 342
- Der 95. Psalm (*Kommt, lasst uns
anbeten*) op. 46 | 345
- *Die erste Walpurgisnacht* op. 60 | 279,
364, 366–368, 376
- *Elias* op. 70 | 58f., 104, 301–303, 315
- Fantaisie ou Capriccio A-Dur op. 16
Nr. 1 | 465
- Fantaisie ou Capriccio e-Moll op. 16
Nr. 2 | 28, 326f., 465
- Fantaisie ou Capriccio E-Dur op. 16
Nr. 3 | 465
- Fantasie über das irländische Lied
„*The Last Rose of Summer*“ op. 15 | 465
- „*Frühlingslied*“ [Fassung?] | 28, 355
- „*Frühlingslied*“ („*Der Frühling naht
mit Brausen*“) op. 71 Nr. 2 | 302f.
- 12 Gesänge op. 8 | 304
- 6 Gesänge op. 19[a]
Nr. 2 „*Das erste Veilchen*“ | 137f.
Nr. 5 „*Gruß*“ („*Leise zieht durch
mein Gemüt*“) | 302f., 334f.
- 6 Gesänge op. 34
Nr. 4 „*Suleika*“ („*Ach, um deine
feuchten Schwingen*“) | 565
- Klavierkonzert g-Moll op. 25 | 301f.,
304, 329, 333, 335, 433
- Klaviertrio d-Moll op. 49 | 413, 415
- Klaviertrio c-Moll op. 66 | 302, 304,
413, 415
- „*Lass, o Herr, mich Hilfe finden*“ | 124,
127f.
- 12 Lieder op. 9 | 304
- 6 Lieder op. 47
Nr. 4 „*Es ist bestimmt in Gottes
Rat*“ | 302f.
- Lieder ohne Worte op. 19 | 304
- Lieder ohne Worte op. 30 | 304
- Lieder ohne Worte op. 102 | 340
- *Lobgesang* op. 52 | 446
- *Loreley* | 315, 564, 566
- Musik zu *Antigone* op. 55 | 303, 368, 373
- Musik zu *Athalia* op. 74 | 368f., 372f.

Register der Personen und musikalischen Werke

- Musik zu *Ein Sommernachtstraum*
op. 61 | 315, 364, 367f., 373, 434
„Scherzo“ (Klavierbearbeitung) | 326f.
- Musik zu *Oedipus in Kolonos* op. 93 |
368, 373
- Oktett Es-Dur op. 20 | 301, 304
- Orgelsonate B-Dur op. 65 Nr. 4 | 315f.
- Ouvertüre *Die Hebriden oder
Die Fingalshöhle* op. 26 | 94, 301, 342
- Ouvertüre zu *Ein Sommernachtstraum*
op. 21 | 77f., 301, 342
- Ouvertüre zum *Märchen von der schönen
Melusine* op. 32 | 369, 373
- Ouvertüre *Meeresstille und glückliche
Fahrt* op. 27 | 303, 305
- *Paulus* op. 36 | 74, 104, 109, 300–303,
315, 366, 448
- Präludium und Fuge e-Moll op. 35
Nr. 1 | 543
- Rondo capriccioso op. 14 | 465
- Serenade und Allegro gioioso op. 43 |
137f., 433, 435
- Streichquartett Es-Dur op. 12 Nr. 1 | 354
- Streichquartett Es-Dur op. 44 Nr. 3 |
73, 75
- Streichquintett A-Dur op. 18 | 386f.
- Symphonie Nr. 3 a-Moll op. 56
(*Schottische*) | 302, 304, 322, 324, 446,
529, 536, 539
- Symphonie Nr. 4 A-Dur op. 90
(*Italienische*) | 302, 304, 348f., 351, 446,
450, 537, 539
- Symphonie Nr. 5 d-Moll op. 107
(*Reformationssymphonie*) | 446, 449f.
- *Variations sérieuses* op. 54 | 465
- Violinkonzert e-Moll op. 64 | 302,
304, 414
- Violoncellosonate D-Dur op. 58 |
302, 304
- „*Wasserfahrt*“ op. 50 Nr. 4 | 302f.
- Mendelssohn-Bartholdy, Paul | 304, 373, 597
- Mengs, Anton Raphael | 279, 285
- Menter/Menter-Popper, Sophie | 263, 377,
449, 451
- Mercadante, Saverio | 141
- *I briganti/Die Räuber* | 481, 486
- *Il giuramento/Der Schwur* | 139, 141
- Mercy, Heinrich | 351
- Merelli, Bartolomeo | 96, 122
- Merelli, Eugenio (Eugen) | 95, 96, 99
- Merlin de Thionville | 419
- Mersenne, Marin | 490, 493, 597
- Messalina, Valeria | 166
- Meßnik (Mesznik), Mathilde | 137, 139, 223
- Metzdorff, Richard | 151, 153
- *Bilder aus Italien* op. 15 | 153
- *Schilflieder* op. 11
Nr. 2 „*Drüben geht die Sonne
scheiden*“ | 151, 153
- Meyer, Heinrich | 44, 47
- Meyer, Wilhelm → Mayer, Wilhelm
- Meyerbeer, Giacomo | 72, 101, 152, 155, 186,
199, 232, 257, 282, 419, 432, 493, 511, 595
- *L'Africaine/Die Afrikanerin* | 196f., 439,
483, 487, 582
- *Le Pardon de Ploërmel/Dinorah oder
die Wallfahrt nach Ploërmel* | 37, 39, 141,
439f., 451–453, 456, 487f., 561, 579, 586
- *Le Prophète/Der Prophet* | 102–104,
258, 580
- *Les Huguenots/Die Hugenotten* | 37, 110,
125, 127, 130, 233, 250, 264–267, 334f.,
446, 450, 452, 455, 475, 486–488, 561,
581–583
- *Robert le diable/Robert der Teufel* | 153,
250, 265, 269, 335, 382, 387, 434, 452,
454f., 487f.
- Meyerhofer, Karl → Mayerhofer, Karl
- Meynadier, Eugène d. Ä. | 232, 233
- Meynert, Hermann | 206, 213, 597
- Meysenheim (Meysenheym), Cornelia |
114, 118
- Michelangelo (Michel Angelo) Buonarroti
(Buonarroti) | 48, 64, 80, 144, 268, 350,
546, 564
- Mielke, Andreas | 177, 599
- Milder/Milder-Hauptmann, Anna | 403, 405
- Mildner, Moritz | 415
- Milesi, Pietro | 163, 164, 179
- Miller, Joe | 247, 251, 597

Register der Personen und musikalischen Werke

- Miller, Johann Martin | 213, 603
- Miller, Norbert | 590
- Milton, John | 104, 106, 109, 603
- Mirza Mohammad Reza Qazvini
(Mirza-Reza) | 521, 522
- Mirza-Schaffy → Vazeh
- Molière | 335, 603
- Mollo, Tranquillo | 279, 461
- Monte, Philippe (Philippus) de | 439
- Monteverdi (Monteverde), Claudio | 213, 371, 385, 420, 448
- *Il combattimento di Tancredi e Clorinda/ Der Kampf zwischen Tancredi und Clorinda* | 417
- *L'Orfeo* | 108, 417f.
- Moore, Thomas | 156
- Morelly (Morelli), Franz | 462, 466
- Morghen, Raffaello Sanzio | 215, 217
- Moriami, Gustavo | 130, 143, 573
- Moriani, Napoleone | 96, 99, 162
- Morley, Thomas | 384
- „*My Bonny Lass She Smileth*“ / „*Mein schönes Lieb, das lachet*“ | 387
- „*Sing We and Chant It*“ / „*Auf, lasst uns singen*“ | 387
- Moscheles, Ignaz | 53
- Mosengeil, Friedrich | 118
- Mosenthal, Salomon Hermann von | 65, 67
- Mothan, Julius | 187
- Mottley, John (Pseud. Elijah Jenkins) | 251, 597
- Mozart (geb. Weber), Constanze | 320, 539, 555
- Mozart, Franz Xaver
- 6 Lieder op. 9
- Nr. 1 „*Der Schmetterling auf einem Vergissmeinnicht*“ | 295, 297
- Mozart, Leopold | 32, 95, 323, 493, 499
- Mozart, Maria Anna | 288
- Mozart, Wolfgang Amadeus | 16, 27, 35, 40, 45f., 48–50, 52, 80f., 83f., 88, 90, 93, 95, 107, 136, 149, 155, 157, 166, 185, 188, 193, 216, 219, 226, 230f., 260, 264f., 267, 275f., 284f., 296, 298, 301f., 309, 313, 326, 338, 350, 353, 376f., 393f., 402, 409, 424, 456, 461–463, 473, 486, 490, 493, 495, 499, 511, 526f., 530, 536, 555, 561, 568, 590f., 596
- {Klavierkonzerte} | 336f., 535, 570
- {Klaversonaten} | 44, 189
- {Klavierwerke} | 492
- {Opern} | 466
- Adagio und Fuge c-Moll KV 546 | 63, 66, 133, 135
- „*Ch'io mi scordi di te?*“ KV 505 | 308, 310f.
- *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti/So machen's alle oder Die Schule der Liebenden/Weibertreue/Mädchen-treue/Die Mädchen sind von Flandern* | 32, 38, 126, 128, 197, 200, 202, 286–291, 430f., 582
- „*Das Veilchen*“ KV 476 | 28
- *Die Entführung aus dem Serail* | 32, 37–39, 42, 55f., 139, 141, 161, 189f., 273, 287, 320, 441, 446, 550, 579
- *Die Zauberflöte* | 37f., 63, 65, 86, 129, 156, 161, 177, 202, 227, 231, 246–248, 250, 266, 273f., 280, 285, 319, 323, 340, 400, 446, 455, 537, 580, 582
- Divertimento D-Dur KV 334 | 570f.
- *Don Giovanni* → *Il dissoluto punito*
- *Ein musikalischer Spaß* KV 522 | 258
- Eine kleine Gigue G-Dur KV 574 | 65, 325, 327
- Fantasie c-Moll KV 396 | 29, 46
- Fantasie c-Moll KV 475 | 460, 466
- *Idomeneo* | 37, 287, 476
- *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni/ Der bestrafte Wüstling oder Don Juan* | 34, 38, 131, 135, 168, 197, 202, 225, 261, 271, 273, 281, 286, 288, 290, 292f., 308, 433, 476, 487, 506, 582
- Klavierkonzert C-Dur KV 503 | 336f., 340, 545, 548
- Klavierkonzert D-Dur KV 537 | 545, 548
- Klavierquartett g-Moll KV 478 | 386f.
- Klavierquartett Es-Dur KV 493 | 432
- Klavierquintett Es-Dur KV 452 | 430, 432

Register der Personen und musikalischen Werke

- Klaviersonate A-Dur KV 331 | 32f.
 - Klaviersonate c-Moll KV 457 | 460, 466
 - Klaviersonate F-Dur KV 533 | 299, 303
 - *La clemenza di Tito/Die Milde des Titus* | 38, 286f., 425f.
 - *Le nozze di Figaro/Die Hochzeit des Figaro* | 37–39, 69, 129, 224, 243, 279, 287f., 290–292, 308, 564, 579
 - *L'oca del Cairo/Die Gans von Kairo* | 291f.
 - Menuett D-Dur KV 355 | 324f.
 - *Mitridate, re di Ponto/Mitridate, König von Pontus* | 287
 - Requiem d-Moll KV 626 | 57, 59f., 63–66, 82, 84–86, 89, 261, 307, 360, 443f., 599
 - Rondo F-Dur KV 590c | 465, 467
 - Sinfonia concertante für Violine, Viola und Orchester Es-Dur KV 364 | 329, 333, 335
 - Streichquartett G-Dur KV 387 | 539
 - Streichquartett d-Moll KV 421 | 386f., 539
 - Streichquartett Es-Dur KV 428 | 539
 - Streichquartett B-Dur KV 458 | 539
 - Streichquartett A-Dur KV 464 | 328, 539
 - Streichquartett C-Dur KV 465 | 539
 - Streichquartett D-Dur KV 499 | 73f.
 - Streichquintett g-Moll KV 516 | 362
 - Streichquintett D-Dur KV 593 | 544f., 547
 - Suite C-Dur KV 399 | 61, 65
 - Symphonie D-Dur KV 95 | 528f.
 - Symphonie D-Dur KV 504 (*Prager*) | 528, 566
 - Symphonie Es-Dur KV 543 | 60, 62f., 65
 - Symphonie g-Moll KV 550 | 261
 - Symphonie C-Dur KV 551 (*Jupiter*) | 79, 81, 374, 414
 - Violinsonate A-Dur KV 526 | 124, 127
 - Mühlberger, Franz | 58, 60
 - Müller, Georg | 42, 43, 88, 317, 320, 377, 560
 - Müller, Gerhard | 95, 595
 - Müller, Wenzel | 41, 43, 237, 409
 - *Aline oder Wien in einem anderen Weltteil* | 239
 - Müllner, Adolf | 407, 410, 603
 - Muret, Marc-Antoine | 534
 - Murska, Ilma von | 37, 40, 486
 - Musset, Alfred de | 75
 - Musset, Paul de | 75
- ### N
- Nabo-Gad-Nassar → Nebukadnezar II.
 - Nabopolassar (Nabo-Pal-Assar) | 248, 251
 - Nadhr Ben el Hares Ben Kalde → Al-Harith ibn Kalada
 - Nägeli, Hans (Johann) Georg | 62, 65, 461, 466, 597
 - Napoleon I. (Napoleone Buonaparte) | 247, 251, 268f., 272, 602
 - Naubert, Benedicte | 277, 278, 603
 - Naudin, Emilio | 430, 432
 - Naumann, Emil | 12
 - Nawratil, Karl | 395, 396
 - 2 Klavierstücke op. 6 | 396
 - Nebukadnezar II. (Nabo-Gad-Nassar) | 248, 251
 - Nestroy, Johann Nepomuk | 237, 239, 243, 603
 - Neuber, Friederike Caroline | 255, 258
 - Neumann, Christiane → Becker-Neumann
 - Neumann, Josef Angelo | 42, 43, 293, 383, 486, 561
 - Neumann, Werner | 431, 594
 - Nicolai, Gustav | 288, 292, 603
 - Nicolai, Otto | 59
 - *Kirchliche Festouvertüre über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“* op. 31 Orgelbearbeitung von Franz Liszt (S 675) | 58f.
 - Nicolini, Ernest (Ernesto) | 95, 96, 97, 100f., 119, 123, 127, 129f., 161f., 422
 - Niedermeyer, Louis | 317
 - „*Pietà, Signore*“ | 316f., 449
 - Nielsson, Christine → Nilsson
 - Niemann, Albert | 240, 241, 252
 - Nikisch, Arthur | 223, 224, 424, 430, 574
 - Nilsson (Nielsson), Christine | 483, 486, 487
 - Nobata → Ibn Nubata
 - Nohl, Ludwig | 360, 363

Register der Personen und musikalischen Werke

Notker Balbulus | 146, 149, 601
 Nottebohm, Gustav | II, 214, 396, 461, 466,
 589
 Novalis | 294, 296f., 470, 532
 Novello, Clara | 324
 Nowak, Leopold | 66
 Nutter, Charles | 75, 254
 Nyáry de Bedegh, Tamás | 395, 396f.
 — 2 Gesänge op. 2
 Nr. 2 „Nun ist der Tag geschieden“ |
 396

O

Obrecht (Hobrecht), Jacob | 341, 438
 Ochsenkun (Ochsenkuhn), Sebastian |
 519, 522
 Ockeghem (Okeghem), Johannes | 341, 391,
 438, 575
 Oettinger, Eduard Maria | 129f., 241, 597
 Offenbach, Jacques | 82, 95, 127, 161f., 199,
 232f., 243–245, 268, 292, 312, 318, 383,
 405, 416, 419
 — *Barbe-Bleue/Blaubart* | 70
 — *Boule de neige/Der Schneeball* | 67
 — *Daphnis et Chloé* | 70
 — *Der schwarze Korsar/Le Corsaire noir* |
 253–258, 406, 582
 — *Fantasio/Fantasio oder Der Narr des*
 Herzogs | 67–72, 74, 255, 406, 580
 — *Geneviève de Brabant/Genofeva von*
 Brabant | 70
 — *La Belle Hélène/Die schöne Helena* |
 70f., 75
 — *La Grande-Duchesse de Gérolstein/Die*
 Großherzogin von Gerolstein | 70, 75, 258
 — *La Jolie parfumeuse/Schönröschen* | 258
 — *La Princesse de Trébizonde/Die Prinzessin*
 von Trapezunt | 69f., 255, 477, 479
 — *La Rose de Saint-Flour/Die Rose von*
 Saint-Flour | 67
 — *La Vie parisienne/Pariser Leben* | 71
 — *Le Pont des soupirs/Die Seufzerbrücke* | 70
 — *Le Roi Carotte/König Karotte* | 68
 — *Orphée aux Enfers/Orpheus in der*
 Unterwelt | 70, 75, 258

— *Une Nuit blanche/Der Schmuggler* | 67
 Okeghem, Johannes → Ockeghem
 Onslow (Onslov), George | 74, 75
 Opitz, Martin | 448
 Oppolzer, Johann von | 454, 455
 Orcagna, Andrea | 510, 513
 Orgeni, Aglaja | 196
 Ortlepp, Ernst | 360, 362, 597
 Osthoff, Wolfgang | 311, 600
 Ottlová, Marta | 13, 21
 Otto, Julius d. J. | 432
 — „*Piratengesang*“ | 430f.
 Oulibicheff, Alexandre → Ulybyšev
 Ouseley, William | 521f., 597
 Overbeck, Friedrich | 408, 410
 Ovid | 311, 370, 373, 600, 603

P

Paganini, Niccolò | 520
 — Violinkonzert D-Dur op. 6 | 430f.
 Palestrina (Palästrina), Giovanni Pierluigi
 da | II, 29f., 57, 64, 86, 104, 114, 118, 124,
 145, 147–149, 165, 168, 273, 285, 391, 393,
 428, 439, 444, 553–555, 574, 589, 594,
 596, 600
 — {Messen} | 199
 — {Motetten} | 113
 — „*Adoramus te Christe*“ (à 4 voci) |
 123, 128
 — *Missa „Assumpta est Maria“* | 427
 — „*O salutaris hostia*“ | 58f.
 Pallavicini, Gabriele | 139, 141
 Palloni, Gaetano | 566
 — „*Noi ci amavamo tanto*“ | 566
 Paltrinieri, Egisto | 101, 103
 Panckoucke, Charles-Louis-Fleury | 161, 598
 Panseron, Auguste | 28
 Passavant, Johann David | 165, 167, 597
 Patierno, Filippo | 162, 164, 178f.
 Patti, Adelina (Adeline) | 95, 96, 97f., 100f.,
 103, 119, 121, 129f., 143, 161–164, 196,
 421f., 425, 430, 443, 448, 451–453
 Paul, Oscar | 146, 149, 172, 480, 510, 594, 597
 Paur, Emil | 223, 224
 Pausanias | 38, 40, 603

Register der Personen und musikalischen Werke

- Pazdírek, Bohumil (Pseud. J. P. Gotthard) |
 144, 217–219, 222, 294, 373, 386,
 394–396, 415, 463, 469–471, 474f.,
 585, 601
 — Andante ongarese mit Variationen
 und Scherzo op. 68 | 221f., 472
 — Gavotte | 472
 Klavierbearbeitung von August
 Horn | 221, 324f., 396
 — Messe F-Dur op. 66 | 472, 474
 — Ouvertüre d-Moll | 472, 474
 — 10 Stücke in Tanzform op. 58 | 221, 223
 Peppert, Ferdinand | 496
 Pergolesi (Pergolese), Giovanni Battista | 273,
 290, 399, 470, 474, 557
 — *La serva padrona* / *Die Magd als Herrin* |
 120, 291, 419, 557, 559
 — *Missa di S. Emidio* | 558
 — Stabat mater | 120, 444, 491
 Peri, Jacopo | 213, 436
 — *La Dafne favola drammatica* | 265, 448
 Perikles | 534
 Perin von Gradenstein, Josephine | 274
 Perne, François-Louis | 415, 420
 Perty, Maximilian | 88, 90, 603
 Perugino | 508, 513
 Peters, Carl Friedrich | 462f.
 Petersen, Paul | 506
 Pettersson (Petersson), Maria | 423, 425
 Pfuhl, Leopoldine | 334, 335, 583
 Philipp II., König von Makedonien | 111, 117
 Phrynis aus Mytilene | 273, 275, 278
 Piave, Francesco Maria | 97
 Pierson, Henry Hugh | 311, 435, 445, 473, 591
 Piccini, Niccolò | 166, 419
 Pichler, Karoline | 271, 274
 Pietsch, Karl Franz → Pitsch
 Pilárik (Pilarik), Jan (Johann) | 226, 230, 574
 Piloty, Carl Theodor von | 250, 251
 Pindar | 344
 Pintelli, Baccio → Pontelli
 Pirk, Engelbert | 32, 33, 134, 187, 308, 320,
 399, 486, 560
 Pirkhert, Eduard | 559
 Piron, Alexis | 225, 230
 Pišek (Pischeck), Jan Křtitel
 (Johann Baptist) | 269, 273
 Pitoni, Giuseppe Ottavio | 148, 149
 Pitsch (Pietsch), Karl Franz | 271, 274
 Pixis, Friedrich Wilhelm | 73, 75, 538f.
 Planché, James Robinson | 550f., 553
 Platen, August von | 473
 Platon (Plato) | 306, 398, 436, 531
 Pleyel, Camille | 502, 506
 Plinius d. Ä. | 48, 52, 413, 603
 Plutarch | 89, 603
 Pöck, Carl | 430, 432
 Poggi, Antonio | 99, 103
 Pohan, Pauline | 134, 135
 Pohl, Carl Ferdinand | 492, 494
 Pohl, Richard (Pseud. Hoplit) | 194, 196,
 364f., 367
 Pokorny, Anna | 134, 135
 Polko, Elise | 302, 304
 Polykrates | 176, 251
 Pontelli (Pintelli), Baccio | 144, 149
 Pope, Alexander | 347f., 603
 Popper, David | 374, 377, 380, 383f., 386,
 412, 451, 543
 — 6 Charakterstücke op. 3 | 543
 — Gavotte op. 10 | 383, 387
 Porges, Heinrich | 360, 362, 597
 Porson, Richard | 251
 Poussin, Nicolas | 133, 135, 574
 Praetorius (Prätorius), Michael | 58, 448,
 450, 490, 493, 496, 498–500, 511, 513,
 591
 — „*Dem neugebornen Kindelein*“ | 59
 — „*Es ist ein Ros' entsprungen*“ | 557f.
 — „*In Bethlehem ein Kindelein*“ | 59
 Precheisen, Olga | 303, 304
 Preuß, Sigmund | 137, 138
 Přihoda, Johann | 558, 559
 Proch, Heinrich | 225, 424, 426, 576
 — Offertorium op. 212 | 465, 467
 Proch, Louise (Luise) | 224, 225, 424, 487f.
 Procházka (Prohaska), Clementine →
 Proska
 Proksch, Joseph | 426
 Properz | 198

Register der Personen und musikalischen Werke

- Proska/Procházka (Prohaska),
 Clementine | 139, 141, 224, 353, 487
 Proske, Carl | 57, 59, 123, 128, 555, 559, 601
 Puschmann, Theodor | 195
 Pyrrhus I. von Epirus | 84, 377, 570
 Pythagoras | 120, 414
- Q**
 Quinault, Philippe | 197, 202, 401
- R**
 Rabatinsky, Marie von | 87, 90, 267
 Racine, Jean | 74, 368, 401, 603
 Radesca di Foggia (de Foggi), Enrico | 213, 214
 Radetzky von Radetz, Joseph Wenzel | 236, 239
 Radnitzky, Franz | 424, 426
 Radziwill (Radzivil), Anton Heinrich von | 135
 — *Compositionen zu Göthe's Faust* | 131, 133, 135
 Raff, Georg Christian | 35, 40, 324, 603
 Raff, Joachim | 40, 298, 324, 508
 — 3 Klavier-Soli op. 74 | 325
 — Klaviertrio D-Dur op. 158 | 374
 — 6 Morceaux op. 85 | 513
 — *La Polka de la Reine* op. 95 | 424f.
 — Suite C-Dur op. 71 | 325
 — Suite e-Moll op. 72 | 299, 303
 — Tanz-Capricen op. 54 | 325
 — Violinsonate e-Moll op. 73 | 35, 39f.
 Raffael (Raphael) | 57, 62f., 77, 80, 98, 112, 148, 165, 167, 199, 222, 250, 268, 360, 370, 373, 403, 426, 545, 597
 Raimondi, Marcantonio (Marc Anton) | 215, 217
 Raimund (Raymund), Ferdinand | 239, 389
 — *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* | 237, 239
 — *Der Verschwender* | 237, 239
 Rameau, Jean-Philippe | 27, 44, 189, 401, 416, 419f.
 — *Castor et Pollux* | 418
 Ramler, Karl Wilhelm | 538, 540
 Ramses II. (Ramses Miamun/Sesostris) | 246f.
 Randhartinger, Benedict | 473, 475
 Raphael → Raffael
- Ratschky, Joseph Franz | 213
 Raymund, Ferdinand → Raimund
 Rebel, François | 419
 Regenspurger, Alfons | 87, 90
 Reichardt, Johann Friedrich | 272, 274, 275
 — „*Der Erbkönig*“ | 273
 Reincken, Johann Adam | 103
 Reinecke, Carl | 353
 Reinsdorf, Otto | 13
 Reissiger, Carl Gottlieb | 36, 40, 170
 Reissmann (Reißmann), August | 388–391, 392, 597
 Reitterer, Hubert | 21
 Reittererová, Vlasta | 21
 Rellstab, Ludwig | 458f.
 Rembrandt van Rijn | 36, 249
 Rémy (Remy), W. A. → Mayer, Wilhelm
 Reutter, Georg d. Ä. | 228, 231
 Rheinberger, Josef Gabriel | 172, 324
 — *Tocatta G-Dur* op. 12 | 325
 — *Wallenstein. Symphonisches Tongemälde* d-Moll op. 10 | 536, 539
 Rice, John A. | 373, 600
 Richter, Christian | 105f., 109
 Richter, Ernst Friedrich | 227, 231, 597
 Richter, Hans | 177
 Richter, Johann Paul Friedrich → Jean Paul
 Richter, Karl | 589
 Riedel, Hermann | 139, 141, 395, 412, 414f., 458f., 471, 585
 — Klaviertrio C-Dur | 412–414
 — Lieder opp. 1–7 | 474
 — 3 Lieder op. 8 | 474
 Nr. 1 „*Ich will von Schlachten singen*“ | 396
 — *Lieder Jung Werner's und Margaretha's aus Scheffel's „Trompeter von Säckingen“* | 412, 414
 Rieger, Franz | 496, 499
 Rieger, Otto | 496, 499
 Riehl, Wilhelm Heinrich | 41, 43, 238, 240, 409, 598
 Riemer, Friedrich Wilhelm | 66
 Ries, Ferdinand | 426, 461, 466, 599
 — Klavierkonzert cis-Moll op. 55 | 424f.

Register der Personen und musikalischen Werke

- Rietz, Julius | 450, 461, 466
- Rinuccini, Ottavio (Ottaviano) | 265, 448
- Riotte, Philipp Jacob
— *Die Schlacht bey Leipzig* | 49, 52
- Rist, Johann | 213, 214
- Ritter, August Gottfried | 58, 59
— „*Jesu, süße Himmelsgabe*“ | 59
- Ritter von Rittersberg, Johann | 437, 440, 598
- Robilant, Carlo Felice Nicolis von | 141
- Robilant-Clary, Edmée von | 139, 141
- Robitschek, Adolf | 475
- Rochlitz, Friedrich | 87, 90, 226, 230, 311, 393, 534, 555, 559, 601
- Rodenberg, Julius | 156, 161
- Röder, Carl Gottlieb | 463f.
- Röder, Mila | 253, 254
- Rogier van der Weyden | 249, 251
- Rokitansky, Hans von | 32, 33, 42f., 65, 109, 154, 291, 347, 383, 486
- Rolle, Johann Heinrich | 279, 285
- Röllig, Carl Leopold | 460, 466, 491
- Romano, Giulio | 63
- Romberg, Andreas | 274
— *Das Lied von der Glocke* op. 25 | 468, 473
— „*Die Kindesmörderin*“ op. 27 | 271
- Ronge, Julia | 21
- Rösel von Rosenhof, August Johann | 55, 56, 604
- Rosellini, Ippolito | 246, 250
- Rosenberg(er), Michael | 491, 494
- Rosenthal, Moriz | 195
- Rosetti/Rösler (Rößler), Antonio (Anton) | 373
— *Der Sterbende Jesus* | 553
— *Symphonie imitative Calypso et Télémaque* | 370, 373
- Rosner, Franz | 90
- Rosselli, Francesco | 128
- Rossi, Ernesto | 570, 571
- Rossi, Gaetano | 122
- Rossi, Luigi | 420
— *L'Orfeo* | 420
- Rossini, Gioachino | 27f., 70, 80, 98, 186, 189, 232, 265, 287, 344, 409, 449, 462, 595
— *Guillaume Tell* | 110, 223f., 300, 419, 448, 481
— *Il barbiere di Siviglia ossia L'inutile precauzione/Der Barbier von Sevilla oder Die nutzlose Vorsicht* | 75, 121f., 129f., 142f., 156, 161, 178, 189, 200, 243, 245, 290–292, 382, 387, 421, 425, 451, 481
— *La Cenerentola ossia La bontà in trionfo/Aschenbrödel* | 71, 75, 121, 143, 430f.
— *La gazza ladra/Die diebische Elster* | 142
— *Le Siège de Corinthe/Die Belagerung von Korinth* | 223f.
— *L'Italiana in Algeri/Die Italienerin in Algier* | 290
— *Mosè in Egitto/Moses in Ägypten* | 163–165
— *Otello* | 129, 163–165, 178f., 223, 481, 581
— *Petite Messe solennelle* | 345
— *Semiramide* | 422
— *Tancredi* | 223
— *Trois chœurs religieux*
 Nr. 3 „*La Charité*“ | 140f.
— *Zelmira* | 99, 103
- Rott, Carl Mathias | 243, 245, 255
- Rouget de Lisle, Claude-Joseph | 239
— „*La Marseillaise*“ | 236, 239, 315
- Rousseau, Jean-Jacques | 52, 115
— *Le Devin du village/Der Dorfwahrsager* | 416, 420
- Röver, Heinrich | 125, 128, 139f., 181, 328
- Rubens, Peter Paul | 373
- Rubini, Giovanni Battista | 162, 164
- Rubinstein, Anton | 27, 28, 35, 38, 40, 65, 79, 88, 123, 127, 134, 216, 219, 305, 327, 338, 344, 424, 502, 540, 577, 579
— {Klaviertrios} | 107
— {Sonaten} | 107
— *Barcarolle* Nr. 4 G-Dur | 28
— *Das verlorene Paradies* op. 54 | 104–109, 155
— 12 Duette op. 48 | 139, 141, 425
 Nr. 5 „*Wanderers Nachtlied*“ | 137f.
— *Feramors* | 154–158, 160, 200, 203, 379–381, 581
— *Klavierkonzert d-Moll* op. 70 | 242, 541, 543

Register der Personen und musikalischen Werke

- Klaviertrio B-Dur op. 52 | 140f.
- 12 Persische Lieder op. 34 | 157, 161
- Symphonie C-Dur op. 42 (*Okean*) | 107, 150, 155f., 158–160
- Thème et Variations op. 88 | 27f.
- Valse-Caprice Es-Dur | 28
- Violinsonate a-Moll op. 19 | 383f., 387
- Rubinstein, Nikolai (Nikolaus) | 502
- Rudhart, Franz Michael | 144, 148, 574, 598
- Rudolf, Erzherzog von Österreich, Kronprinz | 11, 506
- Rudolf II., Kaiser des Heiligen Römischen Reichs | 439, 555
- Rust, Friedrich Wilhelm | 377, 575
- Violinsonate d-Moll | 374, 377
- Ruzicka, August | 492, 494
- Ruzicka, Wenzel | 186, 226, 231

- S**
- Sadie, Stanley | 591
- Saib-Chatir | 520
- Saint-Luc, Jacques | 522
- *La belle Viennoise* | 519
- Suite *Le Bal du Mehlgruben* | 519, 522
- Salieri, Antonio | 124, 216
- Salis-Seewis, Johann Gaudenz von | 296, 297
- Salmon, Jacques | 417, 420
- Salomon, Johann Peter | 81
- Salvioni, Guglielma | 449, 451
- Sand, George | 313, 598
- Santi, Giovanni | 167, 597
- Sanz, Elena | 121, 122, 143
- Sarburgh, Bartholomäus | 66
- Sardanapal (Assar-Adan-Pal) | 248, 251
- Sardou, Victorien | 68, 75, 407, 410, 604
- Sauer & Leidesdorf | 467
- Savart, Félix | 509, 513
- Scanderbeg → Skanderbeg
- Scaria, Emil | 399, 400, 446, 449
- Scarlatti, Alessandro | 273, 290, 307, 376, 385, 399, 470
- *Il trionfo dell'onore* | 291
- Scarlatti, Domenico | 27, 324, 339
- Klaviersonate g-Moll K 30 (*Katzenfuge*) | 325
- Klaviersonate g-Moll K 121 | 340
- Klaviersonate c-Moll K 158 | 340
- Schachner, Joseph Rudolph | 473
- *Gaudeamus!* 6 Chöre op. 47 | 468, 473
- *Israel's Return from Babylon (Israels Heimkehr aus Babylon)* | 468, 473
- Schäffel, Joseph Victor von → Scheffel
- Schantz (Schanz), Johann | 490, 494
- Scharfe, Gustav | 451
- 3 *Muntre Lieder* op. 10
- Nr. 2 „Das Mädchen und der Schmetterling“ | 449–451
- Schaul, Johann Baptist | 276, 278, 598
- Schebesta, Josephine | 353, 356
- Scheffel (Schäffel), Joseph Victor von | 412, 414, 415, 465, 467f., 473
- Schein, Johann Hermann | 309, 311
- Schelle, Eduard | 12, 144–147, 148, 149, 598
- Schelle, Rudolf | 134, 135
- Schenner, Wilhelm | 540
- Schetril, Anna | 424, 426
- Schick (Schik), Gottlieb | 279, 285
- Schikaneder, Emanuel | 156, 161, 247f., 251, 319, 323, 447, 450
- Schikaneder, Karl | 323, 604
- Schiller, Friedrich von | 35, 43–45, 55, 59, 88, 97, 109, 114f., 117f., 127, 158, 161, 167–169, 172, 204, 213, 231, 249, 251f., 271, 274, 276–278, 292, 294f., 304, 310, 339f., 351, 361, 363, 365, 367, 456, 468, 477, 481, 536, 563, 602, 604
- Schilling, Gustav | 66, 314, 316, 436f., 439f., 591
- Schindler, Anton | 31, 51f., 55f., 75, 131, 135, 274, 324, 340, 361, 363, 400, 459, 539, 591
- Schindler, Katharina | 439, 440
- Schlegel, August Wilhelm von | 164, 532
- Schlegel, Friedrich von | 296f., 532
- Schlesinger, Adolph Martin | 474
- Schlesinger | 406
- Schlönbach, Arnold | 109
- Schlösser, Hermann | 67, 68, 72, 75
- Schlösser, Louis | 473
- 12 Charakteristische Tonbilder opp. 43–45 | 468, 473

Register der Personen und musikalischen Werke

- Schmalz | 319
- Schmid, Anton | 405, 598
- Schmid (Schmidt), Bernhard d. Ä. | 61, 65
- Schmid (Schmidt), Bernhard d. J. | 61, 65
- Schmid, Carl | 454, 455
- Schmidt (Schmied), August | 463, 466
- Schmidt, Friedrich von | 495, 499
- Schnabel, Joseph Ignaz | 57, 59
- Schneider, Louis | 200, 203, 288f., 291f.
- Scholz, Bernhard | 89, 474
- *Hymnus an Pandora* op. 29 | 472
- 6 Lieder op. 11
- Nr. 2 „*Schneeglöckchen thut läuten: Kling, ling, ling!*“ | 137–139
- Requiem op. 16 | 83f., 89, 472
- Scholz, Therese | 449, 451
- Schön, Eduard → Engelsberg, E. S.
- Schöne, Alfred | 196, 595
- Schönfeld, Johann Ferdinand von | 440
- Schopenhauer, Arthur | 161, 341, 362, 598
- Schreiber, Alfred | 256, 258, 406
- Schreiber, Antonia | 488
- Schreiber, Friedrich | 222, 464f., 467, 474
- Schröder, Karl (Carl) Michael | 489, 502f., 506
- Schröder, Marie | 264f., 266, 267–269, 458f.
- Schröder, Wiktor | 506
- Schröder-Devrient, Wilhelmine | 90
- Schubert, Andreas | 494
- Schubert, Franz | 13, 27, 35, 45–47, 58f., 84, 90, 107, 179, 222, 226f., 231, 237, 262, 264, 272, 275, 277, 293–298, 300, 313f., 336, 353, 372, 375, 377, 388–392, 413, 447, 455, 461, 463, 465, 492, 494, 526, 529, 558, 563, 577, 581, 586, 590, 595–597, 601
- {Deutsche Tänze, Ländler} | 315
- {Klaviermusik} | 388
- {Klaviersonaten} | 191, 215, 218
- {Lieder} | 152, 183, 206, 388
- {Messen} | 391
- {Streichquartette} | 191, 388
- *Alfonso und Estrella* | 529
- „*Am Flusse*“ D 766 | 295, 297, 470
- „*Ammenlied*“ D 122 | 296
- „*Am Tage Aller Seelen*“ („*Litanei auf das Fest Aller Seelen*“) D 343 | 456, 458f.
- „*An die Leier*“ D 737 | 28
- „*An die Sonne*“ D 270 | 295
- „*An die Sonne*“ D 439 | 385, 387, 470, 474
- Arie zu Hérolds *Das Zauberglöckchen* D 723 | 556, 558
- „*Auf dem Wasser zu singen*“ D 774 | 458f.
- „*Ave Maria*“ → „*Ellens Gesang III*“
- „*Bootgesang*“ D 835 | 450
- „*Coronach*“ D 836 | 450
- „*Das Geheimnis*“ D 250 | 295, 297
- „*Das gestörte Glück*“ D 309 | 295, 297
- „*Der Erbkönig*“ D 328 | 88f., 183, 191, 271, 283, 389, 392, 462
- Klavierbearbeitung von Franz Liszt (S 558/4) | 27f.
- „*Der Flüchtling*“ D 402 | 294
- „*Der gute Hirt*“ D 449 | 296f.
- *Der häusliche Krieg* → *Die Verschworenen*
- „*Der Jüngling und der Tod*“ D 545 | 296
- „*Der Knabe*“ D 692 | 296f.
- „*Der Taucher*“ D 77 | 271, 282
- „*Der Tod und das Mädchen*“ D 531 | 192, 296
- „*Der Wanderer*“ D 489 | 183, 389
- „*Der Zwerg*“ D 771 | 271
- „*Die Allmacht*“ D 852 | 180f., 316, 564
- Bearbeitung von Franz Liszt (S 376) | 564, 566
- „*Die Erwartung*“ D 159 | 282f.
- „*Die Liebe*“ („*Freudvoll und leidvoll*“) D 210 | 295, 297
- *Die schöne Müllerin* D 795 | 391, 464, 467
- Nr. 2 „*Wohin?*“ | 28, 340
- Nr. 3 „*Halt!*“ | 340
- Nr. 4 „*Danksagung an den Bach*“ | 340
- Nr. 7 „*Ungeduld*“ | 458f.
- Nr. 11 „*Mein*“ | 340
- Nr. 12 „*Pause*“ | 339f.
- Nr. 15 „*Eifersucht und Stolz*“ | 339f.
- Nr. 16 „*Die liebe Farbe*“ | 339f.
- Nr. 17 „*Die böse Farbe*“ | 340

Register der Personen und musikalischen Werke

- *Die Verschworenen (Der häusliche Krieg)* | 317f., 320, 323, 331, 334f., 339f., 382, 387, 583
- *Die Winterreise* D 911 | 464, 468
 - Nr. 4 „Erstarrung“ | 191
 - Nr. 5 „Der Lindenbaum“ | 191
 - Nr. 24 „Der Leiermann“ | 192
- „*Ellens Gesang I*“ D 837 | 450
- „*Ellens Gesang II*“ D 838 | 450
- „*Ellens Gesang III*“ („*Hymne an die Jungfrau*“/„*Ave Maria*“) D 839 | 183, 355, 392, 447, 450
 - Klavierbearbeitung von Franz Liszt (S 558/12) | 183
- *Fantasia c-Moll für Klavier zu 4 Händen (Grosse Sonate)* D 48 | 470, 474
- *Fantasia f-Moll* D 940 | 184, 186
- *Fierrabras* | 446, 450, 474, 557f.
- „*Geheimes*“ D 719 | 327
- „*Gesang der Geister über den Wassern*“ D 714 | 180f., 456
- *Gesänge aus Wilhelm Meister* D 877 | 183
 - Nr. 2 „*Lied der Mignon*“ („*Heiß mich nicht reden*“) | 283, 285
 - Nr. 4 „*Nur wer die Sehnsucht kennt*“ | 295, 297
- „*Gondelfahrer*“ D 808 | 296f.
- „*Gondelfahrer*“ D 809 | 180f., 192, 195, 296f., 470, 474
- „*Grab und Mond*“ D 893 | 180f.
- 6 *Grandes Marches* D 819
 - Nr. 5 es-Moll (Orchesterbearbeitung von Franz Liszt, S 363/2) | 412, 414, 456–458
- „*Gretchen am Spinnrade*“ („*Meine Ruh' ist hin*“) D 118 | 192, 195, 283, 285, 458f.
- „*Herbstlied*“ („*Bunt sind schon die Wälder*“) D 502 | 296f.
- „*Hoffnung*“ D 251/D 295 | 295, 297
- „*Hymne*“ I–IV D 659–662 | 296–298, 470
- 4 *Impromptus* D 899 | 193
 - Impromptu c-Moll Nr. 1 | 181, 339f.
- 4 *Impromptus* D 935 | 193
- *Klaviersonate a-Moll* D 84 | 390
- *Klaviersonate a-Moll* D 845 | 184, 186, 333, 335
- *Klaviersonate D-Dur* D 850 | 184, 186, 390
- *Klaviersonate G-Dur* D 894 | 181f., 184, 186, 386–388, 390
- *Klaviersonate A-Dur* D 959 | 324f.
- *Klaviersonate B-Dur zu 4 Händen* D 617 | 390
- *Klaviersonate C-Dur zu 4 Händen* D 812 (*Grand-Duo*) | 310
 - Orchesterbearbeitung von Joseph Joachim | 310
- *Klaviertrio B-Dur* D 898 | 558f.
- *Klaviertrio Es-Dur* D 929 | 562, 566
- „*Kolmas Klage*“ D 217 | 326f.
- 17 *Ländler* D 366 | 221, 223, 470
- 4 *Ländler* D 814
 - Bearbeitung für Klavier zu 2 Händen | 221, 223, 470
- „*La pastorella al prato*“ D 528 | 295, 297
- „*Leiden der Trennung*“ D 509 | 296
- „*Lied des gefangenen Jägers*“ D 843 | 447, 450
- 13 *Lieder nach Gedichten von Rellstab und Heine (Schwanengesang)* D 957 | 468
 - Nr. 1 „*Liebesbotschaft*“ | 458f.
- 2 *Marches Caractéristiques* D 886
 - Nr. 3 C-Dur (Orchesterbearbeitung von Franz Liszt, S 363/3) | 456–458
- „*Mignon*“ [Fassung?] | 28
- *Moments musicaux* D 780 | 193
- „*Morgenständchen*“ → „*Ständchen*“ D 889
- „*Nachthymne*“ D 687 | 294
- „*Nachtviolen*“ D 752 | 295, 470
- „*Normans Gesang*“ D 846 | 450
- *Ouvertüre C-Dur* D 591/D597 | 221, 223, 470
- *Ouvertüre D-Dur* D 590/D 592 | 221, 223, 470
- *Ouvertüre zu Die Zauberharfe (Rosamunden-Ouvertüre)* D 644 | 186, 221, 322f., 470

Register der Personen und musikalischen Werke

- „*Pax vobiscum*“ („*Der Friede sei mit euch*“) D 551 | 456, 458f.
- „*Ritter Toggenburg*“ D 397 | 271, 282
- „*Rückweg*“ D 476 | 296
- „*Salve Regina*“ D 676 | 468
- „*Sehnsucht*“ („*Nur wer die Sehnsucht kennt*“) D 359 | 295, 297
- „*Sei mir gegrüßt*“ D 741 | 458f.
- *Stabat Mater* D 383 | 391
- „*Ständchen*“ („*Morgenständchen*“) D 889 | 183, 193
 - Klavierbearbeitung von Franz Liszt (S 558/9) | 183
- „*Ständchen*“ D 920 | 140f., 564, 566
- Streichquartett B-Dur D 112 | 192, 195
- Streichquartett a-Moll D 804 (*Rosamunde*) | 184, 186
- Streichquartett d-Moll D 810 (*Der Tod und das Mädchen*) | 184, 186, 293, 297, 396
 - Bearbeitung für Klavier zu 4 Händen von Carl Hübschmann | 192
- Streichquartett G-Dur D 887 | 73f., 184, 186, 354f.
- Streichquintett C-Dur D 956 | 181f.
- „*Suleika II*“ („*Ach, um deine feuchten Schwingen*“) D 717 | 565f.
- Symphonie h-Moll D 759 (*Die Unvollendete*) | 39f., 181f., 186, 191, 456–459
- Symphonie C-Dur D 944 (*Die Große*) | 77f., 184, 186, 191, 293, 297, 390, 392, 457
- *Wanderer-Fantasie* C-Dur D 760
 - Bearbeitung von Franz Liszt (S 565a) | 337
- „*Widerspruch*“ D 865 | 180, 182
- „*Wiederseh'n*“ D 855 | 296
- Schubiger, Anselm | 148, 149
- Schuh-Proska, Clementine → Proska
- Schulhoff, Julius | 83, 89
- Schultner, Adolf von | 125, 128, 385
- Schultze, Clemens | 153, 600
- Schulz, August | 153
 - „*Ein Liebesreim*“ op. 11 | 151, 153
- Schulze, Hans-Joachim | 431, 594
- Schumann (geb. Wieck), Clara | 14, 31, 103, 259–261, 263, 314, 317, 322, 325–327, 329, 333f., 339f., 353, 535, 544, 548, 583
- Schumann, Robert | 13, 34f., 49, 58–60, 73–75, 79, 81, 83, 89, 91, 94f., 98, 102f., 151, 181, 183f., 186, 192f., 195, 215, 217, 259f., 263, 277, 279, 293, 297, 301, 306, 310f., 313, 316, 324, 339, 341, 360, 362, 390–392, 395, 412, 460, 462, 466, 468, 473, 505, 529, 536f., 539, 542, 562, 576, 591f., 597
 - {Klaviersonaten} | 218
 - {Klavierstücke} | 315
 - {Konzerte} | 315
 - {Lieder} | 152, 315
 - {Symphonien} | 315
 - *Adventlied* op. 71 | 557f.
 - *Belsazar* op. 57 | 272, 274
 - *Carnaval* op. 9 | 54, 334f.
 - *Das Glück von Edenhall* op. 143 | 132, 272, 364
 - *Das Paradies und die Peri* op. 50 | 156, 160, 315, 322, 365, 567–569
 - *Davidsbündlertänze* op. 6 | 54, 326f., 333, 567
 - *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112 | 315, 317, 567–569, 571
 - *Des Sängers Fluch* op. 139 | 132, 364–367
 - *Dichterliebe* op. 48 | 413
 - Nr. 1 „*Im wunderschönen Monat Mai*“ | 414
 - Nr. 2 „*Aus meinen Tränen sprießen*“ | 414f.
 - Nr. 3 „*Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne*“ | 415
 - Nr. 4 „*Wenn ich in deine Augen seh'*“ | 415
 - Nr. 5 „*Ich will meine Seele tauchen*“ | 415
 - Nr. 7 „*Ich grolle nicht*“ | 415
 - 3 *Duette* op. 43
 - Nr. 2 „*Herbstlied*“ | 137f.
 - *Faschingsschwank aus Wien* op. 26 | 314–317, 333, 335
 - *Genoveva* | 80f., 315

Register der Personen und musikalischen Werke

- 3 Gesänge op. 31
Nr. 1 „*Die Löwenbraut*“ | 272, 274
- 6 Gesänge op. 107
Nr. 6 „*Abendlied*“
Violinbearbeitung von
August Wilhelmj | 430–432
- Klavierquartett Es-Dur op. 47 | 380f.,
544, 547f., 567
- Klavierquintett Es-Dur op. 44 | 544,
548, 567
- Klaviersonate fis-Moll op. 11 | 314, 317,
506f.
- Klaviersonate f-Moll op. 14 | 314, 316f.
- Klaviersonate g-Moll op. 22 | 339f.
- Klaviertrio d-Moll op. 63 | 383f., 387
- Liederkreis op. 39
Nr. 12 „*Frühlingsnacht*“ | 510, 513
- Musik zu *Manfred* op. 115 | 133, 315,
365, 367
- *Myrthen* op. 25
Nr. 7 „*Die Lotosblume*“ | 284f.
- 8 Novelletten op. 21 | 193
- Ouvertüre, Scherzo und Finale E-Dur
op. 52 | 76, 78
- *Papillons* op. 2 | 567
- Requiem Des-Dur op. 148 | 83
- Romanzen und Balladen op. 49
Nr. 1 „*Die beiden Grenadiere*“ |
272, 274
- Romanzen und Balladen op. 53
Nr. 1 „*Blondel's Lied*“ | 326f.
- *Spanische Liebeslieder* op. 138 | 385, 387f.
- *Spanisches Liederspiel* op. 74 | 388
- Studien für Pedalflügel op. 56 | 27f., 216,
219, 507
- Symphonie Nr. 1 B-Dur op. 38
(*Frühlingsymphonie*) | 321–323, 379,
567
- Symphonie Nr. 2 C-Dur op. 61 | 38–40,
379, 570f.
- Symphonie Nr. 4 d-Moll op. 120 | 372,
379, 381
- *Szenen aus Goethes Faust* für Soli,
Chor und Orchester WoO 3 | 123, 127,
130–135, 315
- *Vom Pagen und der Königstochter*
op. 140 | 132, 135
- *Waldszenen* op. 82 | 150, 216f.
- Schunda, József | 512, 513
- Schunda, Vencel József | 510, 513
- Schuppanzigh-Quartett | 329
- Schuster, Ignaz | 258
- *Fähnrich Rummelpuff oder Das Konzert
in Krähwinkel/Die falsche Catalani/Die
falsche Prima Donna von Krähwinkel* |
255, 258
- Schütz, Bertha → Dillner
- Schütz, Heinrich
— *Matthäus-Passion* SWV 479 | 447f., 450
- Schütz, Wilhelm von | 80, 81, 604
- Schwaderer, Ludwig Jakob | 323
- Schwarz, Johannes | 21
- Schwarze, Franz | 510, 513
- Schweitzer, Anton | 438, 440
- Schwind, Moritz von | 84, 90, 168, 171, 219,
369–373, 389, 598
- Scott, Walter | 447, 450
- Scribe, Eugène | 347
- Sechter, Simon | 227
- Segebrecht, Wulf | 590
- Seidel, Wilhelm | 590
- Seidler, Józef | 503, 506
- Senefelder, Aloys | 466
- Senfl, Ludwig | 235, 437f., 456
- Seuffert, Franz Martin | 494
- Seuse (Suso), Heinrich | 194, 196
- Ševčík (Ševčik), Otakar (Ottokar) | 421, 424,
425, 585
- Seydel, Marie | 356, 423
- Seydel, Therese | 356
- Seyfried, Ignaz von | 311, 435, 445, 473, 591
- Sguarcialupo, Antonio → Squarcialupi
- Shakespeare (Shakspeare), William | 31f., 40,
51f., 74, 76, 135, 138, 164, 167, 178f., 203,
247, 249, 251, 254, 276f., 292, 304, 307,
311, 385, 388, 399f., 415, 425, 434, 459,
481–487, 546, 550f., 554, 571, 604
- Sibelius, Jean | 388
- Siebold, Philipp Franz von | 518f., 598
- Siegstädt, Hermine | 252, 253, 404

Register der Personen und musikalischen Werke

- Simandl, Franz | 430, 432
- Simrock, Nikolaus | 345, 466, 529
- Singer, Edmund | 322, 324
- Sixtus IV., Papst | 122, 144, 149, 360, 370, 373, 447, 598
- Skanderbeg (Scanderbeg) | 447, 450
- Smetana, Bedřich | 89, 426
- Śmiateński (Smietansky), Emil | 556, 559
- Sobolewski, Eduard | 52
- Söderlund, Wilhelmina (Wilhelmine) | 423, 425
- Sokrates | 72
- Somigli, Ernesto | 232, 233
- Sonnenthal, Adolph von | 449, 451
- Sonnleithner, Leopold von | 389, 392
- Sophie Eleonore von Sachsen | 450
- Sophie Friederike, Erzherzogin von Österreich, Prinzessin von Bayern | 89, 95, 445
- Sophokles | 199, 466, 604
- Spadas, Bernardino | 479
- Speer, Daniel | 227, 231, 598
- Speidel, Ludwig | 12, 196, 222
- Speidel, Wilhelm | 222
- Klaviersonate c-Moll op. 46 Nr. 1 | 218, 471, 474
- Klaviersonate A-Dur op. 46 Nr. 2 | 218, 471, 474
- Speier, Wilhelm | 273
- „Die drei Liebchen“ op. 33 | 269, 273f.
- Spina, Carl Anton | 153, 221, 222, 223, 464, 467, 474
- Spitzer, Louis → Hegyesi
- Spohr, Louis | 21, 58, 74, 170, 300f., 306, 468, 600
- {Symphonien} | 322
- Concertante für zwei Violinen und Orchester h-Moll op. 88 | 137f.
- *Der Berggeist* | 433
- *Des Heilands letzte Stunden* WoO 62 | 201
- *Die Kreuzfahrer* | 201, 203
- *Die letzten Dinge* WoO 61 | 201, 204
- *Faust* | 201f., 204, 284, 395, 433, 545, 547f., 570f.
- *Jessonda* | 201f., 287, 395, 433, 435, 547
- Salonstücke op. 135 | 395f.
- Symphonie F-Dur op. 86 (*Die Weihe der Töne*) | 201, 533
- Symphonie G-Dur op. 116 (*Historische Symphonie im Stil und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte*) | 201, 204
- Violinkonzert a-Moll (*in modo di scena cantante/in Form einer Gesangsszene*) op. 47 | 395–397
- Violinkonzert G-Dur op. 70 | 350f.
- Spontini, Gaspare | 99, 188f.
- *Fernand Cortez ou La Conquête du Mexique/Hernán Cortés oder Die Eroberung von Mexiko* | 419
- *La Vestale/Die Vestalin* | 287, 419
- *Olimpie* | 103, 252f., 287
- Squarcialupi (Squarcialupo), Antonio | 62, 65
- Staehelin, Martin | 311, 600
- Staël (Stael), Anne-Louise-Germaine de | 491, 494
- Stark (Starck), Ludwig | 51f., 153, 220, 463, 596
- „Frühling“ op. 60 Nr. 1 | 151, 153
- Staudigl, Joseph d. Ä. | 40, 126, 128, 223, 546f.
- Staudigl, Joseph d. J. | 137, 138f., 223, 546f., 566
- Steck, George | 503, 507
- Štědrónská, Markéta | 13, 18, 600
- Stegmayer, Ferdinand | 534, 538
- Stehlin, Sebastian | 146, 149, 598
- Stein, Carl (Karl) Andreas | 492, 494
- Stein, Charlotte von | 203
- Stein, Johann Andreas | 490
- Steinburg, Marie von | 424, 426
- Steinecke, Hartmut | 590
- Steiner, Max | 67
- Steiner, Sigmund Anton | 222, 462, 464, 468, 473
- Steinmeyer, Georg Friedrich | 495f., 498, 499
- Steinway | 503
- Stenzl, Karoline | 110, 134, 135
- Stephan I., König von Ungarn | 431
- Stephan, Rudolf | 525, 600
- Stiasny, Blasius | 424, 426

Register der Personen und musikalischen Werke

- Stiasny, Josef | 426
- Stigelli (Stighelli/Stiegele), Giorgio | 238
- „Die schönsten Augen“ op. 2 | 234, 238
- Stockhausen, Julius | 474
- 4 Gesänge | 471, 474
- Stoessl, Otto | 171, 598
- Stoiber, Ernst | 58, 59
- Stolberg, Friedrich Leopold | 277, 278
- Storace, Nancy | 308
- Stourdza, Gregor | 508, 513
- Stowasser, Ignaz d. Ä. | 512, 513
- Stradella, Alessandro | 307, 316f., 448f.,
451, 472, 475
- Stradivari (Straduari) | 509, 513
- Strakatý, Karel | 475
- Strampfer, Friedrich | 67, 161, 164, 178f.,
187, 232, 258, 581
- Stranitzky, Joseph Anton | 258, 604
- Strauß, David Friedrich | 360, 362, 598
- Strauß, Dietmar | 13, 600
- Strauß, Eduard | 465, 467
- Strauß, Johann d. Ä. | 130, 184, 242, 315,
405, 597
- *Charmant-Walzer* op. 31 | 462, 466
- *Faschings-Possen* op. 175 | 317
- *Radetzky-Marsch* op. 228 | 236
- *Tausendsapperment-Walzer* op. 61 |
462, 466
- Strauß, Johann d. J. | 42, 460, 467, 576
- *An der schönen blauen Donau* op. 314 |
465
- *Der Karneval in Rom* | 43, 405–410,
441, 445, 585
- *Indigo und die vierzig Räuber* | 405f., 410
- Strauß, Josef (Joseph) | 465, 467
- Straschiripka, Johann → Canon
- Streicher | 500f., 515
- Streicher, Nannette (Nanette) | 492
- Strobel, Gertrud | 253, 599
- Strobel, Valentin d. J. | 213, 214
- Strozzi, Filippo | 249
- Strozzi, Piero | 473
- Sturm, August | 395, 397
- Sturz, Helfrich Peter | 491, 494, 598
- Stürzwage (Sturzwage) | 503, 506
- Sucher, Joseph | 377f., 584
- „Aus alten Märchen“ | 375, 377
- „Die Seeschlacht von Lepanto“ | 376–378,
473, 475
- Lieder und Gesänge
Nr. 1 „Liebesglück“ | 377f.
- *Waldfräulein* | 375–378, 473, 475
- Suppé, Franz von
- *Zehn Mädchen und kein Mann*
(*Fünfundzwanzig Mädchen und*
kein Mann) | 449–451
- Suso, Heinrich → Seuse
- Süßmayr (Süßmeyer), Franz Xaver | 63–65,
66, 85
- Swieten, Gottfried van | 118, 264, 530, 534
- Swift, Jonathan | 355, 604
- Swoboda, Albin d. Ä. | 67f., 72, 255
- Szika, Jani | 243
- Szlezak, Michael | 510, 513
- ### T
- Tacitus, Publius Cornelius | 327, 604
- Tadolini, Eugenia | 99, 103
- Taglia, N. | 233
- Tagliana, Emilia | 559f., 561, 563, 570
- Taglioni, Paul | 251
- Talma, François-Joseph | 189, 190, 250
- Tappert, Wilhelm | 131, 135, 177, 598
- Taubert, Wilhelm | 139
- *Blaubart* op. 36 | 368
- *Kinderlieder* op. 164
Nr. 3 „Die Forellen“ | 137–139
- Lieder op. 182
Nr. 1 „Ich bleibe hier“ | 151, 153
- Tauler, Johannes | 194, 196
- Tausig (Taussig), Carl (Karl) | 38, 40, 337,
423f., 451, 477
- Temperley, Nicholas | 95
- Teniers, David d. J. | 53, 55
- Terentianus Maurus | 459, 604
- Thais | 530f.
- Thalberg, Sigismund | 313, 316, 462
- Thann, Wilhelm Edler von | 58, 59
- Thayer, Alexander Wheelock | 341, 345,
598

Register der Personen und musikalischen Werke

- Theile, Johann | 109
 — *Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch/Adam und Eva* | 105, 109
 — *Orontes* | 109
 Theodora I., Kaiserin von Byzanz | 407
 Thibaut, Anton Friedrich Justus | 384, 387f.
 Thomas, Ambroise | 479, 552
 — *Hamlet* | 480–486, 577, 587
 — *Mignon* | 266–269, 387, 477, 483, 486, 582, 585
 Thomas, John | 127
 Thomas von Aquin (Aquino) | 285, 426, 604
 Thomas von Kempen (Thomas a Kempis) | 194, 408
 Thomasius, Christian | 228, 231
 Thorvaldsen (Thorwaldsen), Bertel | 198, 203
 Tiberius Claudius Caesar Augustus | 166
 Tiberius Iulius Caesar Augustus | 83
 Tichatschek, Joseph | 252, 253
 Tickell, Richard | 277, 278
 Tieck, Ludwig | 80f., 250, 368, 532, 604
 Timon | 214
 Timotheos von Milet | 273, 275, 278
 Tinctoris, Johannes | 437, 480
 Tischner, Johann August | 502, 506
 Titl, Emil Anton | 438, 440
 Titus Flavius Vespasianus | 242, 330
 Todesco, Sophie von | 139, 141
 Tolomei, Lucile | 565, 567
 Tomášek (Tomaschek), Václav Jan (Wenzel Johann) | 75, 89, 528, 575
 — {Dithyramben} | 271
 — {Eklogen} | 83, 271
 — {Lieder} | 83
 — „*Die Entstehung der Cisterzienser Abtey Hohenfurth in Böhmen*“ op. 62 | 271, 274
 — „*Lenore*“ op. 12 | 270, 274, 279–281
 — Requiem c-Moll op. 72 | 83
 — *Scene mit Requiem aus Goethes Faust* op. 103 | 133, 135
 — *Seraphine* | 87
 Tomsa, Filomena (Philomena) | 58, 59, 385, 553, 558
 Tonelli, Anna | 419, 420
 Töpfer, Johann Gottlob | 554
 — *Die Orgelweise* | 554
 Tornay, Antonie | 424, 426
 Traeg (Träg), Johann d. Ä. | 461, 466
 Traeg (Träg), Johann d. J. | 461, 466
 Traetta, Tommaso | 405
 — *Ifigenia in Tauride* | 403, 405
 Traini, Francesco | 513
 Trauttmansdorf-Weinsberg (Trautmannsdorf), Josephine von und zu | 139, 141
 Trauttmansdorf-Weinsberg, Karl von und zu | 141
 Tréfeu, Étienne | 254
 Treitschke, Georg Friedrich | 289, 292
 Tremelli (Tremmel/Tremel), Guglielmina (Wilhelmine) | 98, 102, 104, 140, 449, 458, 569
 Treumann, Karl | 449, 451
 Trost, Jakob | 503, 507
 Trousil, Marie | 187
 Truhn, Friedrich Hieronymus | 324
 Trutter, Josef | 558, 559
 Tsay-Yu → Zhu Zaiyu
 Tůma (Tuma), František Ignác (Franz Ignaz)
 — *Messe d-Moll* | 271
 — *Messe e-Moll* | 271
 Tyrtaios (Tyrtäus) | 236, 239
- ### U
- Uetz, Leopoldine | 58, 59
 Uhland, Ludwig | 45, 118, 276, 364, 367, 386
 Ulibischeff, Alexandre → Ulybyšev
 Ullman, Bernard | 18, 430, 432
 Ulm, Franz Balthasar | 13, 600
 Ulmenstein, Christian Ulrich von | 277f., 281
 Ulybyšev (Ulibischeff/Oulibicheff), Alexandre | 55f., 64, 66, 204, 286, 289–292, 546, 548, 591, 597
 Unger, Carl | 430, 432
 Unger, Friederike | 274
 Unger (Ungher), Karoline | 457, 459
 Urban, Franz | 58, 60
 Urban V., Papst | 147, 149

Register der Personen und musikalischen Werke

- Usiglio, Emilio | 232, 233
 — *Le educande di Sorrento o La figlia del generale* | 232f., 582
- Uz, Johann Peter | 296, 297
- V**
- Vaccai, Nicola | 224, 225
- Varesco, Giovanni Battista | 292
- Vasseur, Léon | 312
 — *La Timbale d'argent/Der Silberbecher* | 312, 407, 410, 583
- Vāzeh, Mirzə Şəfi (Mirza-Schaffy) | 167, 594
- Veit, Joachim | 21
- Veit, Wenzel Heinrich | 75, 76, 271
 — {Lieder} | 226
 — {Streichquartette} | 226
 — Streichquartett Es-Dur op. 7 | 73–75
 — Streichquartett g-Moll op. 16 | 73–75
 — Symphonie e-Moll op. 49 | 74f.
- Verdi, Giuseppe | 56, 113, 140, 224, 232, 428, 432
 — *Aida* | 12, 164
 — *Don Carlos* | 481
 — *Ernani* | 161–164, 178f., 449–451, 581
 — *Giovanna d'Arco* | 481
 — *Il trovatore* | 165, 178f., 422, 425, 585f.
 — *I masnadieri/Die Räuber* | 486
 — *La forza del destino/Die Macht des Schicksals* | 164
 — *La traviata* | 97, 119–121, 123, 127, 141f., 165, 421f., 425, 581, 585
 — *Les Vêpres siciliennes/Die sizilianische Vesper* | 129
 — *Luisa Miller* | 481
 — *Messa da Requiem* | 12
 — *Rigoletto* | 97, 99, 103, 266, 443–445, 458f., 477, 479f., 582, 586f.
 — *Un ballo in maschera/Ein Maskenball* | 561
- Vergil (Virgil) | 47, 71, 75, 450, 509, 513, 534, 604
- Vernet, Horace | 249, 251
- Vesque de Püttlingen, Johann (Pseud. Johann Hoven) | 467
 — 6 Gedichte von Chamisso op. 47 Nr. 6 „Der Zopf“ | 465, 467
 — 3 Lieder op. 52 Nr. 1 „Die Sägemühle“ | 464, 467
 — 6 Lieder op. 56 Nr. 1 „Fichtenbaum und Palme“ | 464, 467
- Viardot-Garcia, Pauline | 118, 266, 445
- Victoria (Vittoria), Tomás Luis de | 59
 — {Motetten} | 199
 — „*Jesu dulcis memoria*“ | 58f.
- Vidal, Gustavo | 430, 432
- Vigée-Lebrun, Elisabeth | 494
- Villoteau, Guillaume-André | 157, 161, 598
- Vinci, Leonardo | 316, 405
 — *Ifigenia in Tauride* | 403, 405
- Vinzenz (Vincenz) von Paul (Paula) | 408, 473
- Viotti, Giovanni Battista | 382
 — Violinkonzert a-Moll W1:22 | 380f.
- Virdung (Wirdung), Sebastian | 117, 119, 490, 493f., 598
- Virgil → Vergil
- Vischer, Friedrich Theodor | 362
- Visconti, Francesco Bernardino (Bernardin) | 190
- Vitali, Angelo | 386, 388
- Vitali, Filippo | 386, 388
- Vitali, Giovanni Battista (Giovanbattista) | 386, 388
- Vitali, Tomaso (Tommaso) Antonio | 385, 387, 388
- Vitalian, Papst | 146
- Vitásek (Wittassek/Wittasek), Jan (Johann) August | 83, 89, 271
- Vittoria, Tomás Luis de → Victoria
- Vivaldi, Antonio
 — Concerto Grosso op. 3 Nr. 11 | 317
- Vogel, Bernhard | 548, 598
- Vogelsang, Josephine → Perin von Gradenstein
- Vogl, Johann Michael | 183, 186
- Vogl, Johann Nepomuk | 272, 274
- Vogler, Georg Joseph | 370, 373
- Volckmann, Robert → Volkmann
- Volkert, Franz | 432

Register der Personen und musikalischen Werke

- Volkman (Volckmann), Robert | 35, 40,
 344, 463, 548, 558, 598
 — 3 Lieder op. 72
 Nr. 1 „*Ein Lebewohl*“ | 558
 Nr. 2 „*Auf der Stelle,
 wo sie sass*“ | 558
 — Konzertstück c-Moll für Klavier
 und Orchester op. 42 | 556, 558
 — Serenade F-Dur op. 63 | 322f.
 — Streichquartett a-Moll op. 9 | 355
 — Streichquartett g-Moll op. 14 | 544, 547
 — Streichquartett e-Moll op. 35 | 39f.
 — Symphonie d-Moll op. 44 | 379, 381
 — *Visegrád. 12 musikalische Dichtungen
 für Klavier* op. 21 | 287, 292
 Voltaire | 19, 355, 418, 453, 482, 487, 598, 604
 Voss (Voß), Charles | 370, 373
 — *Peintures musicales* op. 222 | 373
 Vuillaume, Jean-Baptiste | 513
 Vuillaume, Nicolas-François | 509, 513
- W**
- Wachtel, Theodor | 241, 242
 Wächter, Eberhard von | 280, 285
 Wachtl, Joseph | 494
 Wagner, Cosima | 177, 231, 598f.
 Wagner, Franz | 438
 Wagner, Georg Zacharias | 227f., 231
 Wagner, Richard | 12, 14, 18, 43, 55, 77f., 81,
 89, 95, 99, 107f., 110, 136, 158, 165–177,
 182f., 186, 194, 199, 222, 231f., 238–241,
 251, 263f., 267, 282, 285, 300, 344f., 360f.,
 363, 366, 368, 373, 375–377, 391, 419, 428,
 440, 442, 452, 454, 464, 466, 469, 475–
 479, 523, 529, 547, 557, 581, 591, 596f., 599f.
 — *Eine Faust-Ouvertüre* WWV 59 | 172,
 348f., 351
 — *Das Liebesverbot* | 170
 — *Der fliegende Holländer* | 140f., 170, 240,
 458, 582, 587
 — *Der Ring des Nibelungen* | 66, 167, 170,
 172, 194, 196, 234, 248, 476, 525f., 595
 Das Rheingold | 106, 177, 252, 525, 551
 Die Walküre | 176f., 252
 Die Götterdämmerung | 525
 — *Die Feen* | 170
 — *Die Meistersinger von Nürnberg* | 167,
 170, 240, 252, 332, 525, 582
 — *Kaisermarsch* WWV 104 | 329, 331f., 335,
 446, 450
 — Konzertschluss zur Ouvertüre von
 Glucks *Iphigenie in Aulis* WWV 87 |
 173, 176, 362
 — *Lohengrin* | 37, 39, 169f., 172f., 177, 194,
 196, 248, 252, 266, 375, 439, 455, 458,
 476, 485, 511, 524, 561, 579, 586, 597
 — *Rienzi, der letzte der Tribunen* | 37, 39,
 170, 252f., 387, 511, 579, 582
 — *Tannhäuser* | 169, 172–177, 196, 240, 248,
 252, 274, 332, 372, 378, 455, 525, 582, 597
 — *Tristan und Isolde* | 175–177, 455
 Walcker, Carl | 499
 Walcker (Walker), Eberhard Friedrich |
 495–498, 499
 Walcker, Friedrich | 499
 Walcker, Heinrich I. | 499
 Waldau, Max | 360, 363
 Walker, Eberhard Friedrich →
 Walcker, Eberhard Friedrich
 Wallnöfer, Adolf | 566
 — 7 Lieder op. 1 | 562
 Nr. 5 „*Auferstehung*“ | 566
 Walter, Alois | 134, 135
 Walter, Emil | 496, 499
 Walter, Gustav | 32, 33, 38, 63, 65, 90, 109,
 154, 240, 291, 293, 316, 347, 383, 395, 399,
 404, 412, 434, 458, 534, 556, 558, 569
 Walter, Joseph | 374, 377, 380, 383
 Walter, Ludwig | 496, 499
 Walter, Theodor | 496, 499
 Waltz (Walt), Gustavus | 397, 400
 Wanda, Philippine | 187
 Wapnewski, Peter | 14, 95, 595
 Wasielewski (Wasielewsky),
 Wilhelm Joseph von | 466, 568, 571, 592
 Weber, Bernhard Anselm | 274
 — *Der Gang nach dem Eisenhammer* | 271
 Weber, Carl (Karl) Maria von | 21, 27, 36,
 45–47, 77, 83, 86, 98, 155, 186, 275, 300,
 321, 393f., 463, 505, 511, 574, 592, 595f.

Register der Personen und musikalischen Werke

- {Klavierstücke} | 318
- {Lieder} | 318
- *Abu Hassan* | 197, 200, 202, 287, 317, 319f., 323, 330f., 334f., 339f., 372, 382f., 387, 552, 564, 583
- *Aufforderung zum Tanze* J 260 | 60, 470, 474
 - Bearbeitung von Carl Tausig | 337, 423–425
- *Der erste Ton* J 58 | 533
- *Der Freischütz* | 40f., 43, 82, 87–90, 99, 103, 125–127, 129, 135, 199, 268, 284, 317f., 320, 330, 335f., 343, 350f., 470, 473, 486, 545, 549, 580f., 584
- *Euryanthe* | 90, 99, 193, 195, 264, 318, 330, 365, 367, 468, 564
- *Grande Overture à plusieurs instruments* J 54 | 567
- *In seiner Ordnung schafft der Herr* J 154 | 87, 89
- *Jubel-Ouvertüre* J 245 | 564
- Konzertstück f-Moll für Klavier und Orchester J 282 | 150, 353, 355, 449f.
- „*Lützows wilde Jagd*“ J 168 | 236
- Musik zu *Preciosa* J 279 | 80f., 265, 570f.
- *Oberon, or The Elf King's Oath/Oberon, oder der Schwur des Elfenkönigs* | 156f., 197, 200, 202, 287, 330, 336, 340, 371, 548–553, 587
- *Peter Schmoll und seine Nachbarn* | 564, 566
- Polacca brillante E-Dur J 268 | 474
- Rondo brillante Es-Dur J 252 | 474
- Schlummerlied „*Sohn der Ruhe, sinke nieder*“ J 285 | 430f.
- „*Schwertlied*“ J 169 | 236
- *Silvana* | 318, 323
- *Turandot* J 75 | 332
- Weber, Constanze von → Mozart, Constanze
- Weber, Friedrich Dionys | 73, 75, 227, 231, 599
- Weber, Gottfried | 63, 66, 82, 89, 307, 311, 320, 323, 599
 - Requiem op. 24 | 82
- Weber, Max Maria von | 318f., 323, 394, 474, 592
- Webern, Anton | 396
- Weeber, Emil | 421, 424, 425, 474, 585
- Wegeler, Franz Gerhard | 466, 599
- Weilen, Joseph von | 316, 317, 449
- Weinwurm, Rudolf | 123–125, 127, 179, 303, 384, 447, 473, 557, 564
 - „*Im Korn*“ | 127
 - „*Schläfst oder wachst du*“ | 127
- Weinzierl, Max von | 425f.
 - {Lieder} | 424f.
- Weisflog (Weißflog), Carl | 491, 493f., 604
- Weiss (Weiß-Weikersheim), Aurelie → Brandeis-Weikersheim, Aurelie
- Weiß, Karl | 206, 213
- Weiß, Laurenz | 473, 475
- Wen von Zhou | 516, 518
- Werner, Paul | 471
 - *Gedichte des Mädchens* op. 7 | 474
 - *2 Mädchenlieder* op. 8 | 474
- Werthes, Friedrich August Clemens | 278
- Wessely, Othmar | 525, 600
- Wickenburg-Almássy (Almassy), Wilhelmine von | 139, 141
- Wideberg (Wiedeberg), Hilda | 423, 425
- Wieck, Clara → Schumann, Clara
- Wiedeberg, Hilda → Wideberg
- Wiedermann, Elise | 137, 139, 223f., 424, 487f., 576
- Wieland, Christoph Martin | 156, 169, 172, 550f., 554, 604
- Wiener von Welten, Eduard | 141
- Wiener von Welten, Henriette | 139, 141
- Wieniawski (Wieniawsky), Józef (Josef) | 571
 - Klavierkonzert g-Moll op. 20 | 570f.
- Wiesend, Reinhard | 311, 600
- Wild, Marie → Wilt
- Wilhelm, Karl | 236, 239
 - „*Die Wacht am Rhein*“ | 239
- Wilhelmj (Wilhelmi), August | 259, 261, 263, 421, 424, 429–432, 435f., 520
- Willaert, Adrian | 83, 541
 - „*Verbum bonum et suave*“ | 543

Register der Personen und musikalischen Werke

- Willemer, Marianne | 567
 Willmers, Rudolf | 489, 493, 500f.
 Wilt (Wild), Marie | 32, 65, 88, 134, 139, 180,
 291, 293, 309, 316, 362, 377, 442, 449,
 457, 534, 549
 Winckelmann (Winkelmann), Johann
 Joachim | 197, 202f., 402, 404, 477, 599
 Winiker (Winniker), Karl | 436
 Winter, Peter von | 291f.
 — *Das unterbrochene Opferfest* | 287,
 446f., 450
 — *Timoteo o gli effetti di musica* | 532, 534
 Winterfeld, Carl von | 144, 148, 391–393, 417,
 420, 436, 599
 Wirdung, Sebastian → Virdung
 Wirth, Samuel | 502, 506
 Wittassek, Johann August → Vitásek
 Wittmann, Hugo | 12
 Wöber, Franz Xaver | 518, 600
 Wohlrath, Heinrich | 128
 Wolf, Antonie | 110, 134, 135
 Wolf, Max | 243
 — *Die Pilger* | 243–245, 582
 Wolf, Werner | 253, 599
 Wolff, August | 502, 506
 Woltmann, Karl Ludwig von | 277, 278
 Worani, Katharina | 569, 571
 Wüllner, Franz | 177
 Wurmbrand-Stuppach, Stephanie von | 222
 — Walzer | 221
 Wurzbach, Constantin von | 439f., 599
 Wu von Zhou | 516, 518
- X**
 Xenophon | 161, 604
- Y**
 Yongzheng (Young-Tschang/
 Young-Tschoung) | 516f., 519
- Z**
 Zach, Thomas | 508f., 513
 Zachariä, Eduard | 502, 505, 507, 599
 Zamara, Anton | 139, 141
 Zamminer, Friedrich | 508, 513, 599
- Zarebski (Zaremsky), Juliusz (Julius) |
 223, 224
 Zarlino, Gioseffo | 418, 543, 599
 Zavadini, Guido | 104, 600
 Zedlitz, Joseph Christian von | 375, 378
 Żeleński (Zelensky), Władysław (Ladislav) |
 222
 — 6 Charakterstücke op. 17 | 219f.
 — Humoreske und Gavotte op. 18 | 219
 Zellner, Julius | 222, 226, 387
 — Adagio und Allegro appassionato op. 8 |
 219, 222
 — 5 Charakterstücke op. 2 | 219, 222, 471
 — Klavierkonzert Es-Dur op. 12 | 463,
 466, 470, 474, 540f., 543
 — 6 Klavierstücke op. 3 | 219, 471
 — Klaviertrio h-Moll op. 5 | 219, 222,
 471
 — 8 Kleine Klavierstücke op. 15 | 219,
 222, 471
 — *Melusine. 5 symphonische Sätze für
 Orchester* op. 10 | 368–372, 387, 395,
 463, 471
 Bearbeitung für Klavier zu
 4 Händen | 219, 222
 — Nocturno op. 9 Nr. 2 | 219, 222
 — Phantasie in Form von Variationen
 über ein altdeutsches Lied op. 6 | 219,
 222, 471
 — Streichquartett g-Moll op. 14 | 386,
 388, 471
 — 3 Stücke (Andante, Scherzo und Finale)
 op. 13 | 324f.
 — 3 Stücke für Klavier zu 4 Händen op. 9 |
 219, 222, 471
 — Suite c-Moll op. 4 | 219, 222, 471
 — Symphonie F-Dur op. 7 | 219, 222,
 387f., 463, 466, 471, 474
 — Violoncellosonate d-Moll op. 11 | 219,
 222, 384, 387, 394–396, 471
 Zellner, Leopold Alexander | 381, 498,
 500, 593
 Zellner, Rudolf → Zöllner
 Zelter, Carl Friedrich | 63, 66, 272–275,
 284, 291, 298, 301, 304, 311

Register der Personen und musikalischen Werke

- Nr. 12 „Margarethe“ Z 124, Heft 1 | 283, 285
- Zhang Yushu | 604
- Zhu Zaiyu (Tsay-Yu) | 517, 519
- Ziani, Marc' Antonio | 311
- *L'Alcibiade* | 311
- Ziani, Pietro Andrea | 311
- *L'Alciade* | 307, 311
- Ziegler, Friedrich Wilhelm | 41, 43, 604
- Ziegler von Klipphausen,
Heinrich Anselm von | 285, 604
- Zieten (Ziethen), Hans Joachim von | 356, 594
- Zöllner (Zellner), Rudolf | 139, 141
- Zulehner (Zuhleener), Carl | 279
- Zumsteeg, Johann Rudolph | 13, 137, 139, 269–285, 577
- „*Ach die entzückenden Töne der Saiten*“ | 278
- „*An den Abendstern*“ | 278
- „*An Mignon*“ | 283, 285
- *Armide* | 276, 278
- „*Colma*“ | 277
- „*Das Lied von der Treue*“ | 277, 282
- *Das Pfauenfest* | 276, 278
- „*Der Mohrin Gesang*“ | 278
- „*Des Pfarrers Tochter von Taubenhain*“ | 272, 277, 280f.
- „*Die beiden Bonzen*“ | 277
- „*Die Büßende*“ | 277, 282
- „*Die Entführung*“ | 277
- *Die Frühlingsfeier* | 277
- *Die Geisterinsel* | 276
- Duo C-Dur für zwei Violoncelli | 278
- *Elbondocani* | 277f.
- „*Elwine*“ | 277, 281, 284
- „*Erwartung*“ | 277, 283
- „*Hexenballade*“ | 277
- „*Johannens' Lebewohl*“ | 277f.
- „*Kukuk*“ | 277
- „*Lenore*“ | 270, 272, 277, 279–282
- „*Marienbild*“ | 277
- „*Melancholikon*“ | 277, 283, 354, 356
- „*Nebelgeist*“ | 277
- „*Richard und Mathilde*“ | 277, 283
- „*Ritter von Toggenburg*“ | 277, 282
- „*Robert und Käthe*“ | 277, 282f.
- Sonate Es-Dur für Violoncello und Kontrabass | 278
- *Trauerkantate* | 277
- „*Una*“ | 277, 280
- „*Vorbereitung zum Tode*“ | 278
- „*Zauberlehrling*“ | 277, 283

HOLLITZER



www.hollitzer.at