

MARKÉTA ŠTĚDRONSKÁ (HG.)

AUGUST WILHELM AMBROS
MUSIKAUFSÄTZE UND
-REZENSIONEN 1872–1876

HISTORISCH-KRITISCHE AUSGABE

BAND 2
1874–1876



HOLLITZER



AUGUST WILHELM AMBROS
MUSIKAUFSÄTZE UND -REZENSIONEN 1872–1876

HISTORISCH-KRITISCHE AUSGABE

BAND 2
1874–1876

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 46

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

August Wilhelm Ambros
Musikaufsätze und -rezensionen 1872–1876

Band 2
1874–1876

MARKÉTA ŠTĚDRONSKÁ (HG.)

AUGUST WILHELM AMBROS
MUSIKAUFSÄTZE UND
-REZENSIONEN 1872–1876

HISTORISCH-KRITISCHE AUSGABE

BAND 2
1874–1876

HOLLITZER



Veröffentlicht mit Unterstützung des
Austrian Science Fund (FWF):
PUB 494-G26

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:

Ludwig Rohbock: *Die Komische Oper in Wien*,
kolorierter Stahlstich von Georg Heisinger, um 1875,
KHM-Museumsverband, Theaternuseum Wien,
Inv. Nr. GSGBM3942

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

© 2019 by HOLLITZER Verlag, Wien

ISBN 978-3-99012-414-7
ISSN 2617-3344

HOLLITZER



www.hollitzer.at

INHALT

Einleitung	11
Abkürzungen	23
Musikaufsätze und -rezensionen des Jahres 1874	
139. Feuilleton. Musik. Die Philharmoniker. Das Florentiner-Quartett. Abschiedsconcert der Frau Essipoff. Damentrio. (WA 1874, Nr. 5, 7. Jänner)	27
140. Feuilleton. Musik. Schumanns „Genoveva“ im Hofoperntheater. (WA 1874, Nr. 7, 10. Jänner)	32
141. Feuilleton. Musik. Concert unter Mitwirkung von Franz Liszt. (WA 1874, Nr. 9, 13. Jänner)	39
142. Feuilleton. Die komische Oper. (WA 1874, Nr. 14, 19. Jänner)	44
143. Musik. (Die „Regimentstochter“ in der komischen Oper. Philharmonisches Concert.) (WA 1874, Nr. 15, 20. Jänner)	54
144. „Komische Oper“. (WA 1874, Nr. 16, 21. Jänner)	57
145. Feuilleton. Musik. Gesellschaftsconcert. Komische Oper. (WA 1874, Nr. 21, 27. Jänner)	58
146. Komische Oper. (WA 1874, Nr. 23, 29. Jänner)	63
147. Feuilleton. Musik. „Das Glöcklein des Eremiten“. – Concert des Herrn Brüll und Sonstiges. (WA 1874, Nr. 27, 4. Februar)	65
148. Feuilleton. Musik. Der erste Act von R. Wagners „Walküre“. (WA 1874, Nr. 34, 12. Februar)	70
149. Feuilleton. Die Entwürfe des Beethoven-Denkmal's im k. k. Museum für Kunst und Industrie. (WA 1874, Nr. 36, 14. Februar)	76
150. Feuilleton. Musik. Boieldieu's „weiße Dame“. Kreuzers „Nachtlager in Granada“. Concert des Frl. Pauline Fichtner. Concert der Singakademie. (WA 1874, Nr. 41, 20. Februar)	83
151. Feuilleton. Musik. Hellmesbergers Quartett. Frl. Constanze Mayer. Concert des Frl. Helene Magnus und des Herrn Professors Epstein. (WA 1874, Nr. 46, 26. Februar)	90
152. Feuilleton. Musik. Die Trio-Abende. Philharmonisches und Gesellschaftsconcert. Flotows „Martha“. Signora Patti. (WA 1874, Nr. 53, 6. März)	95
153. Feuilleton. Musik. Meyerbeers „Nordstern“. Trio des Herrn Prof. Door. Akademischer Gesangverein, Frau Passy-Cornet. (WA 1874, Nr. 56, 10. März)	101
154. Feuilleton. Musik. Der „schwarze Domino“. Doors letzter Trioabend. Quartett Hellmesberger. (WA 1874, Nr. 62, 17. März)	107
155. Feuilleton. Musik. Herr Riese, Fräulein Proska, Wiener Männergesangverein. Die Pianistinnen Menter und Fichtner. Wiener Elitecapelle. Die Philharmoniker. (WA 1874, Nr. 68, 24. März)	112

156.	Notizen. Hofoperntheater. (WA 1874, Nr. 69, 26. März)	119
157.	Feuilleton. Musik. Hellmesbergers Quartett. Fräulein Gabriele Joel. Herr Grünfeld. „ <i>Le nozze di Figaro</i> “ in der komischen Oper. (WA 1874, Nr. 73, 31. März)	120
158.	Feuilleton. Musik. Die Opernfragmente im Hofoperntheater. Die Vorstellung zum Besten der „Concordia“ in der komischen Oper. Händels „Salomo“ und „Messias“. (WA 1874, Nr. 75, 2. April)	126
159.	Komische Oper. (WA 1874, Nr. 80, 9. April)	131
160.	Komische Oper. (WA 1874, Nr. 82, 11. April)	132
161.	Komische Oper. (WA 1874, Nr. 86, 16. April)	133
162.	Feuilleton. Musik. „ <i>Le roi l'a dit</i> “, komische Oper von Léon Delibes. Das vierte Gesellschaftsconcert. (WA 1874, Nr. 91, 22. April)	135
163.	Conservatorium. (WA 1874, Nr. 92, 23. April)	140
164.	Komische Oper. (WA 1874, Nr. 97, 29. April)	141
165.	Feuilleton. „Aïda“, Oper in vier Acten von Giuseppe Verdi. (WA 1874, Nr. 99, 1. Mai)	143
166.	Feuilleton. Musik. <i>Musica sacra</i> , aufgeführt vom Wiener Cäcilien-Verein. Einige Paralipomena zu Delibes' Oper und zu Verdi's „Aïda“. (WA 1874, Nr. 102, 5. Mai)	150
167.	Komische Oper. (WA 1874, Nr. 110, 15. Mai)	155
168.	Feuilleton. Musik. Aubers „ <i>La part du diable</i> “ in der komischen Oper. (WA 1874, Nr. 117, 23. Mai)	157
169.	Feuilleton. Schriften über Musik. I. Vom Musikalisch-Schönen, ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst. Von Dr. Eduard Hanslik [...]. Vierte verbesserte Auflage. (WA 1874, Nr. 142, 24. Juni)	161
170.	Feuilleton. Schriften über Musik. „Zwei Briefe über Johann Jakob Froberger, kais. Kammerorganist in Wien.“ Ein biographischer Beitrag von Dr. Edmund Schebek. (WA 1874, Nr. 166, 23. Juli)	166
171.	Hofoperntheater. (WA 1874, Nr. 189, 20. August)	172
172.	Der Wiener Männergesangverein in Venedig. (WA 1874, Nr. 194, 26. August)	173
173.	Feuilleton. Aus Venedig. I. (WA 1874, Nr. 194, 26. August)	174
174.	Wiener Männergesangverein. (WZ 1874, Nr. 195, 27. August)	179
175.	Feuilleton. Aus Venedig. II. (WA 1874, Nr. 196, 28. August)	180
176.	Hofoperntheater. (WA 1874, Nr. 219, 25. September)	187
177.	Feuilleton. Theater. Die Wiedereröffnung der „komischen Oper“. (WA 1874, Nr. 227, 5. Oktober)	188
178.	Komische Oper. (WA 1874, Nr. 229, 7. Oktober)	192
179.	Komische Oper. (WA 1874, Nr. 231, 9. Oktober)	193
180.	Feuilleton. Schriften über Musik. Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen. Von Ferdinand Hiller. (WA 1874, Nr. 231, 9. Oktober)	194
181.	Feuilleton. Schriften über Musik. Thematisches Verzeichniß der im Druck erschienenen Werke von Franz Schubert. (WA 1874, Nr. 252, 3. November)	198

182.	Feuilleton. Musik. Aubers „erster Glückstag“; Gesellschaftsconcert; Florentiner Quartett. (WA 1874, Nr. 257, 9. November)	202
183.	Komische Oper. (WA 1874, Nr. 260, 12. November)	208
184.	Komische Oper. (WA 1874, Nr. 261, 13. November)	210
185.	Feuilleton. Musik. Erstes philharmonisches Concert. Frau Lucca's Gastspiel in der komischen Oper. (WA 1874, Nr. 264, 17. November)	210
186.	Komische Oper. (WA 1874, Nr. 267, 20. November)	217
187.	Komische Oper. (WA 1874, Nr. 270, 24. November)	218
188.	Feuilleton. Musik. Glucks „Iphigenia in Aulis“ im Hofoperntheater. – Der erste Quartettabend Hellmesbergers. (WA 1874, Nr. 270, 24. November)	219
189.	Concerte. Herr Sigismund Blumner. – Ehrbar. – Frl. Bertha Haft. (WA 1874, Nr. 271, 25. November)	225
190.	Komische Oper. (WA 1874, Nr. 274, 28. November)	227
191.	Hofoperntheater. (WA 1874, Nr. 275, 30. November)	228
192.	Feuilleton. Musik. Die Philharmoniker. – Hellmesberger. – Das schwedische Damenquartett. (WA 1874, Nr. 280, 5. Dezember)	230
193.	Komische Oper. (WA 1874, Nr. 282, 9. Dezember)	233
194.	Feuilleton. Musik. Beethovens große Messe. – Das Florentiner-Quartett. (WA 1874, Nr. 283, 10. Dezember)	235
195.	Hofoperntheater. (WA 1874, Nr. 286, 14. Dezember)	240
196.	Hofoperntheater. (WA 1874, Nr. 289, 17. Dezember)	241
197.	Feuilleton. Musik. Der Pianist Raphael Joseffy. Concert des Wiener Männergesangvereins, Concert des Orchestervereins, die Philharmoniker. (WA 1874, Nr. 293, 22. Dezember)	242
198.	Feuilleton. Theater. Die Vorstellungen zum Besten des Pensionsfonds im Hofoperntheater: Byrons „Manfred“ und Opernfragmente. (WA 1874, Nr. 295, 24. Dezember)	247
199.	Komische Oper. (WA 1874, Nr. 296, 28. Dezember)	253

Musikaufsätze und -rezensionen des Jahres 1875

200.	Feuilleton. Musik. Philharmonisches Concert. – Schwedisches Damenquartett. – Wohlthätigkeitsconcert. (WA 1875, Nr. 4, 7. Jänner)	257
201.	Feuilleton. Musik. Pauline Lucca als Mignon. Joseph und Amalie Joachim. (WA 1875, Nr. 12, 16. Jänner)	261
202.	Feuilleton. Musik. Das Concert des akademischen Wagner-Vereines. (WA 1875, Nr. 19, 25. Jänner)	266
203.	Feuilleton. Musik. „Der Widerspänstigen Zähmung“, Oper von Goetz. Komische Oper. Doors Trio-Soiréen. (WA 1875, Nr. 26, 3. Februar)	271
204.	Feuilleton. Musik. (Das Concert des Wiener Musiker-Vereins. Frl. Anna Mehlig. Die Herren Brüll und Door.) (WA 1875, Nr. 37, 16. Februar)	277

205.	Feuilleton. Musik. Philharmonisches Concert. Hellmesbergers Quartett-Abend, Herr Karl van Bruyck. (WA 1875, Nr. 43, 23. Februar)	281
206.	Feuilleton. Richard Wagner. (WA 1875, Nr. 49, 2. März)	286
207.	Feuilleton. Musik. Philharmonisches und Gesellschaftsconcert. – Singakademie. – Die anderen Concerte der letzten Zeit. (WA 1875, Nr. 55, 9. März)	293
208.	Feuilleton. Goldmarcks Oper: „Königin von Saba“. (WA 1875, Nr. 57, 11. März)	298
209.	Concerte. (WA 1875, Nr. 63, 18. März)	305
210.	Feuilleton. Musik. Johann Sebastian Bachs „Matthäus-Passion“. (WA 1875, Nr. 70, 27. März)	307
211.	Feuilleton. Eduard Hanslik. Die moderne Oper. Kritiken und Studien von Eduard Hanslik. (WA 1875, Nr. 78, 7. April)	313
212.	Feuilleton. Musik. Revue der Concerte. (WA 1875, Nr. 89, 20. April)	319
213.	Hofoperntheater. (WA 1875, Nr. 96, 28. April)	326
214.	Feuilleton. K. k. Hofoperntheater. (WA 1875, Nr. 100, 3. Mai)	327
215.	Hofoperntheater. (WA 1875, Nr. 104, 8. Mai)	332
216.	Hofoperntheater. (WZ 1875, Nr. 118, 26. Mai)	333
217.	Feuilleton. Hofoperntheater. (WA 1875, Nr. 122, 1. Juni)	335
218.	Hofoperntheater. (WA 1875, Nr. 123, 2. Juni)	338
219.	Hofoperntheater. (WA 1875, Nr. 127, 7. Juni)	339
220.	Feuilleton. Verdi's Requiem. Aufführung im k. k. Hofoperntheater. (WA 1875, Nr. 132, 12. Juni)	340
221.	Feuilleton. Hofoperntheater. Verdi's „Aïda“ unter Leitung des Componisten. (WA 1875, Nr. 139, 21. Juni)	347
222.	Feuilleton. Die Tieferlegung des Orchesters im Hof-Operntheater. (WA 1875, Nr. 216, 21. September)	352
223.	Feuilleton. Theater. Hofoperntheater. „Carmen“, Oper in vier Acten von Meilhac und Halévy. Musik von Georges Bizet. Zum ersten Male aufgeführt am 23. October. (WA 1875, Nr. 245, 25. October)	356
224.	K. k. Hofoperntheater. (WA 1875, Nr. 251, 2. November)	361
225.	Musik. Die ersten Concerte der Saison. (WA 1875, Nr. 256, 8. November)	362
226.	Feuilleton. Musik. Erstes Gesellschaftsconcert. (WA 1875, Nr. 263, 17. November)	365
227.	Musik. Hellmesbergers Quartett. – Der Violinist Krezma. (WA 1875, Nr. 268, 23. November)	368
228.	Feuilleton. Musik. Die Philharmoniker. Herbecks neueste Composition. Lizsts „Hunnenschlacht“. – Frau Martha Procházka, Fräul. Vera Timanoff. (WA 1875, Nr. 274, 30. November)	371
229.	Feuilleton. Musik. Zweites Gesellschaftsconcert. Meyerbeers „Struensee-Musik“. Hellmesbergers zweite Quartett-Soirée. Frau Martha Prochaska. (WA 1875, Nr. 281, 9. Dezember)	375

230.	Feuilleton. Musik. Drittes philharmonisches Concert. J. H. Bonawitz. Singakademie. Florentiner-Quartett. (WA 1875, Nr. 286, 15. Dezember)	379
231.	Feuilleton. K. k. Hofoperntheater. (WA 1875, Nr. 288, 17. Dezember)	384
232.	Feuilleton. Musik. Männergesangverein. Franz Schuberts „Freunde von Salamanca“. Hellmesberger. Neues Quartett von Brahms. Frl. Bertha Haft. (WA 1875, Nr. 291, 21. Dezember)	389
233.	Philharmonisches Concert. (WA 1875, Nr. 296, 28. Dezember)	393

Musikaufsätze und -rezensionen des Jahres 1876

234.	Concerte. (WA 1876, Nr. 5, 8. Jänner)	397
235.	Opernvorstellung im Conservatorium. (WA 1876, Nr. 10, 14. Jänner)	398
236.	Eine Biographie Haydns. Joseph Haydn. Von C. F. Pohl. Erster Band, erste Abtheilung. (WA-Beilage 1876, Nr. 13, 18. Jänner)	399
237.	Musik. Der Pianist Raphael Joseffy. Frl. Marie Aub. Wohlthätigkeitsconcert. (WA-Beilage 1876, Nr. 14, 19. Jänner)	404
238.	Hofoperntheater. (WA 1876, Nr. 18, 24. Jänner)	408
239.	Wiener Chronik. Richard Wagner in Wien. (Deutsche Rundschau 1876, Bd. 6, Heft 4)	410
240.	Musik. Philharmonisches Concert. – Frau Annette Essipoff. – Herr Wallnöfer. (WA-Beilage 1876, Nr. 26, 3. Februar)	418
241.	K. k. Hofoperntheater. (WA-Beilage 1876, Nr. 29, 7. Februar)	421
242.	Musik. Concerte der Singakademie, des neunjährigen Ferruccio Busoni und Herrn Professors Anton Door. (WA-Beilage 1876, Nr. 34, 12. Februar)	422
243.	Musik. Hellmesbergers Quartett-Soirée, Herr Grützmacher und Herr Schöfmann. Fräulein Eugenie Kleckler. Drittes Gesellschaftsconcert. (WA-Beilage 1876, Nr. 46, 26. Februar)	425
244.	Das Wiener Hofoperntheater. (Deutsche Rundschau 1876, Bd. 6, Heft 5)	428
245.	Hofoperntheater. (WA 1876, Nr. 51, 3. März)	435
246.	Hofoperntheater. (WA 1876, Nr. 53, 6. März)	437
247.	Hofoperntheater. (WA 1876, Nr. 54, 7. März)	438
248.	Musik. Philharmonisches Concert. Schubert-Abend. Historisches Concert. (WA-Beilage 1876, Nr. 57, 10. März)	439
249.	K. k. Hofoperntheater. (WA 1876, Nr. 63, 17. März)	442
250.	K. k. Hofoperntheater. (WA 1876, Nr. 65, 20. März)	443
251.	Hofoperntheater. (WA 1876, Nr. 66, 21. März)	445
252.	Musik. Philharmonisches Concert. – Hellmesbergers Quartett-Soiréen. – Saint-Saëns. (WA-Beilage 1876, Nr. 71, 28. März)	446
253.	Hofoperntheater. (WA 1876, Nr. 72, 29. März)	449
254.	Hofoperntheater. (WA 1876, Nr. 73, 30. März)	450
255.	Hofoperntheater. (WA 1876, Nr. 76, 3. April)	451
256.	Concerte. Herbecks Musikaufführungen. – Pianistenconcerte. – Abschiedsconcert Camille Saint-Saëns'. (WA 1876, Nr. 84, 12. April)	452
257.	Hofoperntheater. (WA 1876, Nr. 88, 18. April)	455
258.	Zur Geschichte des Klaviers. (WA-Beilage 1876, Nr. 89, 19. April)	457

259.	K. k. Hofoperntheater. Gounods Oper „Mireille“. (<i>WA-Beilage</i> 1876, Nr. 96, 27. April)	462
260.	Wiener Chronik. Die Concert-Saison. (<i>Deutsche Rundschau</i> 1876, Bd. 7, Heft 7)	466
261.	Oper. (<i>WA</i> 1876, Nr. 107, 10. Mai)	476
262.	Musik. Die letzten Concerte der Saison. (<i>WA</i> 1876, Nr. 112, 16. Mai)	477
263.	K. k. Hofoperntheater. (<i>WA</i> 1876, Nr. 120, 26. Mai)	480
264.	K. k. Hofoperntheater. (<i>WA</i> 1876, Nr. 131, 9. Juni)	481
265.	Weltliche und geistliche Musik in Wien. (<i>Deutsche Rundschau</i> 1876, Bd. 7, Heft 9)	482
	Emendationsverzeichnis	491
	Verzeichnis der rezensierten Veranstaltungen	495
	Zitierte Literatur	507
	Register der Personen und musikalischen Werke	521

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 im Juni 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 zweite Teil einer zweibändigen Edition⁴, 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 Sehnsucht⁵ – übernahm Ambros die Redaktion der Bereiche

-
- 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 Zum ersten Teil siehe: *August Wilhelm Ambros. Musikaufsätze und -rezensionen 1872–1876. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 1: *1872 und 1873* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 45), hrsg. von Markéta Štědrónská unter Mitarbeit von Henriette Engelke und Anna-Maria Pudziow, Wien 2017.
 - 5 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.

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-Stellvertreters 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“.⁶ 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 auswärtige⁷ 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 Einzelfälle⁸ alle Musikaufsätze und -rezensionen aus den Jahren

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

7 Von Prag aus gesehen.

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

1872–1876 erschienen. Demzufolge handelt es sich um ein sehr homogenes Korpus, das zugleich Ambros' lebenslange musikkritische Arbeit abrundet und vollendet.

Das erste Verzeichnis von Ambros' journalistischen Aufsätzen hat das Autorenteam Bonnie und Erling Lomnäs/Dietmar Strauß im Rahmen seiner Forschungen zum Prager Davidsbund erstellt.⁹ 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/á-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.¹⁰ Diese Autobiographie musste jedoch ausgeklammert werden,¹¹ 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 und sonstige Essays, etwa „Zur Geschichte des Klaviers“.

Verglichen mit Ambros' Musikkritiken der Prager Zeit¹² fallen bei den Wiener Berichten zwei Merkmale auf: erstens die deutlich höhere Zahl von Besprechungen von Opernmusik, zweitens der klare Stil anstelle von poetischen Schwärmerei-

9 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.

10 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.

11 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.

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

en Schumann'scher Art, die insbesondere für Ambros' davidsbündlerische Periode 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.¹³ 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.¹⁴ 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,¹⁵ 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 die Aufführungen an der 1874 eröffneten Komischen Oper (nachmaliges Ringtheater), über bedeutende Erstaufführungen an der Wiener Hofoper (Goldmarks *Die Königin von Saba*, Verdis *Aida* und *Requiem*, Bizets *Carmen*), ein Feuilleton anlässlich der konzertanten Aufführung des I. Aufzugs von Wagners *Die Walküre*, Berichte über Konzerte unter Mitwirkung von Franz Liszt und Camille Saint-Saëns wie auch zahlreiche regelmäßige Besprechungen der Auftritte der Wiener Philharmoniker, des Hellmesberger-Quartetts, des Florentiner Quartetts und des Trios von Anton Door. Unter den Beiträgen aus dem Jahr 1874 finden sich darüber hinaus ausführliche Korrespondenznachrichten über die Auftritte des Wiener Männergesang-Vereins auf dem Sängerfest in

13 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 Glück, 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.

14 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.

15 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.

Venedig, bei dem Ambros persönlich zugegen war. Seine letzte Musikkritik veröffentlichte Ambros in der *Wiener Zeitung* am 8. Juni 1876, kurz bevor ihn Ende desselben Monats der Tod ereilte. Ambros' musikkritische Tätigkeit endet somit nur einige Monate vor der Uraufführung von Wagners *Der Ring des Nibelungen* am 13.–17. August und vor der Uraufführung von Brahms' Erster Symphonie am 4. November. Obwohl Ambros über diese beiden Schlüsselereignisse des europäischen Musiklebens 1876 nicht mehr reflektieren konnte, lassen viele im vorliegenden Band enthaltene Berichte erahnen, in welche Richtung er seine kritischen Betrachtungen entfaltet hätte. Ein vollständiges chronologisch geordnetes Verzeichnis der im vorliegenden Band rezensierten Veranstaltungen findet sich auf S. 495–506.

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, die nur im ersten Band der Edition vorkommen, 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, wiederum nur den ersten Band der Edition betreffendes Phänomen stellt die Wiederverwendung von einigen Wiener Aufsätzen und Kritiken in Ambros' Essayband *Bunte Blätter*¹⁶ 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 im ersten Band der Edition auf S. 577.

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

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 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 Fétis's „Biographie universelle“*) u. Ä. Um dem originalen Erscheinungsbild der Texte möglichst nahe zu 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 *7c.* 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. 491–493) 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.¹⁷ 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 geschriebene Nachnamen oder verwechselte Vornamen von real existierenden¹⁸ 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 Kommentarvorbau „REZENSIERTE VERANSTALTUNG/EN“ eingeleitet, in dem alle in der betreffenden Kritik besprochenen Veranstaltungen mit Angabe von Titel¹⁹, 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. 495–506. 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

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

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

19 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. *Marie, die Tochter des Regiments* (dt. Aufführung an der Komischen Oper), *La figlia del reggimento* (it. Aufführung an der Wiener Hofoper).

Nennung des Komponistennamens), allgemein oder sonst ungenau erwähnt werden.²⁰ 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 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 tiefergehende inhaltliche Auswertung und Kontextualisierung wird im Rahmen einiger weiterer Studien unternommen,²¹ freilich bleibt sie auch künftigen Forschungsarbeiten vorbehalten.

20 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.

21 Markéta Štědrónská, „A. W. Ambros and F. P. G. Laurovic: 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 13.06.2018; 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 und Eduard Hanslick in Wien: das Schlusskapitel einer musikästhetischen Kontroverse“, in: *Musicologica Brunensia* 52 (2017), Nr. 2, S. 71–83; dies., „August Wilhelm Ambros – ein Gluck-Apologet in Wien“, in: *Christoph Willibald Gluck. Bilder. Mythen. Diskurse*, hrsg. von Thomas Betzwieser, Michele Calella und Klaus Pietschmann (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 47), Wien 2018, S. 117–129.

Personennachweise

Die im Haupttext genannten Namen von real existierenden Personen werden im Register aufgelistet;²² 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 Musik- enzyklopädien (*MGG*², *OeML*) entspricht. In runden Klammern 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 oder wenn der eigentliche Name im betreffenden Fall gängiger ist als die Pseudonymform. Was Frauennamen 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, tiefergreifende biographische Untersuchungen durchzuführen.

Werknachweise

Alle in der Edition erwähnten musikalischen Werke und auch Kompositionen, auf die der Text indirekt hinweist, werden im Register²³ verzeichnet. Im Unterschied zu den Personennamen werden im Register die Werktitel nur in der heute üblichen

22 Berücksichtigt werden auch abgeleitete Substantivformen (z. B. „Wagneromania“) und Adjektive (z. B. „ullmannisch“). Bei real existierenden Personen, die Vorbild für manche Opernfiguren waren, werden diese nur dann aufgelistet, wenn Ambros bei der Besprechung der Handlung auf die historischen Figuren direkt Bezug nimmt.

23 Bearbeitungen, soweit es sich nicht um selbstständige Variationen oder Paraphrasen handelt, finden sich unter dem Namen des Komponisten der Originalfassung, nicht desjenigen der Bearbeitung.

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 Autorennachnamen 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 Programmzettel 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 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), Frau Dr. Beatrix Darmstädter (Kunsthistorisches Museum Wien) und Frau Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring (Universität Marburg). 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 zur Musikwissenschaft* Frau Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes und Herrn Univ.-Prof. Dr. Michele Calella wie auch an den Hollitzer-Verlag.

Wien, im Februar 2019

Markéta Štědrónská

ABKÜRZUNGEN

Abt.	Abteilung
Aufl.	Auflage
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)
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

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

Abgekürzt zitierte Literatur → S. 507–510.

* Bd. 1 = August Wilhelm Ambros. *Musikaufsätze und -rezensionen 1872–1876. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 1: 1872 und 1873 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 45), hrsg. von Markéta Štědrónská unter Mitarbeit von Henriette Engelke und Anna-Maria Pudziow, Wien 2017.

MUSIKAUFSÄTZE
UND -REZENSIONEN
DES JAHRES 1874

139.

WA 1874, Nr. 5, 7. Jänner

Feuilleton.**Musik.**

Die Philharmoniker. Das Florentiner-Quartett.
Abschiedsconcert der Frau Essipoff. Damentrio.

Das mehrtägige „*Tacet*“ der Musik, welches ihr das Weihnachtsfest auferlegte, ist 5
zu Ende – und es wird 1874 so lustig darauf los musicirt, wie 1873 musicirt worden.
Die Straßenecken prangen mit Affichen aller Farben, welche uns eine erschrecken-
de Fülle musikalischer Genüsse in Aussicht stellen, und Liszts Name blickt uns in
anderthalb Schuh hohen Buchstaben entgegen – er kommt, er wird kommen und
was mehr: er wird spielen. Zunächst brachte uns das neue Jahr ein Concert der 10
Frau Essipoff, ihr musikalisches Lebewohl an uns, ferner eine unerwartete und
darum doppelt willkommene Quartett-Soirée der Florentiner und das vierte
Concert der Philharmoniker. Letzteres präsentirte uns gleich zum guten An-
fang – oder richtiger gesagt: zum nicht guten Anfang – eine Novität, eine Concert-
Ouvverture von Dietrich, unter dem poetisch-romantischen Titel: „Normannen- 15
fahrt“ – ein Tonstück, welches große Ansprüche macht, ohne selbst auch nur
mäßige zu befriedigen. Wenn aus diesem durch einander gequirkten Wirrwarr von
Tönen auch nur ein, ich will nicht sagen neuer und bedeutender, aber auch nur
ein ansprechender Gedanke auftauchte! Durch welches Mirakel dieses geradezu
schlechte Machwerk bei den Philharmonikern Gnade und Aufnahme gefunden, 20
wäre interessant zu erfahren. Mögen sie bei der Wahl von Novitäten doch ja vor-
sichtig sein! War schon neulich Wieniawsky's neues Klavierconcert solcher nur auf
Bestes gerichteten Concerte nicht völlig werth, aber doch immer noch die achtbare
Arbeit eines guten Musikers, so muß man gegen Mißgriffe, wie mit der „Norman- 25
nenfahrt“ einer gemacht worden, im eigenen Interesse der Philharmoniker nach-
drücklich protestiren. Ueberhaupt mögen die Herren bedacht sein, ihren wohlver-
dienten Ruf zu erhalten – denn Ruf ist leichter verloren als erworben, oder gar
wiedererworben. Im vorigen Concert schon wieder die *C-dur*-Symphonie Schu-
manns, die wir erst 1872 gehört, diesmal schon wieder die alle Augenblicke irgend-
wo auftauchende größere *C-dur*-Symphonie Mozarts (ich vermeide absichtlich die 30
alberne, apokryphe Benennung „Jupiter“) u. s. w. Die Herren sollten gelegentlich
an Anderweitiges denken.

Zur Zeit der Besetzung von Brünn durch die Franzosen ließ, wie man erzählt,
der französische Commandant, um die Einwohner über die Schwäche der Trup- 35
penzahl zu täuschen, seine Soldaten beim Ausrücken zum Fröhlicherthor hinaus
und zum Alt-Brünner Thor hereinmarschiren, und wieder, im fortgesetzten Kreis-
marsch, zum Fröhlicherthore hinaus und so weiter, bis einem alten, auf dem
Krautmarkte seßhaften Höckerweib bei diesem kriegerischen Aufzuge ein immer
wieder vorbeipassirender Mops auffiel, der seinem Herrn, einen gemeinen Solda-
ten, nachlief – und sie endlich laut ausrief: „O je, der Pummerl ist schon ein paar 40
Mal dagewesen!“ Bei den Programmen der Philharmoniker will uns gelegentlich

dieser stets wiederkehrende „Pummerl“ einfallen. Warum denn z. B. immer wieder Gade's schwache Symphonie in *B*? Warum nicht einmal seine erste, die voll, wenn auch naturwüchsig-uncultivirter Urkraft, so doch voll Urkraft ist und einst Mendelssohns Entzücken erregte, welcher nach der ersten Probe am 12. Jänner 1843
 45 sofort an den ihm damals persönlich noch nicht bekannten Componisten nach Kopenhagen schrieb: „er könne dem Wunsche nicht widerstehen, ihn anzureden, um ihm zu sagen, wie ihm, Mendelssohn, seit langer Zeit kein Stück einen lebhafteren, schöneren Eindruck gemacht, wie er sich mit jedem Tacte darin mehr verwundert habe“ u. s. w. Warum nicht Gade's wahrhaft poetische „Ossian“-Ouverture? Sollte selbst Spohrs „Weihe der Töne“ – welche trotz des verfehlten Grundgedankens doch voll großer musikalischer Schönheiten ist – nicht des Hervorsuchens werth sein? Sollte Mozarts sogenannter „Jupiter“ mit seinem *C-dur* nicht des Meisters andere, vielleicht minder kunstvolle, aber nicht minder herrliche
 50 Symphonie in derselben Tonart in Erinnerung bringen? Bietet Haydn nicht noch reichen Vorrath? Seine herrliche Symphonie in *C-moll* zum Beispiel? Oder ist Mozarts Octett in *C-moll* für Bläser, mit dem Canon-Menuett, nicht ein wahrhaft unvergleichliches Werk, das sich in dieser seiner Urgestalt ganz anders ausnimmt, als im leidigen Arrangement für Streichquintett, obwohl letzteres auch von Mozart
 55 selbst herrührt? Oder – doch wir können hier unmöglich Alles aufzählen, was die Philharmoniker aufführen könnten. Wer sich auf einer Höhe erhalten will, muß alle seine Kräfte zusammennehmen – Nachlassen heißt Sinken, und Sinken heißt endlich Untergehen.

Vom weiteren Verlaufe des letzten Concertes sei nur in Kürze Händels Suite für Streichinstrumente erwähnt, bei welcher das Publicum nach Dietrichs Ouverture ordentlich auflebte und die Gigue wiederholt haben wollte, was auch geschah. Volckmanns Ouverture zu Shakespeare's „Richard III.“ ist ein sehr merkwürdiges, originelles und durchaus interessantes Tonstück. Der Componist, der sonst in der Verwendung der Mittel eher sparsam ist als das Gegentheil, greift diesmal
 65 nach dumpfen Accenten anschlagender Glocken, nach dem schmetternden Tamtam, nach den Wirbelschlägen der Trommel – alles aber mit Sinn und Verstand und mit großer Wirkung. Die nach Art eines Trauermarsches düster hinschleichenden Stellen sind ergreifend und contrastiren trefflich mit dem Kriegsmarsch der hellen Pickelflöten und muthig dareinwirbelnden Trommeln; das mächtige Einleitungsthema mahnt, wo es gegen das Ende hin vergrößert erscheint, an das „verzweifl' und stirb“, das die Geister dem träumenden Richard zurufen – und
 70 äußerst frappant tritt die Siegesfanfare ein, wonach das Stück in wehevoller, religiöser Färbung sehr schön (nur vielleicht etwas zu lange) austönt. Man muß Volckmann bewundern, daß er einem eigentlich nur wenig Musikanregendes bietenden
 75 Stoffe, wie jene Tragödie Shakspeare's im Grunde ist, so viel abzugewinnen gewußt hat.

Das „Florentiner Quartett“ kommt diesmal mit frischgepflückten römischen Lorbeeren. Im Ganzen sind die Italiener für Kammermusik nicht eben sehr eingenommen. Die Oper überwuchert dort alles Andere und hat selbst die Kirchenmusik von ihren Chören verdrängt. Aber die Quartettgesellschaft Jean Beckers hat in Rom wohlverdiente Sensation gemacht. Das Largo und der Menuett
 85

des Haydn'schen Quartetts, mit dem sie sich diesmal auch bei uns einführten, gewisse Sätze Beethovens u. A. m. elektrisirten völlig die Urenkel der Scipionen und Catonen und die römische Zeitungspresse gab diesem Eindrucke begeisterte Worte. Es ist aber auch wirklich eine höhere, reinere Vollendung des Quartettspiels nicht denkbar und ich gestehe, daß mich gleich die ersten Tacte der Haydn'schen Composition mit wahrer Zaubergewalt ergriffen, einem Zauber, welcher mich den ganzen Abend nicht wieder losließ – und so, scheint es, auch das ganze Publicum: der enthusiastische, wie unwillkürlich, zuweilen mitten im Stücke losbrechende Beifall gab dafür Zeugniß. Es muß für die Künstler der schönste Lohn sein, sich von einer zahlreichen, fein empfindenden und verstehenden Zuhörerschaft so aufgenommen zu sehen. Beethovens *F-moll*-Quartett, eine der stauenswerthesten Schöpfungen des Meisters, haben wir vordem noch nie, auch nicht annähernd in solcher Vollendung gehört. Ob die fugirte Stelle im zweiten oder ob der ganze letzte Satz mit seinen leidenschaftlichen Schmerzensrufen und dem unvermuthet und gewaltsam sich zur Heiterkeit aufraffenden Schlusse dabei das Allervollendetste gewesen, bleibe unentschieden. Schumanns schönes *A-moll*-Quartett schloß den Abend; wie gewöhnlich bei den Florentinern, machte dessen mit bravourösester Virtuosität gespieltes Scherzo und das merkwürdig an die „Neunte“ und an ein Motiv aus Cherubini's Lodoiska-Ouverture (*N. B. videant* die Herren Philharmoniker – den jüngst wieder gehörten „Anakreon“ kennen wir hinlänglich!) anklingende Adagio die größte Sensation – das Publicum hätte beide lieber noch einmal gehört; die Künstler thaten aber wohl und klug daran, daß sie nicht wiederholten. Wir sehen dem zweiten Quartettabend mit Freuden entgegen.

Das Abschiedsconcert der Frau Essipoff gestaltete sich zum musikalischen Abschiedsfeste, das der vortrefflichen Künstlerin wohl Muth und Lust geben kann, wieder zu uns zurückzukehren, wo sie der besten Aufnahme sicher sein kann, besonders danken wir ihr für die Wahl der Suite von Goldmarck. Eine sehr angenehme Beigabe waren die ausgezeichneten Liedervorträge des Frl. Helene Magnus.

Der Dreikönigstag wurde für uns musikalisch zum Dreibamentstag – ein „Damentrio“, das sich in Wien constituirt hat, trat mit den ersten Proben seiner Kunst vor uns. Sage man, daß die moderne „Frauenfrage“ und „Frauenemancipation“ nicht auch auf musikalischem Gebiete ihre Blasen treibt! Wir haben schon ein (schwedisches) singendes „Damenquartett“, wir haben ein „Damenorchester“, welches letztere den Schauplatz seiner Kunstthaten allerdings auf Bierhallen und Wirthshausgärten beschränkt, und nun kommt das Wiener „Damentrio“ dazu. Was die Schwedinnen hoch über das „Damenorchester“ erhob und sie mit ihren nordischen Nationalweisen davor bewahrte, aus dem Concertsaal in's *Café chantant* verwiesen und mit dem „Damenorchester“ in eine Classe rangirt zu werden, war die außerordentliche Vollendung ihrer Leistungen, welche eben durch diese Vollendung einen sehr bedeutenden Kunstwerth erhielten. Den Erfolg vor Allem in der Pikanterie zu suchen, daß man ein Orchester, statt voll schwarzer Fracks, voll Damentoiletten erblickt, daß ein feines, weibliches Wesen sich mit dem Riesen Contrabaß balgt und mit den Pauken herumprügelt, sich die Flöte quer und die Oboe lang vor's Gesicht hält und so weiter, ist mindestens unkünstlerisch.

Dem Damentrio, drei sehr anmuthigen, jugendlichen Erscheinungen, ist kein besserer Rath zu geben, als sich die singenden Schwedinnen zum Vorbild zu nehmen, oder auch das eben anwesende Florentiner-Quartett, welche beide vor Allem dem
 135 unausgesetzten gemeinsamen und eifrigen Studiren und Ueben ihre staunenswerthe Meisterschaft im Ensemble zu danken haben. Bloß einfach gute musikalische Productionen, wie sie in einem soliden musikalischen Privathause oder als Füllnummer in einem gelegentlichen Concerte ganz am Orte und dankenswerth
 140 wären, genügen da bei weitem nicht. Das will nun aber Zeit und Mühe und ist nicht die Arbeit eines Tages.

Möge das jugendliche und talentbegabte Dreigestirn dieses ja beherzigen, wenn es bei einer Tournée durch musikalisch rigorose Städte, wie Leipzig oder Berlin, nicht unangenehme Erfahrungen machen will. Die Violoncellistin Frl. Rudolfine Epstein, eine Schülerin Poppers, hat, wenn keinen großen, so doch
 145 einen ungemein angenehmen, gesunden Ton, sie trägt gut vor, sie jammert nicht auf ihrem Instrument, wie so viele Cellisten thun, sondern sie singt – kurz man erkennt die gute Schule, aus welcher sie stammt. Ihre violinspielende Schwester Eugenie leistet gleichfalls schon jetzt Erfreuliches – es ist im Spiel beider Schwestern jener adelnde höhere Künstlerzug schon deutlich zu spüren. Die Pianistin
 150 Frau Malvina Brée ist wohlgeschult, solid, notensicher. Möge sie nur ihrem Vortrag durchwegs auch eine feinere Beseelung geben und sich vor gewissen Neigungen (z. B. zum accelerirenden Eilen) hüten und endlich trachten, ihren Anschlag im Forte, der, wie der alte Wieck zu sagen pflegte, etwas „Patschiges“ hat, verbessern. Möge sie dazu auch jedes Stück bis ins kleinste Detail hinein sorgsam studiren; – in dem Beethoven'schen *C-moll*-Trio spielte sie z. B. die letzte Variation, statt
 155 des hier vorgeschriebenen und nöthigen allerfeinsten Staccato, in einem Alltags-Legato, das den ganzen Reiz der Sache zerstörte. Aller Anfang ist, wie gesagt, schwer, also: Fleiß, Muth, Ausdauer! Wie viel oder vielmehr wie gar nichts der rasende Beifall werth war, den die Damen erhielten, wird ihnen wohl ihr künstlerisches Gewissen sagen. Es ist auch für die Claque ein gewisses Schicklichkeitsgefühl nöthig, wenn sie nicht Resultate hervorbringen soll, die den beabsichtigten
 160 diametral entgegengesetzt sind.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Philharmonische Konzerte (Fünftes Abonnementkonzert), 4. Jänner 1874, MVgr. ■ Erstes Konzert des Florentiner Quartetts, 3. Jänner 1874, Bösendorfersaal ■ Abschiedskonzert von Annette Essipoff, 2. Jänner 1874, ebd. ■ Konzert des Wr. Damen-Trios, 6. Jänner 1874, ebd.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Klaviertrio c-Moll op. 1 Nr. 3, Streichquartett f-Moll op. 95 ■ Dietrich: Overtüre *Normannenfahrt* op. 26 ■ Goldmark: Suite D-Dur für Klavier und Violine op. 11 ■ Händel: Concerto grosso g-Moll HWV 324 ■ Joseph Haydn: Streichquartett D-Dur Hob. III:79 ■ Mozart: Symphonie C-Dur KV 551 (*Jupiter*) ■ Schumann: Streichquartett a-Moll op. 41 Nr. 1 ■ Volkmann: Overtüre zu *Richard III.* op. 68

ERLÄUTERUNGEN

11 Essipoff] Annette Essipoff/Anna Esipova (1851–1914), russ. Pianistin; Studium am Petersburger Konservatorium; Debüt am Mozarteum Salzburg; ab 1871 Konzertreisen europaweit (1876–1877 auch in Amerika). ■ **15** Dietrich] Albert Dietrich (1829–1908), dt. Dirigent und Komponist. ■ **22** neulich Wieniawsky's ... Klavierconcert] zum Klavierkonzert g-Moll op. 20 von Józef Wieniawski (1837–1912), das am 21. Dezember 1873 im vierten Abonnementkonzert der Philharmoniker vom Komponisten gespielt wurde → Bd. 1/Nr. 138. ■ **28f.** Im vorigen Concert ... C-dur-Symphonie Schumanns] Schumanns Symphonie C-Dur op. 61 erklang am 21. Dezember 1873 im vierten Abonnementkonzert der Philharmoniker. ■ **43** Symphonie in B] B-Dur op. 20. ■ **43** seine erste] Symphonie c-Moll op. 5. ■ **47–50** „er könne dem Wunsche ... verwundert habe“] Mendelssohns Brief an Niels Gade vom 13. Jänner 1843, in: Mendelssohn, *SB*, Bd. 9, S. 155. ■ **50f.** „Ossian“-Ouvverture] *Efterklänge af Ossian* op. 1. ■ **51** „Weihe der Töne“] Symphonie F-Dur op. 86 (*Die Weihe der Töne. Charakteristisches Tongemälde*). ■ **55** Symphonie in derselben Tonart] gemeint ist wahrscheinlich die Symphonie C-Dur KV 425 (*Linzer*). ■ **56** Symphonie in C-moll] gemeint ist wahrscheinlich Hob I:95. ■ **57** Octett in C-moll] Serenade c-Moll KV 388. ■ **59** Arrangement für Streichquintett] Streichquintett c-Moll KV 406. ■ **64f.** Suite für Streichinstrumente] Concerto grosso g-Moll HWV 324. ■ **67** Volckmanns] Robert Volkmann (1815–1883), dt. Komponist. ■ **76** „verzweifelt“ und stirbt] Shakespeare, *The Tragedy of King Richard the Third (Richard III.)* V,3. ■ **85f.** Beckers] Jean Becker (1833–1884), dt. Violinist und Begründer des Florentiner Quartetts (mit Enrico Masi, Luigi Chiostrì und Friedrich Hilpert). ■ **104** die „Neunte“] Beethoven, Symphonie d-Moll op. 125. ■ **113** Goldmarck] Karl Goldmark (1830–1915), Komponist und Musikpädagoge. ■ **114** Liedervorträge] Lieder von Robert und Clara Schumann, Johannes Brahms und Friedrich Hinrichs (1820–1892). ■ **114f.** Helene Magnus] (1840–1914), Sopran; k. k. Kammersängerin, bedeutende Brahms-Interpretin. ■ **116f.** „Damentrio“] zu den Mitgliedern des 1874 etablierten Damentrios → ERL. zu den Z. 144, 147f., 150. ■ **120** singendes „Damenquartett“] zum „Schwedischen Damenquartett“ → Nr. 192/ERL. zur Z. 116. ■ **120** „Damenorchester“] Das „Erste Europäische Damenorchester“ bzw. „Wiener Damenorchester“ entstand aus dem 1868 von Josephine Amann-Weinlich (um 1840–1887) gegründeten Damenquartett; das Repertoire des Orchesters, welches europaweit und auch in Amerika auftrat, bestand vor allem in Unterhaltungsmusik. ■ **144** Rudolfine Epstein] (?–1881), Violoncellistin und Pianistin, Tochter des Pianisten Julius Epstein; Studium am Konservatorium der GdM; Konzertkarriere mit ihrer Schwester, der Violinistin Eugénie Epstein. ■ **144** Poppers] David Popper (1843–1913), Violoncellist und Komponist; Studium am Prager Konservatorium, 1868–1873 erster Solocellist des Wr. Hofopernorchesters sowie Mitglied des Hellmesberger-Quartetts. ■ **147f.** Schwester Eugénie] Eugénie Epstein, Violinistin, Tochter des Pianisten Julius Epstein; Studium am Konservatorium der GdM (Violine, Klavier), Konzertkarriere mit ihrer Schwester, der Violoncellistin Rudolfine Epstein. ■ **150** Brée] Malvine Brée (1851–1937), Pianistin und Klavierpädagogin; Schülerin und später Assistentin von Theodor Leschetizky (1830–1915). ■ **153** Wieck ... etwas „Patschiges“] Friedrich Wieck, *Klavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches*, Leipzig 1853, S. 93 (Wieck spricht wörtlich von der „Trampelpelwirthschaft“ des Fortissimo-Spiels).

Feuilleton.**Musik.**

Schumanns „Genoveva“ im Hofoperntheater.

Die lange verheißene, lange erwartete „Genoveva“ Schumanns hätte denn also
 5 endlich nach manchen Zwischenfällen und Hindernissen ihren Einzug in die
 Prachträume des Hofoperntheaters gehalten. Ob sie bleibend Bewohnerin dieser
 Räume werden wird oder ob sie uns gleichsam nur persönlich eine Besuchkarte
 mit in die Ecke geschriebenen *p. p. c.* abgeben, wagen wir vorläufig nicht zu
 entscheiden. So viel ist sicher, daß die Belebungs- und Wiederbelebungsversuche,
 10 die man da und dort mit diesem sonderbaren Werke gemacht, bisher jedesmal
 fehlschlügen. In Leipzig, wo am 25. Juni 1850 die erste Aufführung stattfand, er-
 rang „Genoveva“ einen höchst zweifelhaften Achtungserfolg und verschwand nach
 der dritten Vorstellung. In Weimar versuchte sie dann Liszt auf die Bühne zu brin-
 gen – sie kam und ging – und bei der Tonkünstlerversammlung in Leipzig im Juni
 15 1859 wurde sie den Gästen als besonderes Feststück in einer Aufführung geboten,
 die, mit Ausnahme des vortrefflichen Orchesters, kaum mittelmäßig und in der
 Ausstattung von einer Armseligkeit war, welche allenfalls für ein Stadttheaterchen
 in Zschopau, Glauchau oder Prenzlau gepaßt hätte, aber für das reiche, intelligen-
 te und Glanz und Luxus nichts weniger als verschmähende Leipzig ganz wunder-
 20 bar heißen mußte. Hidulfus war der richtige Bilderbuch-Bischof, der sich von sei-
 ner geliebten Bischofsmütze und seinem geliebten Krummstab die ganze Oper
 hindurch keine Minute lang trennte, sogar als er in der letzten Scene mit den An-
 dern zur Rettung Genoveva's in das schauerliche Felsenthal heruntereilte, erschien
 er *in Pontificalibus*. Drago's Geist tauchte in einer Art weißen Schlafrocks mit einer
 25 Königskrone auf dem Kopfe empor – und so weiter. Bei uns hat man in gewohnt
 splendorer Weise Alles, was sich nur thun ließ, gethan, um dem Gemälde einen
 glänzenden Rahmen zu geben.

Prächtige, der Zeit der Handlung (8. Säculum) mit einer Art archäologischer
 Gewissenhaftigkeit möglichst angenäherte Costüme, schöne, malerische Decora-
 30 tionen, glänzende sacerdotale und kriegerische Aufzüge, Zauberbilder im Zaubers-
 piegel der Hexe Margaretha von wirklich magischer Wirkung und darnach ein
 furchtbares „Flammengaukelspiel“ – ja noch ganz zuletzt die Verwandlung jenes
 wilden Felsenthales in Siegfrieds Burghof durch eine Art Taschenspielerstück des
 Decorateurs. – Dazu eine Orchesterleistung und Chöre von gewohnter Trefflich-
 35 keit und ein Zusammenwirken der Solisten, welchen es nicht an allerbestem Wil-
 len und an sorgsamem Fleiß fehlte, wohl aber fühlbar an Lust und Liebe für die
 Aufgabe – Frau Friedrich-Materna allein ausgenommen, die aus der einzigen vom
 Componisten mit einiger Lebendigkeit gezeichneten Figur, der alten, hexenhaften
 Margaretha, ein sehr charakteristisches Gebild zu machen wußte und offenbar die
 40 Krone und Perle des Abends war. Den Uebrigen aber können wir es wahrlich nicht
 übelnehmen, wenn sie ihre Rollen liebten wie Cordelia ihren Vater, „so weit als

Pflicht ist“ und nicht weiter. Es ist völlig wie Ironie, wenn man etwa sagt: „Genoveva, die Heldin der Oper“. Eine kläglichere, passivere Heldin denkt man sich nicht. Die arme Frau ist im Wortverstande nur dazu da, um von den übrigen Personen des Drama's, einschließlich des Chores, aus einem Winkel in den andern geschoben, bald geküßt und gesegnet, bald geknufft und gepufft und zuletzt um ein Haar ermordet zu werden, wobei sie nichts zu thun hat, als immerfort die Arme auszubreiten und in endlosen Preghieren den Himmel anzusingen. Golo, Siegfried, Drago – keine dieser Figuren hat auch nur einen Tropfen menschlichen Blutes in den Adern, sie mahnen an die illuminirten, auf Pappe geklebten, ausgeschnittenen und mit Hilfe angeleimter Fußklötzchen stehenden „Theaterfiguren“, womit unsere lieben Kleinen jezuweilen häusliche dramatische Productionen veranstalten.

Wasielewsky macht in seiner Biographie Schumanns, wie in derlei Fällen die einem Componisten wohlmeinende Kritik insgemein thut, den Text zum Prügelnaben. Von der Musik sagt er Pagina 243 wörtlich: „Die Musik offenbart, wie fast immer bei Schumann, einen seltenen Reichthum schöpferischer Kraft (!), gepaart mit tiefer, edler Auffassung.“ Wer ein solches Urtheil ruhig hinschreiben und drucken lassen mag, der hat entweder gar keine Beurtheilungskraft und dann sollte er fein stille sein, oder er verlügnet, was schlimmer, die eigene Ueberzeugung. Statt des „seltenen Reichthums schöpferischer Kraft“ zeigt Schumanns Composition der „Genoveva“ vielmehr eine geistige Ermüdung, eine Verdüsterung, eine Unfähigkeit, dramatisch lebendig zu gestalten, eine so fühlbare Qual und Mühe des Schaffens, die um so schmerzlicher wirkt, als sie es fast nirgends zu einem Resultate bringt, daß sie, die den Anfang der letzten, traurigen Periode von Schumanns Leben und Schaffen bezeichnet, zugleich als das früheste Symptom des Hereinbrechens jener finsternen, sternenlosen Nacht gelten darf, die sich endlich auf des unglücklichen Künstlers Geist lagerte. Wir winden ihm für seine Lieder, seine Klavierstücke, seine Quatuors, seine Symphonien gerne den Lorbeerkranz der Unsterblichkeit um die Stirne, aber eben deßwegen müssen wir auch den Muth haben, über Werke wie des „Sängers Fluch“ oder „Genoveva“ offen und rückhaltlos zu sprechen, sonst hätten auch jene Lorbeeren keinen Werth. Selbst in seiner frischesten, glücklichsten Periode war Schumann kein Dramatiker.

Die lyrische und die dramatische Poesie sind zwar Schwestern; aber sie nehmen nicht immer gerne bei einem und demselben Hauswirth Wohnung. Uhland ist unter den lyrischen Dichtern Deutschlands sicher ein Stern erster Größe – aber welche Bühne möchte es mit seinem „Herzog Ernst von Schwaben“ wagen? Man ist noch lange kein musikalischer Dramatiker, wenn man, wo der Text heiter ist, heitere, und wo er traurig ist, traurige Musik dazu componirt. Die Bühne ist ein sonderbar gefährlicher Boden und im Lampenlicht des Theaters nimmt sich Vieles ganz anders aus als zwischen zwei Stearinkerzen auf dem häuslichen Klavierpult. Die dramatische Begabung des Componisten ist endlich eben auch Gabe und zwar eine ganz besondere Gabe des Himmels – kein sonstiger Geist, keine sonstige Geschicklichkeit, kein Studium kann sie ersetzen. Monteverde, Cavalli, Gluck, Mozart, Weber und so weiter bis auf Meyerbeer und Wagner hatten und haben diese Gabe in vollstem Maße – der musikalische Liebling der Götter, der genialste

90 aller Liedercomponisten, Franz Schubert, dagegen schrieb eine Oper nach der andern und klagte dann wohl brieflich einem Freunde: er habe wieder einmal vergeblich componirt. Er war eben geborener musikalischer Lyriker. Liszts Eifer brachte, wie Schumanns „Genoveva“, so auch Schuberts „Alfonso und Estrella“ in Weimar zur Aufführung – man fand schöne, aber dramatisch unwirksame Musik. Die geistige Wahlverwandtschaft Schuberts und Schumanns, die sich auch in einer fast schwärmerischen Verehrung des letzteren für jenen aussprach, liegt zu offen vor Augen, um erst eigens betont werden zu müssen. Gleich Schubert war Schumann durch und durch Lyriker. Gut und unschätzbar für's Lied, für reine Instrumentalmusik, aber sehr schlimm für die Oper!

Auch für das mehr als seltsam zusammengeflückte und zusammengewürfelte Opernbuch der „Genoveva“ bleibt Schumann verantwortlich. Er hatte bei dem bekannten Maler und Poeten Robert Reinick den Text mit der ausdrücklichen Bedingung bestellt: ihm die dramatischen Bearbeitungen der alten schönen Volkslegende von Tieck und von Hebbel zu Grunde zu legen; das heißt: Wasser und Feuer mit einander zu copuliren. Als Reinick sein Pensum abgeliefert, machte Schumann so durchgreifende Aenderungen, daß jener es sich verbat, als Autor genannt zu werden. So heißt es denn auf dem Titel bloß: „nach Tieck und Hebbel“.

105 Für letzteren und dessen seltsame Genoveven-Tragödie hatte Schumann, wie nachgelassene Briefe bezeugen, jene krankhaft exaltirte Bewunderung, die in seiner letzten Zeit auch für Elisabeth Kuhlmann u. s. w. hervortrat. Tiecks „Genoveva“ mit all' ihrer Karfunkelpoesie, ihren eingeflickten Sonetten und Ottaverime, mit all' ihrer forcirten Kindlichkeit und forcirten Gläubigkeit, an welche seinerseits zu glauben, der Leser selbst unbeschreiblich kindlich und unbeschreiblich gläubig sein müßte, da es immer ist, als wollten die frommen Gesichter, welche der Großmeister der romantischen Schule schneidet, alle Augenblicke zu dem sarkastischen Lächeln der berühmten romantischen Ironie umschlagen – Tiecks „Genoveva“ hätte sich trotz alledem doch ganz wohl zu einem romantischen Opernbuche umarbeiten lassen und sogar mit großem Gewinn für die Sache, wenn man alle jene Auswüchse und Schrullen ausgemerzt und sich an die rührende Einfachheit der alten Legende gehalten hätte. Tiecks Drama gab jedenfalls recht gut die allgemeinen Dispositionen für die Dramatisirung.

Der Einfall mit dem Liede „Dicht von Felsen eingeschlossen“, das Tiecks Golo von dem Schäfer Heinrich zufällig singen hört und das ihn dann wie ein Schicksalspruch bis zu seinem Tode begleitet (ein Zug, zu welchem Tieck die Anregung in Maler Müllers Genoveven-Fragmente fand), war für eine Oper wie geschaffen, zumal in einer Zeit, wo das Genre der „Leitmotive“ noch nicht so fadenscheinig und vernutzt war wie heutzutage. Welch' ein Moment, wo Siegfried die verstoßene Genoveva in der Wildniß zufällig wiederfindet, wo sie sich endlich zu erkennen giebt, u. s. w. Was hätte Beethoven, der Componist des „Fidelio“, aus diesem Moment gemacht! Der kleine „Schmerzenreich“ und die unentbehrliche Hirschkuh – die „fromme Hirschin“, wie sie in Tiecks Idiom heißt – bei deren zufälliger Verfolgung Siegfried Genoveva wiederfindet, hätten allerdings Schwierigkeiten gemacht – trotz der berühmten Dinorah-Ziege, welche das zoologische Inventar der Opernbühne in so interessanter Weise bereichert hat. Wie glücklich hätte sich

120
125
130

Abderrahman mit seinen Mauren und seiner Zulma, deren heiß-sinnliche Liebe bei Tieck so effectvoll gegen die lilienhafte Genoveva contrastirt, musikalisch verwerthen lassen! Alles das ließ Schumann ruhig fort, obwohl Genoveva's Leben in der Wildniß und jenes so unbeschreiblich rührende Wiederfinden der getrennten Gatten den Schwerpunkt, den Kern der Legende bildet – denn intriguirende verschmähte Anbeter, gedungene Mörder, verfolgte und zuletzt gerettete Unschuld haben wir in der Opernliteratur auch sonst zur Genüge! 135

Nun aber ergossen sich in das, was von Tiecks Dichtung übrig geblieben, die schwarzen Cocytus-Wellen aus Hebbels Drama. Zwar wird der halbschreiende Rundgang Golo's um den Thurmkrantz uns geschenkt, ebenso die Judenverfolgung, die, der Himmel weiß warum, in Hebbels Stück mitten hinein fällt – aber sonst ist Hebbel oft wörtlich benützt; – so beginnt Margarethe in ihrer Hexenküche hier wie dort: „ich sah ein Kind im Traum, ein hübsches Kind“ u. s. w. Nicht genug daran – Rückerts „o Weh' des Scheidens“ wird an passend scheinender Stelle eingeflickt, ja sogar als die Mörder Genoveva zum Tode führen, finden sie im allerunpassendsten Augenblicke Zeit zu einem „Gauenerlied“ (wie es in der Partitur heißt) und das ist – – Heine's: „sie hatten beid' sich herzlich lieb, Spitzbübin war sie, er ein Dieb“ u. s. w. Es ist mir ein Schlag ins Gesicht, wenn die zwei Kerle ihr (musikalisch obendrein ganz mattes und nichtsbedeutendes) Lied antimmen. Es ist überhaupt unbegreiflich, wie Schumann in dem vierten und letzten Act sich über die dramatische Wirkung bis zu solchem Grade täuschen konnte. Genoveva singt, singt ohne Ende und die beiden Mörder, die rathlos daneben stehen, recht eigentlich „gemalte Wütheriche, parteilos zwischen Kraft und Willen“, werden geradezu komisch. Endlich, da der Zuhörer schon im Stillen verzweifeln will, kommt der Chor *in corpore*, an seiner Spitze Siegfried, um Genoveva, deren Schuldlosigkeit durch Margaretha's Widerruf glänzend rehabilitirt worden, abzuholen. 140 145 150 155

Damit ist die Geschichte eigentlich aus, aber wir müssen uns noch in den Schloßhof zurückschleppen lassen, um noch einen Segen des Hidulfus (der Eremit im „Freischütz“ und Oroveso in der „Norma“ sind ordentlich amüsante Leute gegen ihn) entgegenzunehmen und einen Doppelchor zu hören, „geistlich und weltlich gegen einander singend“, wie sich einer der sieben Weisen der neuen Zeitschrift für Musik, ich weiß nicht, ob Herr Klitzsch in Zwickau oder Herr Kahlert in Breslau oder wer sonst, ausdrückte. Leider ist aber diese Verbindung keine sehr geschickte und keine glückliche – ein unbedeutender „weltlicher“ Sechsstler combinirt mit dem Anfangschoral der Oper, dem uralten Kirchengesange *Ave Hierarchia*, der in der protestantischen Kirche als Weihnachtslied „Gottes Sohn ist kommen“ u. s. w. fortlebt und auch in einer anderen Umformung zu Weihnachten in den katholischen Kirchen Böhmens allgemein gesungen wird. Was geschieht aber zuletzt mit Golo? Was mit Margarethe? *Minima non curat praetor* – wir erfahren es nicht. Schumanns Golo, aus Hebbels fieberhaft-sinnlichem Halbknaben Golo und aus Tiecks empfindsamem sentimentalen Schuft Golo zusammengeknetet, konnte bei solchen Elementen keine interessante Figur werden. Eine geradezu unsinnige hat man bei uns sehr dankenswerther Weise gestrichen, ohne daß man sie auch nur im mindesten vermißt – den „stummen Angelo“, bei Lichte besehen: 160 165 170 175

die Idealisierung des „tollen Klaus“ aus Hebbels Drama. Zu was dieser Cousin Fennella's, der, gleich dem stummen Bedienten Vespone in Pergolese's „*Serva padrona*“ sich *sub clausula perpetui silentii* in der Oper herumtreibt – nur ohne den ergötzlichen Spaß Vespone's – eigentlich da ist, bleibt ein unbegreifliches Räthsel. Nicht einmal seine Schutzengelrolle spielt er gut.

Als Schumann seine „Genoveva“ schrieb, fing an, sich auf dem Operngebiete zu regen, was Carus, wo er zu Berlioz redet, den „Schrei der Creatur nach einer neuen Musik“ nennt und was bald darnach den Musikdramen Wagners ihre überraschend große Wirkung geben sollte. Man war der aus „beliebten Motiven“ zusammengestoppelten Opern müde, die Oper sollte wieder, wie weiland bei den Florentinern der Incunabelzeiten der dramatischen Musik, wie weiland bei Gluck, ein ganzer, runder, in sich geschlossener Organismus werden. Das Recitativ, meinte Schumann, als er mit Wasielewsky einmal über diesen Punkt sprach, habe sich „durchaus überlebt“ – und fügte sogleich bei: „in der „Genoveva“ ist aber trotzdem kein Tact, der nicht durch und durch dramatisch wäre“. Traurige Selbsttäuschung! Wasielewsky macht dazu die naive Bemerkung: „Gewiß fiel es niemandem ein, in seiner Oper Mozart'sche oder Gluck'sche Recitative zu erwarten oder zu fordern; aber Schumann'sche unbedenklich.“ Wollte uns der Himmel doch gnädigst einen Tonsetzer beschenken der im Stande wäre, uns Recitative zu bringen wie jenes der „Taurischen Iphigenie“, wo sie dem Orest die Schicksale ihres Vaterhauses abfragt, oder wie jenes der Donna Anna an der Leiche des Vaters!

Die sieben Weisen belehrten uns: „Genoveva“ sei componirt wie ein fortgehendes Final früheren Opernstyls, ohne Arien, Duo's, Terzetten u. s. w. Schumann selbst macht uns auf letzteren Umstand in seiner Partitur in seltsam origineller Weise aufmerksam. Der langsame Satz, mit dem „Genoveva“ den zweiten Act beginnt, „o Weh' des Scheidens“, ist das richtige Einleitungsadagio einer Arie *vieux style*, – wie sie aber das richtig disponirte Arienallegro „getrost, getrost, mein Herze“ anfangen will, fällt ihr im siebenten Tact der Chor der Knechte mit seinem: „Ta, ta, ta, füllt die Becher“ u. s. w. ins Wort und aus ist's mit der Arie! Wir hätten gegen dieses „fortgehende Final“ nicht das Geringste einzuwenden, fänden wir darin nur auch einen musikalischen Fonds, wie z. B. in Mozarts Figaro-Finalen. Aber welche lange, lange Strecken geistiger Oede, wo uns selten ein Lichtblick tröstet und erfrischt!

Eine seltsam aufgeregte und doch leere Orchesterbegleitung, die sich mit seltsam aufgeregter und doch nichtssagender Declamation der Stimmen unerquicklich eint! Man fühlt, wie der Componist die Sprache der Leidenschaft sprechen wollte, aber man erkennt auch, wie er sie nirgends warm und überzeugend zu sprechen im Stande ist, als – in der vortrefflichen Overture, die unter den Instrumentalwerken Schumanns, und nicht bloß Schumanns, einen hohen Rang behauptet. Welche Erwartungen regt diese Instrumentaleinleitung voll Feuer, Leben, Geist und Empfindung an – und wie wenig werden diese Erwartungen befriedigt. Welche Steigerung würde Meyerbeer, dem wir das Duo zwischen Raoul und Valentine danken, in der Scene zwischen Genoveva und Golo angebracht haben, bis zu dem Moment, wo sie ihm zuruft: „ehrloser Bastard!“ – In den diesem Duo folgenden Chören geräth Schumann zu unserer wahren Erquickung einmal wirk-

lich in dramatisches Feuer und wir vergessen darüber gerne, wie peinlich lange die brutale Mißhandlung der wehrlosen Genoveva durch das rohe Burggesindel dauert.

Der erste Eintritt Margaretha's wirkt auch wahrhaft erfrischend, nur daß das Motiv fast wörtlich den Anfangstacten des Finals in Mendelssohns *A-moll*-Symphonie entnommen ist – sogar bis auf die Tonart. Einzelne lyrische Momente sind ohne Frage schön und Schumanns würdig – so Genoveva's Nachtgebet, so Golo's erstes Arioso in *Des*, trotzdem das letztere etwas weichlich Zerflossenes hat. Siegfrieds Lied „Bald erblick' ich wieder mein Heimatschloß“ ist auch eine Herzstärkung – allerdings aber ist es starke Reminiscenz an eines der Eichendorff'schen Lieder von Schumann: „Es zog eine Hochzeit“ u. s. w. Schumann ist leider oft Dingen, die ihm so zu sagen im Wege lagen, absichtlich aus dem Wege gegangen. Hätte z. B. ein tüchtiger, energischer Kriegsmarsch den Moment des Abzuges der Mannen Siegfrieds im ersten Acte etwa entstellt?

Bei aller Werthschätzung, ja Bewunderung, welche wir für Schumann hegen, müssen wir seine Oper für ein gründlich verunglücktes Werk erklären und ich denke, der Componist wird durch ein offenes, ungeschminktes Urtheil besser geehrt als durch beschönigende Phrasen und gewundene Halbgeständnisse. Hält sich die Oper in München, wo man sie jetzt bei der herrschenden Opern-Hungersnoth auch wieder auf die Bühne gebracht hat, und bei uns – so wollen wir mit zehntausend Freuden Unrecht haben.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Schumann, *Genoveva*, 8. Jänner 1874, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

8 p. p. c.] pour prendre congé – frz. „um Abschied zu nehmen“. ■ 13f. In Weimar ... auf die Bühne zu bringen] aufgeführt 1855. ■ 14f. Tonkünstlerversammlung ... 1859] Ambros wohnte der Aufführung in Leipzig bei. Bei der Tonkünstlerversammlung hielt er den mit viel Interesse aufgenommenen Vortrag „Die Musik als culturgeschichtliches Moment in der Geschichte“, publiziert u. a. in: *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft* 4 (1859), S. 281–292, 325–336. Kurz darauf bekam er vom Breslauer Verlagshaus Leuckart einen Auftrag für eine Geschichte der Musik. ■ 24 in *Pontificalibus*] lat. „im Festgewand“. ■ 29f. Costüme ... Decorationen] Kostüme nach Zeichnungen von Franz Gaul (1837–1906), Dekorationen von Carlo Brioschi (1826–1895), Hermann Burghart (1834–1901) und Johann Kautsky (1827–1896). ■ 37 Friedrich-Materna] Amalie Friedrich-Materna (1844–1918), Sopran; Debüt als Soubrette in Graz, dann am Wr. Carltheater, 1869–1894 an der Wr. Hofoper. ■ 40f. Den Uebrigen ... ihre Rollen liebten] Louise Dustmann (Genoveva), Gustav Walter (Golo), Emil Scaria (Siegfried), Karl Mayerhofer (Drago). ■ 41f. „so weit als Pflicht ist“] Freizitat aus: Shakespeare, *King Lear* I,1. ■ 54–58 Wasielewsky ... edler Auffassung.“] Wasielewski, *Robert Schumann. Eine Biographie*, S. 243. Allerdings fügt Wasielewski hinzu: „Trotzdem hat sie [die Musik der *Genoveva*], als dramatische Musik betrachtet, mannigfache, wenn auch keinesweges befremdende Schwächen. Diese sind eben in Schumanns Naturell begründet. Dasselbe, vorwiegend lyrischer Beschaffenheit, vermochte nicht, sich so weit zu verläugnen, um durchaus die Höhe dramatischen Ausdruckes zu erreichen.“

Ebd., S. 243f. ■ **88f.** klagte ... vergeblich componirt.] Gemeint ist Schuberts Äußerung im Brief an den Maler Leopold Kupelwieser (1796–1862) vom 31. März 1824, in dem Schubert über das Schicksal seiner Opern *Fierrabras* und *Die Verschwornen* klagt. *Franz Schubert in seinen Briefen und Aufzeichnungen*, hrsg. von Heinrich Werlé, Leipzig 21951, S. 111. ■ **90** „Alfonso und Estrella“ in Weimar] aufgeführt 1854. ■ **99** Robert Reinick] (1805–1852), dt. Maler und Dichter. ■ **104f.** „nach Tieck und Hebbel“] nach dem Trauerspiel *Leben und Tod der heiligen Genoveva* von Ludwig Tieck (1773–1853) und der Tragödie *Genoveva* von Friedrich Hebbel (1813–1863). ■ **105f.** wie nachgelassene Briefe bezeugen] Ambros bezieht sich auf die in der Schumann-Biographie von Wasielewski abgedruckten Briefe, hier auf Schumanns Brief an den Komponisten Heinrich Dorn (1804–1892) vom 6. November 1849. Wasielewski, *Robert Schumann. Eine Biographie*, S. 419. ■ **107** Elisabeth Kuhlmann] Die Gedichte der dt.-russ. Dichterin Elisabeth Kulmann (1808–1825) vertonte Schumann in den *Mädchenliedern* op. 103 und in den Sieben Liedern op. 104. ■ **108f.** Ottave-rime] Stanzen (Strophen aus acht jambischen Versen). ■ **122** Maler Müllers Genoveven-Fragmente] Friedrich Müller, genannt Maler Müller (1749–1825), dt. Maler und Dichter, Autor des Dramas *Golo und Genoveva* (1811). ■ **123f.** Genre der „Leitmotive“ ... vernutzt war wie heutzutage.] Den Missbrauch der Leitmotivtechnik kritisiert Ambros bereits im Essay „Die musikalischen Reformbewegungen der Neuzeit“, in: Ambros, *Culturhistorische Bilder*, S. 129–192, hier S. 191. ■ **127** „Schmerzenreich“] Genovevas im Wald geborener Sohn. ■ **130** Dinorah-Ziege] in Meyerbeers Oper *Le Pardon de Ploërmel (Dinorah)*. ■ **140** Cocytus-] in der griech. Mythologie Fluss der Unterwelt. ■ **148f.** „sie hatten ... ein Dieb“] Freizitat aus: Heinrich Heine, Gedicht „*Ein Weib*“. ■ **154f.** „gemalte Wütheriche, ... Willen“] Freizitat aus: Shakespeare, *Hamlet* II, 2. ■ **162–165** „geistlich und weltlich ... Klitzsch ... Kahlert ... ausdrückte.] Die Äußerung findet sich in der Rezension „Musik für das Theater. Opern im Clavierauszug. R. Schumann, Op. 81 *Genoveva*“, in: *NZfM* 18 (1851), Bd. 34, Nrn. 13–14, 13. März, 4. April, S. 129–131, 141–144, hier S. 143. Autor dieser anonym publizierten Kritik war wahrscheinlich weder Emanuel Klitzsch noch August Kahlert, sondern der Kritiker Eduard Krüger (1807–1885). Vgl. Hansjörg Ewert, *Anspruch und Wirkung. Studien zur Entstehung der Oper Genoveva von Robert Schumann* (Würzburger musikhistorische Beiträge 23), Tutzing 2003, S. 95. ■ **171** *Minima non curat prator*] lat. „Um Kleinigkeiten kümmert sich der Richter nicht.“ ■ **177f.** Fenella’s] Fenella – stumme Figur in Aubers *La Muette de Portici (Die Stumme von Portici)*. ■ **179** *sub clausula perpetui silentii*] lat. „unter dem Befehl des ewigen Stillschweigens“. ■ **183f.** Carus ... „Schrei der Creatur ... nennt] Ausspruch des dt. Arztes, Malers und Naturphilosophen Carl Gustav Carus (1789–1869), in: ders., *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, Bd. 3, Leipzig 1866, S. 168. ■ **188–194** Das Recitativ, meinte Schumann ... unbedenklich.“] Freizitate aus: Wasielewski, *Robert Schumann. Eine Biographie*, S. 244f. ■ **196** „Taurischen Iphigenie“] von Gluck. ■ **197** Donna Anna] Figur in Mozarts *Don Giovanni*. ■ **198f.** Die sieben Weisen ... Terzetten u. s. w.] Ambros bezieht sich auf die Rezension von Franz Brendel, „R. Schumann’s Oper: *Genoveva*“, in: *NZfM* 17 (1850), Bd. 33, Nrn. 1, 4, 10, 2., 12. Juli, 2. August, S. 1–4, 17f., 49f. Brendel interpretiert die einzelnen Akte der Oper als ein „ununterbrochenes Finale“, wodurch er die Oper als Entwicklungsstufe auf dem Weg hin zu Wagners musikalischem Drama legitimiert. ■ **202f.** *vieux style*] frz. „des alten Stils“. ■ **218f.** Duo zwischen Raoul und Valentine] in Meyerbeers *Les Huguenots*. ■ **226f.** *A-moll-Symphonie*] op. 56 (*Schottische*). ■ **230** „Bald erblick’ ... Heimatschloß“] „Bald blick’ ich dich wieder mein Heimatschloß“. ■ **232** „Es zog eine Hochzeit“] Nr. 11 „*Im Walde*“ aus dem Liederkreis op. 39. ■ **239–241** Hält sich die Oper ... bei uns] Die Münchner Erstaufführung 1873 bedeutete einen Wendepunkt in der Aufführungsgeschichte, denn in den 1870er und 1880er Jahren wurde

die Oper an allen wichtigen Opernhäusern des dt. Sprachraums gespielt. Im Spielplan der Wr. Hofoper konnte sich *Genoveva* allerdings nicht durchsetzen – nach der Erstaufführung fanden nur noch fünf Aufführungen im Jahr 1874 statt.

141.

WA 1874, Nr. 9, 13. Jänner

Feuilleton.

Musik.

Concert unter Mitwirkung von Franz Liszt.

Franz Liszt! – Der Name hat seine Zaubergewalt abermals bewährt; es war zu dem Mittagsconcerte, welches zum Besten der Kaiser-Franz-Joseph-Stiftung für das Kleingewerbe in Wien Sonntags im großen Saale des Musikvereinsgebäudes unter Liszts Mitwirkung stattfand, ein Zudrang, wie ihn Goethe's Theaterdirector im Vorspiele des „Faust“ schildert, – Wagen nach Wagen fuhr in endloser Reihe an, und in Schaaren und Processionen strömten die Fußgänger durch das offene Gnadenthor des Musentempels, vor welchem es zuzuging wie auf dem Flugbrett eines Bienenstockes, wenn die Bienen schwärmen wollen. Wirklich war auch hier das Ende der Sache, daß „geschwärmt“ wurde – aber in anderem, nämlich im enthusiastischen Sinne. Man sah ältere Personen eintreten, von denen ihre verwunderten Bekannten versicherten, „sie hätten seit Jahren kein Concert besucht“, und dagegen andere, welche äußerten, „sie hätten Liszt noch nie gehört und sie seien neugierig“. Als aber Liszt kam und sich ans Klavier setzte und spielte, geriethen sie alle außer Rand und Band; es war völlig befremdend, daß die vergoldeten Karyatiden rechts und links im Saale sich die Sache mit so erschrecklich gleichgiltigen Gesichtern anhörten und ihre gekreuzten Arme nicht ausbreiteten, um bei dem allgemeinen Applaussturm mitzuklatschen.

Die, man könnte sagen, geradezu magische Wirkung, welche Liszt auf Hörer von verschiedenster Disposition, von verschiedenstem Geschmack und verschiedensten Anforderungen ausübte, als er vor sieben Lustren – im Jahre 1835 in Wien zum ersten Male erschien, hat er bis heute unverändert behalten. Es ist nicht allein die vollendete Technik des Instrumentes, in der ihn niemand überboten hat oder kaum je überbieten wird, nicht allein der blendende Glanz seiner unerhörten Virtuosität, selbst nicht allein eine besondere Art seiner Auffassung und Wiedergabe der Tonstücke, – es ist nebst allem dem die zwingende Macht des Genialen, welche jene unerhörten Wirkungen hervorgebracht hat und heute wie früher hervorbringt. Setzt sich Liszt an's Klavier, so strömt ihm die Genialität so zu sagen gleich elektrischen Strömen aus allen Fingerspitzen, sie erwärmt und belebt die harten, kalten Elfenbeintasten, sie erwärmt die harten, kalten Stahlsaiten, eine schimmernde Fata Morgana aus Tönen steigt vor uns Staunenden auf und wir fragen uns, wenn die Erscheinung zu Ende ist, ob denn das gewesen, was man so für gewöhnlich „Klavierspielen“ nennt, oder etwas Anderes, für das wir erst den Namen finden müßten. Diese belebende Gewalt weiß Liszt vorkommenden Falles

selbst an ganz geringen Compositionen dieses oder jenes nichtsbedeutenden Tonsetzers, die ihm gerade in die Hände laufen, zu bewähren. Ich denke noch eines „Siegesmarsches“, den ihm irgend ein römischer, moderner Maestrino als Autorsgeschenk auf's Piano gelegt, – Liszt nahm das Blatt und spielte, und das an sich sehr miserable Stück klang so, daß ich durch's Fenster einen Blick auf den gerade darunter stehenden Titus-Bogen und die alte römische *Via triumphalis* warf, ob nicht etwa ein alter römischer Triumphator vorüber- und auf's Capitol ziehe. Seit Jahren war es eben nur am häuslichen Klavier, daß man Liszt zu hören bekam. Mit der verschwenderischen Freigebigkeit des Genie's war er immer bereit, sich an's Instrument zu setzen, wo er erkannte, daß er Leute von Sinn und Verständniß vor sich habe; – er setzte sich so liebenswürdig und anspruchslos hin, er warf, allenfalls noch im Gespräche, die Hände auf die Tasten, spielte und stand, wenn er geendet, so anspruchslos auf, als habe das Ganze eben nichts oder nicht mehr zu bedeuten gehabt, als zum Beispiel ein gelegentlich gesprochenes Wort, – während sicherlich jeder Hörer solche Momente unvergessen in seinen Erinnerungen bewahrt.

Das öffentliche Spielen gab Liszt so ziemlich auf, als er seine Thätigkeit in dem classischen Dichtersitze Weimar auf andere musikalische Gebiete leitete. Jetzt sendete er Compositionen höheren Styls in die Welt, welche, vergöttert, gepriesen, erklärt, angefochten, gescholten, verworfen und vertheidigt, die musikalische Welt abermals, nur in anderer Weise erschütterten. Hier zeigte nun Liszt, was ihm Freund und Feind lassen mußte, daß er sich auf Klangfarbe und Klangzauber nicht bloß auf seinem Piano verstehe, welches ihm eine überreiche Fülle ganz neuer Effecte, ganz neuer Combinationen dankt, sondern daß das Orchester für ihn eine Farbenpalette sei, mit welcher er in wahrhaft wunderbarer Weise zu malen weiß, wie außer ihm kaum Berlioz, der Wundermann der Instrumentirung. Liszt hat, neben einigen „symphonischen Dichtungen“ – einzelne Werke früherer Tonsetzer, insbesondere Schuberts, die von ihren Schöpfern nur fürs Klavier berechnet und geschrieben gewesen, zu großen, glanzvollen Gemälden in der vollen Pracht einer Orchestration ausgeführt, über welche jene großen Vorgänger selbst mit freudiger Zustimmung erstaunen würden; Ausführungen, in welchen er den Intentionen jener Werke aufs feinsinnigste gerecht wird, Züge, die unter den Händen selbst des geschickten Pianisten kaum merklich werden, feinfühlig aufgreift und glanzvoll hervortreten läßt. Die musikalische Literatur dankt ihm auf diese Art eine Reihe von Meisterwerken, die ihm hohen Ruhm als Instrumentalcomponisten sichern, auch wenn man seine eigenen „symphonischen Dichtungen“ in Pausch und Bogen, wie wohl da und dort geschehen ist, verwerfen wollte, obschon Werke wie seine Dante-Symphonie, Tasso u. s. w. sicherlich etwas und sogar recht viel zu bedeuten haben.

Was ist nicht Schuberts sogenannte „Wandererphantasie“, die wir soeben von Liszt gehört haben, mit der Orchestration Liszts und der geistvollen Vertheilung des Originals an den concertirenden Pianisten und das begleitende und stellenweise in Zwischenspielen eingreifende Orchester für ein Prachtstück geworden! Liszt gleicht hier einem Maler, der etwa eine hinterlassene Zeichnung Raphaels zu einem großen, herrlichen Gemälde ausführen würde. Aehnlicher Bewunderung werth ist die Orchestrirung des Andante aus Beethovens Trio *op.* 97 – und hier um

so mehr, als das Original in den wahrhaft zauberischen Zusammenklängen der drei Instrumente Alles gesagt zu haben scheint, was sich hier sagen ließ. Das Wundersamste bei der Sache ist, daß die Originale auch nachher ihre volle Bedeutung behalten und durch jene ungleich glänzendere äußere Ausstattung nicht etwa auf den Standpunkt einer bloßen Vorstufe herabgedrängt werden. Denn Liszt geht bei solchen Arbeiten immer und überall mit der größten Pietät ans Werk und man hört es völlig heraus, wie er, während er seine Partitur zu Papier brachte, immer wieder den Blick voll Liebe und Bewunderung auf das aufgeschlagene Original heftete. Unter den eigenen Compositionen, wo Liszt seine Technik der Klavierbehandlung mit seiner Technik der Orchesterbehandlung in brillante Verbindung bringt, sind seine beiden Concerte zu nennen, welche wenigstens nach dem Eindrucke, welchen sie mir bei wiederholtem Hören gemacht haben, neben wahrhaft glänzenden Schönheiten Manches enthalten, was mir über die feine Grenzlinie maßvoller Schönheit beträchtlich hinauszugehen scheint, so daß sie uns mehr staunend und erschüttert als erhoben und erquickt entlassen.

Unbedingt höher und wirklich sehr hoch möchte ich die „ungarische Rhapsodie“ mit Orchester stellen, welche Liszt als zweite Nummer spielte, – wie überhaupt seine ungarischen Rhapsodien. Hier ist das rhapsodische Wesen, wie es ja schon der Titel verheißt, das ungebändigte Feuer, sind die plötzlichen Sprünge aus tiefer Melancholie in bacchantischen Taumel und umgekehrt, die originellen Rhythmen, die ganz eigen fremden und dabei so unwiderstehlich ergreifenden Melodien ganz an rechter Stelle; es lebt eine wunderbare Poesie darin, die sich allerdings auch schon in den hungarisirenden Stücken Franz Schuberts, den richtigen Vorläufern dieser Rhapsodien, ankündigt, bei Liszt aber noch ungleich energischer, wie mit elementarer Gewalt hervorbricht, wie denn Liszt ja wirklich an Ort und Stelle, nämlich auf ungarischem Grund und Boden das Licht der Welt erblickt hat, während der andere Franz, nämlich Schubert, das echte Wiener Kind, nur gelegentlich einen Besuch jenseits der Leitha machte, wo er allerdings Alles mit den Augen eines Künstlers und Dichters ansah.

Liszts „ungarische Rhapsodien“ sind geradezu classische, der Unsterblichkeit werthe Stücke, insofern es nicht etwa gegen die ästhetische Terminologie verstößt, so höchst romantische Arbeiten doch auch als classisch anzusprechen. Natürlich aber ist dies nicht so gemeint, als sei Liszt etwa ein specifisch ungarischer Tonsetzer. Er ist vielmehr Kosmopolit in des Wortes vollster Bedeutung und gehört auch der ganzen Welt – was eben die Signatur der Genien erster Ordnung ist. Er könnte, glaube ich, sogar in einen Hottentotten-Kral am Cap treten und wenn er spräche: „ich bin Liszt“, würden ihm sämmtliche braungelbe Kralbewohner zu Füßen fallen. In Ungarn geboren, hat Liszt seine erste musikalische Bildung in Wien durch den hochverdienten Karl Czerny erhalten, Paris vollendete die Erziehung und gab ihm einen weit über die Welt schauenden Blick – und schon als Knabe vor Beethovens Angesicht gestellt, dann im vertrauten Umgang mit den Größten und Bedeutendsten seiner Zeit, und so ziemlich Alles durch eigene Anschauung kennen lernend, was den Künstler anregen und heben kann, ist Liszt zu jener imposanten, in ihrer Art einzigen künstlerischen Erscheinung geworden, als welche er vor uns dasteht.

Selbst jener vielbesprochene, vielfach mißdeutete Schritt, den er vor mehr als einem Jahrzehent in Rom that, erklärt sich im Zusammenhange seines ganzen Lebens sehr wohl, ohne daß man nach Erklärungsgründen in der ganzen Welt zu
 130 suchen braucht. Ich habe in meinem Essay „Abbé Liszt in Rom“ (in der ersten Sammlung der „Bunten Blätter“) meine Meinung über diesen Punkt bescheidenlich ausgesprochen und möchte dem dort Gesagten nur noch Eines beifügen: Liszt, von Kindheit auf der Gegenstand enthusiastisch andringender und zudringlicher Bewunderung, von ganzen Chören enthusiastischer Lobstimmen unaufhörlich angesungen, von Land zu Land fliegend, überall unter einem wahren Platzregen von Lorbeerkrone wandelnd, Künstler und Nichtkünstler, Männer und Frauen (letztere von der Urgroßmama bis herab zum Pensionsbackfisch) schon durch seine persönliche Erscheinung, seine persönliche Art gewinnend und unwiderstehlich fesselnd, durch mancherlei Genie-Capricen hindurch, die ihm übrigens vortrefflich zu Gesichte standen, ja sein Bild erst vollendeten, überall eine
 140 wahre und echte Noblesse des Charakters, der Bildung, des ganzen Wesens verathend und daher, wo er erschien, sofort der Centralpunkt, an welchen Alles gleichsam krystallisirend anschoß – Liszt brauchte endlich einmal Ruhe, eine Zeit der innerlichen Sammlung, des Aufathmens. Er fand sie in den weiten, kunstverherrlichten Räumen des Vaticans, in dem reizenden Klösterchen auf Monte Mario, in der halbklösterlichen, von den majestätischen Trümmern der einstigen Herrlichkeit des römischen Forums umgebenen Wohnung in S. Francesca Romana; daß er sich aber nicht in *secula seculorum* zwischen die Ruinen des Colosseums und des Palastes der Cäsaren setzen werde, darauf hätte jeder wetten können, wer ihn
 150 kennt. Und so ist es auch gekommen – ja noch mehr, Liszt, der Pianofortespieler, wie keiner war, keiner ist und vielleicht keiner sein wird, hat sich wieder an sein Instrument gesetzt und übt die alten Zauber.

Der Nachwelt wird die ganze Erscheinung Liszts durch bloße historische Berichte schwerlich ganz klar zu machen sein – er wird, glaube ich, zu einer halb
 155 mythischen Gestalt werden. Können wir uns doch z. B. von dem Sänger Vittorio Loreto [sic], wenn wir lesen, was Erythraeus über ihn schreibt – und ziemlich so klingt, wie was man so oft über Liszt geschrieben – jetzt nach fast dritthalb Jahrhunderten kein richtiges Bild machen – und verwundern uns nur allenfalls, wenn wir lesen, daß Cardinal Ludovisi, in dessen Dienste Vittorio getreten, ihn für zu gut hielt, um von „gemeinen Ohren“ gehört zu werden; wer dieses Glückes theilhaft werden wollte, mußte sich „durch Rang und Geburt und Stellung auszeichnen“. Glücklicher Weise hat auf Liszt in Rom keine Eminenz und kein Monsignor in ähnlicher Weise Beschlag gelegt! Aber selbst wenn Liszt sich einst lorbeerermüde völlig zurückziehen wird, so bleiben nicht bloß seine Compositionen, mit welchen
 165 er insbesondere für das Klavier ganz neue Bahnen gebrochen hat, als Denkmal und Zeugniß übrig, sondern auch die Spuren, die er sonst im Musikleben zurückläßt. Es ist eine seiner schönsten und edelsten Seiten, daß er sich mit allen Kräften bemüht hat, Verkannte oder nicht genugsam Bekannte dorthin stellen zu helfen, wo sie zu stehen verdienen. Was hat er nicht für Franz Schubert gethan und bewirkt! Sein Buch über „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ hat für Wagner wie mit
 170 einem Zauberschlage die Bahn gebrochen. Wie manche musikalische Keime hat er

nicht in Italien gelegt, wo sie jetzt in merkwürdiger Weise zu keimen und zu spro-
ßen beginnen! Liszt hat aber auch das Glück (wenn es ein Glück ist) noch bei
Lebzeiten gefeiert zu werden, wie vor ihm vielleicht nie ein Künstler gefeiert wor-
den ist. Den schönsten und höchsten Lohn wird und muß er aber in sich selbst
finden. 175

Von dem überaus reichen und sehr interessanten Programm des Concertes sei
hier nur noch der Einzugsmarsch und Begrüßungschor aus Goldmarks zur Zeit
noch unaufgeführten Oper „Die Königin von Saba“ erwähnt – ein grandioses
Stück von wahrhaft blendendem Glanz und übermächtiger Pracht, – auch ohne
scenischen Apparat zaubert es uns in die Wunderwelt des Orients und alter Zeit.
Ist die ganze Oper so wie diese eine Nummer, so begreife, wer da kann, warum die
Theater nicht mit beiden Händen zugreifen. Wir haben doch an großen und schö-
nen neuen dramatischen Tonwerken wahrlich keinen so großen Ueberfluß! Daß
man nach manchen Mißerfolgen und unangenehmen Erfahrungen nicht gar zu
vertrauensvoll nach Novitäten greift, ist begreiflich und klug. Aber sollen wirklich
gute und bedeutende Werke die Folgen tragen, welche nicht gute verschuldet ha-
ben? Wenn z. B. der todtgeborene „Feramors“ Rubinsteins durchgefallen, soll die
Verantwortung dafür auch die weise Königin aus Arabia treffen, die doch an Fera-
mors völlig unschuldig ist? 180
185
190

Daß Hornemanns „Alladin-Ouverture“ durch den bekannten Abu-Hassan
ersetzt wurde, bedauerten wir, – sie ist ein Stück von großer Anmuth und nament-
lich von ganz außerordentlichem Farbenreiz der Instrumentirung. Hoffentlich
wird man sie uns bei anderer Gelegenheit nicht vorenthalten.

A. W. Ambros. 195

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Konzert unter Mitwirkung von Franz Liszt, 11. Jänner 1874, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: „Andante cantabile“ aus dem Klaviertrio B-Dur op. 97 (Orchesterbearbeitung von
Liszt, S 350a) ■ Goldmark: „Einzugsmarsch“ und Chor „Heil! Heil! Der Königin Heil!“ aus *Die
Königin von Saba* ■ Liszt: Fantasie über ungarische Volksmelodien S 123 (Orchesterbearbeitung
der Ungarischen Rhapsodie f-Moll S 244 Nr. 14) ■ Schubert: *Wanderer-Fantasie* C-Dur D 760
(Orchesterbearbeitung von Liszt, S 366) ■ Carl Maria von Weber: Ouvertüre zu *Abu Hassan*

ERLÄUTERUNGEN

6f. unter Liszts Mitwirkung] Liszts erster Wr. Auftritt als Pianist seit 1846. ■ **7f.** Goethe's
Theaterdirector ... schildert] Goethe, *Faust I*, 49ff. ■ **17** Karyatiden] weibliche Säulenstatuen (im
Wr. Musikverein). ■ **23** vor sieben Lustren] Plural von „Lustrum“ – Zeitraum von fünf Jahren;
in Bezug auf das Jahr 1835 hätte Ambros schreiben müssen: „vor acht Lustren“. ■ **23f.** im Jahre
1835 ... erschien] Jahresangabe irrtümlich; recte: 1838, in dem Liszt eine sehr erfolgreiche Serie
von Konzerten in Wien absolvierte. Es war Liszts erster Auftritt in Wien nach seinem Pariser
Aufenthalt, es handelte sich allerdings nicht um sein Wr. Debüt – dieses gab er bereits am 1. De-
zember 1822. ■ **38–43** Ich denke noch ... auf's Capitol ziehe.] Ambros besuchte Liszt in der
Klosterwohnung in San Francesca Romana während seiner it. Reise 1868. Damals spielte ihm

Liszt den erwähnten Siegesmarsch vor – vgl. „Abbé Liszt in Rom“, in: Ambros, *Bunte Blätter* I, S. 57f. ■ **52f.** Thätigkeit in ... Weimar] 1848 nahm Liszt die Stelle des Hofkapellmeisters in Weimar an. ■ **72–74** obschon Werke ... viel zu bedeuten haben.] Ausführlich behandelt Ambros Liszts symphonisches Œuvre im Essay „Franz Liszt und seine Instrumentalcompositionen“, in: *Culturhistorische Bilder*, S. 153–172. ■ **81** Andante aus Beethovens Trio *op.* 97] Die Orchesterbearbeitung des „Andante cantabile“ konzipierte Liszt ursprünglich als Einleitung zu seiner Kantate *Zur Säcular-Feier Beethovens* S 68; im besprochenen Konzert wurde dieser Satz selbstständig aufgeführt, so wie er bereits 1870 in Leipzig publiziert wurde (S 350a). ■ **86–90** Denn Liszt geht ... Original heftete.] zu Ambros' Hochschätzung von Liszts Orchesterbearbeitungen → Bd. 1/Nr. 114. ■ **92** seine beiden Concerte] Klavierkonzerte Es-Dur S 124, A-Dur S 125. ■ **127f.** vielfach mißdeutete Schritt in ... Rom that] 1865 empfing Liszt in Rom die vier niederen Weihen. Ambros' Zeitangabe „vor mehr als einem Jahrzehent“ ist also ungenau bzw. bezieht sich allgemein auf Liszts Rückzug aus der Öffentlichkeit Anfang der 1860er Jahre. ■ **130–132** Ich habe in meinem Essay ... ausgesprochen] Ambros, *Bunte Blätter* I, S. 53–66, hier S. 63ff. Ambros weist darin u. a. auf Liszts tief religiöses Wesen und dessen wachsenden Überdruß am Welt- ruhm hin. ■ **155–162** Vittorio Loreto ... auszeichnen“] Gemeint ist der Soprankastrat Loreto Vittori (1600–1670). Ambros stützt sich auf: Janus Nicius Erythraeus, *Pinacotheca altera imaginum, illustrium, doctrinae vel ingenii laude, virorum [...]*, Köln 1645, S. 217. Ausführlich zitiert Ambros aus Erythraeus in: *Geschichte der Musik*, Bd. 4, S. 338. ■ **157f.** dritthalb Jahrhunderten] d. h. zweieinhalb Jahrhunderten. ■ **170f.** Sein Buch ... die Bahn gebrochen] Franz Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser* [sic] *de Richard Wagner*, Leipzig 1851. ■ **182f.** Ist die ganze Oper so ... nicht mit beiden Händen zugreifen.] Karl Goldmark komponierte die Oper 1863–1871 und reichte sie 1872 bei der Hofoper ein. Allerdings hat sie der Direktor Johann von Herbeck abgelehnt. Ambros plädierte für die Aufführung bereits Anfang 1873 (→ Bd. 1/Nr. 96). Erst die Teiluraufführung am 11. Jänner 1874 und das positive Urteil des anwesenden Franz Liszt verhalfen dazu, sie im folgenden Jahr im Spielplan durchzusetzen → Nr. 208. ■ **188** „Feramors“ Rubinsteins durchgefallen] Anton Rubinstein (1829–1894), russ. Komponist, Pianist und Dirigent; 1871–1872 künstlerischer Direktor der GdM. Zur Kritik der Aufführung von Rubinsteins Oper *Feramors* am 24. April 1872 → Bd. 1/Nr. 36. ■ **191** Hornemanns] Christian Frederik Emil Horneman (1840–1906), dän. Komponist. ■ **191** Abu-Hassan] Carl Maria von Weber, Ouvertüre zu *Abu-Hassan*.

142.

WA 1874, Nr. 14, 19. Jänner

Feuilleton. Die komische Oper.

Nicht leicht haben wir den neu auftauchenden Plan einer künstlerischen Unter-
nehmung mit gleicher Freude begrüßt, wie seinerzeit die erste Nachricht: Wien
5 solle eine eigene komische Oper erhalten. Der Plan ist dermal verwirklicht – und
falls es nicht voreilig ist, gleich nach dem ersten Wurf ein Urtheil zu sprechen, ein
Prognostikon zu stellen, so würden wir jetzt schon, nach der ersten Vorstellung des
unsterblichen und unverwüstlichen „Barbier von Sevilla“ sagen, daß Wien um ein

Theater mehr hat, das den Namen einer wahrhaften Kunstanstalt verdient; ein Theater, dem es vor Allem um würdige Kunstpflege zu thun scheint. Doch – „ein Wandelstern“, sagt Jean Paul, „muß erst eine Zeitlang rücken, ehe man seine Bahn bestimmen kann.“ Wir wollen also nicht gleich nach dem allerersten, allerdings glücklichen und vielverheißenden Anfang Victoria schreien, sondern das Weitere abwarten, aber auch hoffen, daß die Fortsetzung dem Beginne entsprechen werde.

Warum wir aber die komische Oper mit so großer Freude begrüßt haben? Weil dieses ganze, wichtige Kunstgenre in Wien so ziemlich brach lag. Daß der Soccus eine so passende und kleidsame Fußtracht für die Musen ist wie der Kothurn, braucht nicht erst eines Beweises. Neben der hohen, ernsten Melpomene steht die heiter lächelnde Schwester Thalia. Aber Thalia's Stimme ist zu zart, um so enorme Räume wie die kolossalen Opernhäuser in Paris, Wien u. s. w. zu durchdringen; sie verlangt für ihren Cult kleinere, behaglichere Tempel und einen höchst reizenden Tempel hat man ihr in Wien jetzt gebaut. Daß zwischen dem unaufhörlichen *boatus tragicus* der großen Oper mit ihren „Rienzi“, „Hugenotten“ u. s. w. Momente des Aufathmens, der Erholung dringend nöthig seien, sah und fühlte wohl jeder. Aber z. B. für Abu Hassan – selbst für Fra Diavolo oder den schwarzen Domino u. s. w. war dieselbe Bühne, wo gestern die Verschwörungschöre des „Tell“ oder der „Hugenotten“ gedonnert oder wo der Leichenpomp Dom Sebastians sich bewegt hatte, kein günstiger Boden. Webers reizende Bluette nahm sich dort bei der feinsten, ausgezeichnetsten Vorstellung – ja gerade deßwegen – fast aus wie jene köstliche, fußhohe Venus-Statuette des Praxiteles, welche die Bürger einer griechischen Stadt auf einen thurmhohen Obelisk stellten. Die relativ kleineren Opernbühnen Wiens aber waren und sind dergestalt durchoffenbacht, daß für Anderweitiges kein Raum blieb – denn erschien neben Offenbach ja einmal jemand Anderer, so lief dieser Jemand sicher im richtigen Offenbach'schen Rockelor umher – wir erinnern an den „Carneval von Rom“, an „Indigo“, an die „Pilger“, an „Abälard“ u. s. w.

Die komische Oper, wenn sie gut geleitet, wenn ihr Repertoire zweckmäßig und mannigfach zusammengestellt und wenn an die Aufführungen Sorgfalt gewendet wird, ist berufen, eine zweckmäßige, ja eine nothwendige Ergänzung der großen Oper zu bilden, und damit entfällt natürlich auch alles wechselseitige Rivalisiren und alle großen und kleinen wechselseitigen Eifersüchteleien, wie sie bei ähnliche Ziele anstrebenden Kunstanstalten sonst nicht selten sind. Die große Oper wird der Nothwendigkeit überhoben sein, gelegentlich einem leicht flatternden Papillon nachzujagen, den sie mit ihren heroischen Händen nicht wohl fangen kann, ohne das zarte Geschöpf zu erdrücken, sie wird sich dabei übrigens nicht etwa auf die vier- und fünfstündigen Opernkolosse beschränken müssen, sondern ihr Gebiet bis auf die Opern *di mezzo carattere* erstrecken, deren Gang und Flug ein höherer ist, ohne daß sie den Sängern, dem Orchester und den Zuhörern Uebermenschliches zumuthen, wie z. B. Don Juan, die Zauberflöte, die Stumme von Portici, der Maskenball, Norma, Lucia u. s. w., u. s. w. Die komische Oper ist, aus ganz analogen, aber umgekehrten Gründen, ihrerseits nicht in der Lage, jene Kolosse hinzustellen, unter denen ihr Podium zusammenbräche. Grenzüberschrei-

tungen und Territorialverletzungen sind also nicht zu besorgen. Eine verhältniß-
 55 mäßig kleine Anzahl von Opern kann gemeinsames Gut bleiben; Mozarts Figaro,
 Herolds Zampa, Aubers Fra Diavolo und ähnliche Werke halten beide Klimate
 aus. Sogar Offenbach, wenn ihm und seinen Bouffes auch die feinere und edlere
 komische Oper nothwendig die Exclusiva geben muß, wird sich bei der Sache bes-
 60 ser befinden. Denn wenn uns die Theaterdirectionen nicht ferner ausschließend
 auf reinen, ungemischten Offenbach setzen, so wird die pflichttreue Kritik nicht
 ferner nöthig haben, gegen ihn beständig in Fechterposition zu stehen, sie wird
 über manche seiner lustigen Possen vom Herzen lachen dürfen, ohne sich hinter-
 drein Scrupel zu machen; sie wird das Publicum nicht bei jeder Gelegenheit daran
 erinnern müssen, daß neben diesen Strömen aus Lutetia auch noch andere, reine-
 65 re, erquickendere fließen. Zwischen dem Publicum, wie es sich im musikalischen
 Wien ohne Zweifel in kürzester Zeit für die komische Oper bilden und seine be-
 stimmte Physiognomie annehmen wird, und dem eigentlichen Offenbach-Publi-
 cum wird allerdings ein fühlbarer Unterschied bleiben, wie ja auch z. B. das Publi-
 cum bei den Philharmonikern ein anderes ist als jenes eines „Promenade-Concertes“.

70 Jene große Börsenkatastrophe hat, beiläufig gesagt, wenigstens auf artisti-
 schem Gebiete doch manche nicht eben schlechte Folge gehabt. Sie hat eine Art
 Gideons-Reinigung mit dem Publicum vorgenommen, sie hat so manche Elemente
 ausgeschieden, welche am Ende jeder reineren und höheren Kunstpflege hätten
 tödtlich werden müssen. Es haben damals nicht wenig Leute den Ton wesentlich
 75 mit angeben helfen, deren Ueberfluß an Geld ihrem Ueberfluß an Bildungsmangel
 gleichkam, deren stumpfe Gaumen mit Cayenne-Pfeffer verbrannt werden muß-
 ten, wenn sie etwas spüren sollten, – Leute, die im Stande waren, für irgend eine
 ihnen empfohlene Buntkleckerei Tausende hinauszuerwerfen, für einen Raphael
 aber, wäre es auf ihren Geschmack angekommen und hätte ihnen nicht vielleicht
 80 der traditionelle Name imponirt, nicht eben so viele Groschen übrig gehabt hät-
 ten, – Leute, die die moderne Architektur mit einem großprahlerischen Prunkstyl
 beschenkt haben, welcher von der großartigen Pracht der alten Römerbauten, von
 der blühenden Fülle der Renaissance weit entfernt ist, – Leute, die endlich auf
 musikalischem Gebiete sich als fanatische Wagnerianer, als fanatische Offenbachianer
 85 gerirten, weil sie solches für ein Kennzeichen von Bildung und Fortschritt
 hielten, die sich aber dabei im Namen von Bildung und Fortschritt auch für
 verpflichtet hielten, gegen alles Andere – z. B. gegen Gluck und Mozart – eben so
 fanatisch Opposition zu machen.

Es schien, wenigstens auf dem Gebiete der dramatischen Musik, dahin kome-
 90 men zu wollen, daß sie als verlorenes Territorium aufgegeben werden müsse; es
 schien, daß Musik im höheren und edleren Sinne nur noch im Concertsaale und
 im musikalischen Privathause eine Zufluchtsstätte finde – denn auch die Musik in
 der Kirche läßt im Ganzen sehr viel zu wünschen übrig – und insbesondere, daß
 man Gefahr laufe, ganze überreiche Schatzkammern des Köstlichsten wie werth-
 95 losen Plunder weggeworfen zu sehen, weil jenes Köstlichste nicht zugleich das
 „Modernste“ war. Auch Erwägungen solcher Art sind es, welche uns die Eröffnung
 der komischen Oper als ein für Kunst, Geschmack und – sagen wir es geradezu –
 auch für Sitte wichtiges Ereigniß hoch in Anschlag bringen lassen. Sie soll und sie

wird – hoffentlich! – eine Stätte geistreicher Erholung, heiteren Kunstgenusses sein. Dinge, an denen nur frivole Unbildung ihr Wohlgefallen haben kann, wird sie sich fern halten; hier wird Geist, Witz und Schönheit walten dürfen und werden nicht die Tricots der Figurantinnen einen Hauptfactor des Erfolges bilden. 100

Es versteht sich übrigens, daß, wenn von „komischer Oper“ gesprochen wird, darunter nicht eben nur die Oper zu verstehen ist, in welcher es „pudelnärrisch“ zugeht und wo die Zuschauer nicht aus dem Lachen herauskommen. Die musikalische Tragödie bleibt wohl ausgeschlossen, ebenso die Heldenoper, die große historische oder die mythische Oper, zu welcher letzterer z. B. auch „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ gehören. 105

Aber die Benennung „komische Oper“ leidet an keiner *contradictio in adjec- to*, wenn diese Oper auch ernstere Töne anschlägt. Man kennt das praktisch ganz richtig erfaßte Verhältniß der großen Oper in Paris zur dortigen komischen Oper. Zu letzterer würde z. B. nach Pariser Fuß auch Beethovens „Fidelio“ gehören, zu ihr gehörte thatsächlich Gretry's „Blaubart“, Mehuls „Joseph“, gehörten Cherubini's Opern „Der Wasserträger“, „Elisa“, „Lodoiska“ u. a. m., obwohl in all' diesen Werken von Komik nicht sonderlich viel zu spüren ist, man wollte denn den Pfortner Joaquinio im „Fidelio“ für etwas rechnen. Welch' überreiches Repertoire steht aber dann der komischen Oper offen! Die besten Meister Italiens, Frankreichs, Deutschlands haben hier gewetteifert, ihr Bestes zu bringen, eine nicht übersehbare Fülle von Geist, Witz, Schönheit ist hier aufgespeichert. Von Pergolese's reizender „*Serva padrona*“ bis zu Cimarosa's „*Matrimonio segreto*“ und „*Impresario in angustie*“ (die man jetzt in Paris und Italien mit so viel Erfolg wieder hervorgesucht), von Paisiello's „*Molinara*“ bis zu Rossini's „*Barbiere*“, „*Cenerentola*“ und „*Italiana in Algeri*“, von Rossini bis zu Donizetti's „*Elisir d'amore*“, und „*Don Pasquale*“ – von Gretry's „*Richard coeur de lion*“, von Mehuls „*Une folie*“, von Isouards „*Cendrillon*“ bis auf Auber, Adam, Herold und Maillard, von der kerngesunden Oper unseres alten, braven Dittersdorf und Schenck bis auf Lortzing und Wüerst – welcher Reichthum! 110 115 120 125

Hier zweckmäßig auszuwählen, ist eine bedeutende und keine so ganz leichte Aufgabe. Möge insbesondere Cherubini nicht vergessen werden! Wenn nothwendig nach Manchem wird gegriffen werden müssen, was nicht vom vorigen Jahre ist, so werden wir uns unsererseits von dem Aberglauben losmachen müssen, als vergäben wir unserer Bildung etwas und als machten wir für den Rückschritt Propaganda, wenn wir nicht achselzuckend meinen: „das sei nun recht hübsch – heutzutage aber u. s. w.“ In den dreißiger Jahren hatte irgend ein Notizenmacher irgend einer Zeitung die Stirne, eine Nachricht über eine musikalische Aufführung mit der Ueberschrift zu versehen: „Lasset doch die Todten ruhen!“ – Diese „Todten“ waren – Beethovens Septuor und dessen siebente Symphonie!! Es kommt eben darauf an, was man wieder hervorsucht. Gellerts „Zärtliche Schwestern“ oder sein „Los in der Lotterie“ kann freilich keine Lustspielbühne mehr geben, aber nicht, weil sie alt, sondern weil sie gleich vom Hause aus schwach geboren und jetzt obendrein altersschwach sind – Lessings „Minna“ oder Molière's „Tartuffe“ aber haben heute Lebenskraft, wie sie vor hundert und mehr Jahren Lebenskraft gehabt haben, und wenn uns Schillers „Cabale und Liebe“ Zustände schildert, welche nicht mehr 130 135 140

145 die unseren sind, und eine andere Sprache spricht, als wir heutzutage hören, so
 freut uns das geistvolle Bild einer Großvaterzeit, das uns hier entgegengehalten
 wird, eben darum erst recht. Es giebt Fälle, wo der scheinbare Rückschritt ein
 wahrer Fortschritt wird, – es genüge, an Winckelmann zu erinnern, der krebsgän-
 150 gig beim griechischen Ideal anlangte. Die komische Oper wird es machen müssen
 wie der Hausvater im Evangelium, der „aus seinen Vorräthen Altes und Neues
 hervorholt“.

Wenn es nicht gleichgültig ist, welche Einrahmung man den Kunstwerken
 giebt, so muß man mit Vergnügen anerkennen, daß das neue Theater, als Gebäude
 betrachtet, durchaus heiter und behaglich ist – und mehr als das: es erscheint au-
 155 ßen und innen reich bis zum Prächtigen ausgestattet. Die gegen die Ringstraße
 gewendete Façade ist recht eine Ankündigung des bunten, fröhlichen Lebens, wel-
 ches in diesen Räumen spielen soll. Der edle griechische, der prächtige römi-
 sche Baustyl, die Renaissance bis ins Barocco hinein haben die Motive hergegeben,
 es ist förmlich ein heiteres Quodlibet, es sind architektonische *mille-fleurs*, es ist
 architektonischer welscher Salat, wo alle möglichen Delicatessen pikant durch
 160 einander gemengt sind. Der römische Prachtstyl der Cäsarenzeit waltet im Ganzen
 vor. Der Zufall fügte es, daß, als wir hingingen, das Theater der komischen Oper
 anzusehen, uns der Weg an dem Modell des Theseions im Volksgarten vorbeiführ-
 te. Letzteres kam uns gegen das Theater vor wie eine Iphigenia im weißen Priester-
 gewand gegen eine Dame, die in Perlen, Diamanten und Spitzen, mit lang nach-
 165 rauschender Seidenschleppe die Lichter des Saals, in den sie eben eintritt,
 überstrahlt. Wer, sagt das Sprüchwort, an der Straße – und folglich auch an der
 Ringstraße – baut, muß die Leute reden lassen, und so wird es an Lob und Tadel
 nicht fehlen. Uns wollte für den allerersten Anblick der Bau zu bunt, zu unruhig,
 zu überladen scheinen, aber sofort wirkten auch die anmuthigen Details, welche
 170 wir entdeckten, und bald klangen uns alle diese architektonischen Brillantpassa-
 gen so ansprechend zusammen, wie wir es nur wünschen konnten, und wir gaben
 dem Architekten Recht. Selbst die reizende Unregelmäßigkeit mit der aussprin-
 genden Ecke links, welcher rechts keine symmetrische Gegenecke entspricht, wirkt
 wie eine artige architektonische Laune.

175 Die eigentliche Façade, ohne jenen Annex, ist ein längliches, auf die Schmal-
 seite gestelltes Viereck; ein Risalit inmitten tritt gegen zwei hohe, schmale Seiten-
 flügel entschieden vor und krönt das Ganze mit einem Dreieckgiebel, auf dem eine
 bronzene Statuengruppe als reiches Akroterion dasteht – ein Apoll, der der zu sei-
 nen Füßen sitzenden komischen Muse gebietend winkt, während daneben ein
 180 Satyr flötet. Vor Allem fällt eine Exedra mit Halbkuppel mächtig und prächtig in
 die Augen – diese riesenhafte Nische mit der rautenförmigen Facettirung ihrer
 Halbkuppel giebt sich offen als Ur-Urenkelin eines guten Einfalles des auch in
 Bausachen dilettirenden Kaisers Hadrian – wer Rom kennt, wird gleich die glück-
 liche Verwerthung eines Motives aus den Ruinen des Tempels der Venus und
 185 Roma erkennen. Die Halbkuppel ist blau und Gold, das untere Halbrund pompe-
 janisch-roth, schöne jonische Säulen (griechisch-jonisch mit Seitenpolstern, nicht
 viergehörnte römisch-jonische Säulen) flankiren die Nische, vor welcher ein großer
 Balcon ziemlich weit vortritt. Letzteren tragen römisch-dorische, uncanellirte Säu-

len mit attischer Basis, das Gebälk darüber hat Triglyphen und Metopen und am
 Unterschnitt des Kranzgesimses sogar die echt dorischen Tropfenwege (Mutulen). 190
 Die Säulen sind von schönem röthlichen Marmor mit weißmarmor nem Capitäl.
 Der Raum unter dem Balcon, eine Art offene Vorhalle, hat eine griechische Kali-
 matiendecke mit rothen Mäandern und blauen Cassetten, die stark plastische, gol-
 dene Rosette in letzteren ist aber wieder römisch. Die Ecken des Mittelbaues be- 195
 zeichnen Pilaster mit römischem (Composita-) Capitäl, für den Sockel der
 Seitenflügel hat die Frührenaissance ihre façettirte Rustica gespendet, zwei Vasen
 in Nischen sind Kinder des Barocco. Die Fenster in den Seitenflügeln mit ihrem
 etwas hohen Dreieckgiebel und den flankirenden korinthischen Halbsäulen sind
 ein wenig schwer ausgefallen. Das obere Gesimse hat ein jonisch dreitheiliges
 Architrav, einen bauchigen Fries, wie ihn die spätrömische Baukunst liebte, ein 200
 Kranzgesims mit Consolen, darauf eine Attika, die sich inmitten zu einer Balustrade
 öffnet und (wie es scheint) oben eine Terrasse bildet. Auf der Balustrade ste-
 hen vier Statuen von weißem Stein, am Eckbau trompetet eine bronzene Fama
 lustig in die Welt hinaus.

Innen strahlt der Zuschauerraum förmlich von Gold – die Säulen, Balcone 205
 u. s. w. sehen wie Goldschmiedarbeit aus, kluger Weise ist die Decke sehr hell ge-
 halten, mit jenen leichtesten bunten Arabesken von Rankenwerk und Figürchen,
 wie sie die Raphaelische Zeit mit Recht so sehr liebte. Der Styl ist hier einheitli-
 cher: Spätrenaissance mit einem leichten Zug ins Barocco – für Entfaltung glän-
 zender Pracht sehr zweckmäßig. Sogar der Souffleurkasten strahlt in Schnitzwerk 210
 und Goldpracht, als sitze der Souffleur *sub umbra alarum* eines riesigen Goldkä-
 fers! Die Beleuchtung giebt ein prachtvoller kolossaler Hängeleuchter mit vielen
 Sonnenbrennern. Die Sitze von gelbbraunlichem Sammt stimmen gut zum Gan-
 zen. Unmittelbar über der Bühne blickt die plastische Halbfigur einer Thalia aufs
 Publicum, neben ihr Lünetten mit einfachen, recht gut wirkenden Malereien – 215
 Nymphen, Genien u. dgl. Endlich sei bemerkt, daß die Akustik, dieser für ein
 Operntheater so wichtige Punkt, vortrefflich ist!

Der Eröffnungsabend am 17. Jänner gestaltete sich vielversprechend und Di-
 rection, Künstler und Publicum hatten jede Ursache, mit einander völlig zufrieden
 zu sein. Das Haus war gedrängt voll, man sah aller Orten im Zuschauerraum 220
 glänzende Toiletten, das Publicum hatte seinerseits nichts verabsäumt, dem Abend
 ein festliches Aussehen zu geben. Herr Capellmeister Heinrich Proch wurde, als
 er am Dirigentenpulte erschien, mit lebhaftem Beifall begrüßt. Eine von ihm com-
 ponirte brillante Overture begann – sie scheint eigens dazu bestimmt, vorzügli-
 che Mitglieder des Orchesters in eingeflochtenen kleinen Soli für Harfe, Horn 225
 u. s. w. dem Publicum gleichsam einzeln vorzustellen. So machte sich gleich im
 Einleitungssatze das schöne Harfenspiel des Fr. l. Therese Zamorra sehr angenehm
 bemerklich. Unter lebhaftem Klatschen des Publicums nach den Schlußacten hob
 sich der Vorhang und Herr Director Albin Swoboda stand auf der Bühne, umge-
 ben von den Herren und Damen der komischen Oper – die Damen in Balltoilette. 230
 Was er dem Publicum vorzutragen hatte, war kein versificirter Prolog, kein poeti-
 sches Phrasenwerk, sondern schlichte, verständige Prosa. Er hob in seiner Ansprache
 an das Publicum hervor, wie hier, wo noch vor Kurzem ein öder Platz gewesen,

235 rasch, wie durch Zauber ein würdiger Theaterbau entstanden und wie dieser Bau der erste in deutschen Landen sei, welcher der Pflege der komischen Oper eigens gewidmet ist.

In dem musikalischen Wien und in Wien, der Stadt der Heiterkeit und Herzlichkeit, sei eine solche Anstalt recht an ihrem wahren Orte. Es gelte, Traditionen wieder aufzunehmen, welche durch mannigfache Ungunst der Umstände eine
240 Zeitlang zurückgedrängt gewesen seien. Das treffliche Aeltere sei hervorzusuchen, gutes und tüchtiges Neue mit Antheil und Sorgfalt vorzuführen. Das Ziel, welches sich die komische Oper gesetzt, sei nicht schon mit dem ersten Schritte zu erreichen, aber es werde Alles geschehen, um dieses Ziel nicht zu verfehlen und der Stadt, welcher die größten musikalischen Heroen angehört, eine würdige Pflege-
245 stätte der Kunst mehr zu geben. Diese Ansprache, deren ungefähren Inhalt – nicht den Wortlaut – wir hier wiedergeben, verfehlte nicht, einen sehr guten Eindruck zu machen, und die nun beginnende Vorstellung des „Barbiers von Sevilla“ bewies sofort, daß es mit den gegebenen Versprechungen Ernst sei. Schon die Ouverture wurde um der äußerst präzisen Ausführung willen lebhaft applaudirt – es war die bekannte Ouverture zur „*Elisabetta*“, die aller Orten zum „Barbier“ gespielt wird,
250 zur übrigen Musik aber, obwohl sie auch von Rossini ist, ganz und gar nicht passen will, während z. B. die echt komische zur „*Italiana in Algeri*“ besser entspräche. Doch diese „*Elisabetta*“ ist verjährte Theatergewohnheit, das Publicum kennt und erwartet sie, und so ist weiter keine Einwendung zu machen. Das Orchester der komischen Oper ist hinlänglich stark besetzt, um eine tüchtige Tonmasse zu entwickeln,
255 und nicht zu stark für seine leichter gestellten Aufgaben; stellenweise wurde es den Sängern gegenüber sogar etwas zu laut und deckte sie. Geschult ist es bereits in vorzüglicher Weise. Es ist nicht bloß das höchst präzise Zusammenspiel zu loben, sondern auch der Schwung und die sorgsame Detaillirung im Vortrage. Im Laufe des Abends waren insbesondere die Begleitung der Arie Basilio’s
260 und das vortreffliche kleine Tongemälde des „Gewitters“ wahrhaft ausgezeichnete Leistungen. Die Oper selbst wurde von den Sängern mit so viel Lust und Liebe dargestellt, daß es eine wahre Freude war. Lassen die Künstler in diesem Eifer und dieser Sorgfalt nicht nach, so ist der komischen Oper in jeder Beziehung eine glänzende Zukunft zu prophezeien. Fürs Erste fanden wir gleich, daß sie alle singen können – und daß diese Traditionen, die in der modernen großen Oper von den Componisten um des Effectes willen bedenklich aufs Spiel gesetzt werden, hier eine Zuflucht finden, darf unter die erfreulichsten Seiten der komischen Oper mitgerechnet werden. Man hört wohl zuweilen behaupten: Rossini könne heutzutage
270 gar nicht mehr gesungen werden, es fehle die Eleganz und der Schlift der Coloratur, die rechte Art, den *bel canto* zu behandeln, u. s. w. Zu unserem großen Vergnügen wurde uns der thatsächliche Gegenbeweis geliefert. Freilich – wer dazu bestimmt ist, als „Robert“ oder „Rienzi“ in großen, breiten Zügen zu arbeiten, zunächst durch die einfache Gewalt der Stimmittel zu wirken und das ganze
275 Gewicht seines Vortrages auf das Declamatorische zu legen, dessen Singstimme kann unmöglich zugleich auch die leichte Beweglichkeit haben, wie sie z. B. für einen Almaviva erforderlich ist. Herr Erl, der Sohn des erst jüngst verstorbenen Sängers, welchem wir wohl die Freude gegönnt haben würden, dessen glänzendes

Debut zu erleben, überraschte nicht allein durch den ungemein sympathischen Klang seiner Stimme, sondern auch durch eine virtuos zu nennende Gesangbildung. Die Töne seiner Coloratur rollen wie Perlen und das Falsett hat eine durchaus wohlthuende Färbung. Die von Rossini nachcomponirte Arie „*Io son' Lindoro*“ erregte einen Sturm von Beifall und Herr Erl hatte die Gefälligkeit, dem Wunsche des Publicums nachzugeben und das anstrengende Stück zu wiederholen. Der lange Schlußtriller (auf dem hohen *h* –!–) machte völlig Sensation. Auch im Spiel entwickelte Herr Erl ein für das Fach eines sogenannten „Spieltenors“ eminentes Talent. Die Rausch-Szene im ersten Finale war drastisch, ohne in unedles Poltern und in Gemeinheit zu gerathen, wie manche Almavivas sich zu Schulden kommen lassen. Sehr wirksam waren die Momente, wo Almaviva aus dem fingirten Rausch plötzlich in ruhigen Ton und gemessene Geberde übergeht.

Würdig stand dem Grafen Almaviva der lustige Barbier Figaro zur Seite. Sein Darsteller, Herr Hermany, ist, wie Herr Erl, eine sehr angenehme Erscheinung, ist im Besitz einer schönen Stimme, sang trefflich und spielte mit größter Beweglichkeit, Leichtigkeit und Anmuth – die große Sortita-Arie ist in beiden Beziehungen ein wahres Rigorosum, das Herr Hermany glänzend bestand. An beiden jungen Männern hat die komische Oper eine Acquisition gemacht, zu welcher man ihr nur Glück wünschen kann. Als ausgezeichnete Baßbuffo bewährte sich Herr Robert Müller in der Rolle des Bartolo; daß [er sich] an die köstliche große Arie [wagte], die sonst meist wegbleibt, obschon in ihr die musikalische Familienähnlichkeit Rossini's mit Mozart so auffallend hervortritt, rechnen wir ihm als besonderes Verdienst an. Er und Basilio wußten das Publicum in fortwährender Heiterkeit zu erhalten; neben den bekannten Scherzen, die man immer wieder belacht, wurden einige neue, ganz ergötzliche losgelassen, z. B. die Geschichte mit dem „halben Recept“, das sich Basilio machen lassen will. Im Darsteller des letzteren, Herrn Hölzel, begrüßten wir einen werthen alten Bekannten und wir freuten uns der Kraft und Frische, mit welcher er seinen Basilio durchführte. Die Verleumdungsarie haben wir, so weit unsere Erinnerungen reichen, nie besser gehört. Auch in Fräulein Minnie Hauk begrüßten wir eine werthe Bekannte und fanden, daß die treffliche Sängerin, seit wir sie nicht gehört, zu einer womöglich noch trefflicheren geworden. Ihre Coloratur ist wahrhaft brillant, besonders das Staccato – im Spiele war „Rosine“ die Grazie und die Schalkhaftigkeit selbst. Fräulein Caspary wirkte als „Marcelline“ in den Ensembles sorgfältig mit – und besonders die Ensembles verdienen ein eigenes Lob, – sie sind präziser nicht zu denken; ein Cabinetstück war das Terzett zwischen Rosine, Almaviva und Figaro im zweiten Act. Auch die Darsteller der Nebenrollen, Herr Werms als Fiorillo, Herr Grienuer als Wachcommandant, trugen zum Gelingen des Ganzen bei und so haben wir zum Schlusse nur den Wunsch auszusprechen, daß die Liebe und der Eifer, mit dem angefangen worden, nie erkalten möge, und rufen nach diesem Barbier von ganzem Herzen: „*vivat sequens!*“

A. W. Ambros. 320

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Rossini, *Der Barbier von Sevilla*, 17. Jänner 1874, Komische Oper

ERLÄUTERUNGEN

5 komische Oper] Die Komische Oper (ab 1878 Ringtheater) wurde am 17. Jänner 1874 eröffnet. Als Gegenpol zur Hofoper pflegte sie die leichte Oper und Operette, später standen vor allem Lustspiele auf dem Programm. Das am Wr. Schottenring stehende Opernhaus (s. das Coverbild des vorliegenden Bandes) hatte von Anfang an mit großen finanziellen und personellen Problemen zu kämpfen – schon vor der Eröffnung trug es eine große aus dem Bau und der Einrichtung herrührende Schuldenlast. Schließlich, am 8. Dezember 1881, fiel es einem verheerenden Brand mit rund 400 Toten zum Opfer. ■ **10–12** „ein Wandelstern ... bestimmen kann.“] Freizitat aus: Jean Paul, *Der Kommet oder Nikolaus Marggraf*, in: Jean Paul, *SW*, Abt. 1, Bd. 6, S. 568. ■ **17** Soccus] Schuh mit flacher Sohle, getragen von den antiken Komödienschauspielern. ■ **18** Kothurn] Schuh mit hoher Sohle, getragen von den antiken Tragödienschauspielern. ■ **19** Melpomene] Muse der tragischen Dichtung. ■ **20** Thalia] Muse der komischen Dichtung. ■ **24** *boatus tragicus*] lat. „tragisches Schreien“. ■ **24** „Rienzi“, „Hugenotten“] Opern von Wagner und Meyerbeer. ■ **26** Abu Hassan] Oper von Carl Maria von Weber. ■ **26f.** Fra Diavolo oder den schwarzen Domino] Opern von Auber. ■ **27** „Tell“] *Guillaume Tell* von Rossini. ■ **28** Dom Sebastians] Oper von Donizetti. ■ **29** Webers reizende Bluette] zur Aufführung von Webers *Abu Hassan* am 17. November 1872 an der Wr. Hofoper → Bd. 1/Nr. 80. ■ **36** „Carneval von Rom“] *Der Karneval in Rom* – Operette von Johann Strauß d. J.; zur Aufführung der Operette am 1. März 1873 am Theater an der Wien → Bd. 1/Nr. 103. ■ **36** „Indigo“] *Indigo und die vierzig Räuber* – Operette von Johann Strauß d. J. ■ **36** „Pilger“] *Die Pilger* – Operette von Max Wolf (1840–1886); zur Aufführung am 6. September 1872 am Theater an der Wien → Bd. 1/Nr. 60. ■ **37** „Abälard“] *Héloïse et Abélard* – Operette von Henry Litolf (1818–1891). ■ **50f.** Don Juan, ... Lucia] Opern von Mozart, Auber, Verdi, Bellini und Donizetti. ■ **64** Lutetia] antike Bezeichnung von Paris. ■ **70** Börsenkatastrophe] Kurz nach der Eröffnung der Wr. Weltausstellung brach am 9. Mai 1873 der Wr. Aktienmarkt zusammen, womit die Konjunktur und Euphorie der sogenannten Gründerzeit beendet wurde. ■ **98–100** Sie soll ... Kunstgenusses sein] zu den späteren Problemen der Komischen Oper → NRN. 177 und 203. ■ **113** „Blaubart“] *Raoul Barbe-bleue*. ■ **114** „Der Wasserträger“] *Les deux journées ou Le porteur d'eau*. ■ **114** „Elisa“] *Eliza ou Le Voyage aux glaciers du Mont Saint-Bernard (Elise oder Die Reise auf den Sankt Bernardsberg)*. ■ **124** Isouards] Nicolas Isouard (1773–1818), maltesischer Komponist. ■ **125** Maillart] Aimé Maillart (1817–1871), frz. Komponist. ■ **126** Dittersdorf] Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799), Komponist und Violinvirtuose. ■ **126** Schenck] Johann Baptist Schenk (1753–1836), Komponist und Musikpädagoge. ■ **126** Wüerst] Richard Wüerst (1824–1881), dt. Komponist. ■ **134–137** In den dreißiger Jahren ... siebente Symphonie!!] nicht ermittelt. ■ **141** „Minna“] *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*. ■ **147** Winckelmann] Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), dt. Archäologe und Kunsthistoriker. ■ **149f.** „aus seinen Vorräthen ... hervorholt.“] *Bibel*, Mt 13,52. ■ **158** *mille-fleurs*] frz. „tausend Blumen“. ■ **172** dem Architekten] Emil von Förster (1838–1909). ■ **176** Risalit] vorspringender Gebäudeteil. ■ **178** Akroterion] bekronende Verzierung auf dem First und an den Giebelecken. ■ **188** uncanellirte] ohne Rippen. ■ **189** Triglyphen und Metopen] dreiteiliges Feld am Fries mit zwei vollen inneren und zwei halben äußeren Rillen; der Raum zwischen zwei Triglyphen nennt sich Metope. ■ **190** Mutulen] plattenförmige Verzierungen an der Unterseite des Kranzgesimses dorischer Tempel. ■ **191** Capitäl] oberer Abschluss einer Säule. ■ **192f.** Kalimatiendecke] Adlersteindecke (Callimus – lat. „Adlerstein“). ■ **196** Rustica] Mauerwerk aus rohen, nur an den Rändern gleichmäßig behauenen Quadern. ■ **200** Architrav] tragender Querbalken. ■ **201** Attika] Aufmauerung über dem Haupt-

gesims. ■ **211** *sub umbra alarum*] lat. „unter dem Schatten der Flügel“. ■ **214** Thalia] → ERL. ZUR Z. 20. ■ **215** Lünetten] halbkreisförmig gerahmte Wandfelder. ■ **222** Heinrich Proch] (1809–1878), Dirigent, Komponist, Violinist und Gesangspädagoge; 1840–1870 erster Kapellmeister der Wr. Hofoper, 1874 Kapellmeister der Komischen Oper in Wien. ■ **224** brillante Ouverture] nicht näher ermittelt. ■ **227** Therese Zamarra] Therese Zamara (1856–1927), Harfenistin; Studium am Konservatorium der GdM in der Klasse ihres Vaters Anton Zamara (1823–1901), bis 1881 im Orchester der Komischen Oper (des Ringtheaters), später Lehrtätigkeit am Konservatorium der GdM. ■ **229** Albin Swoboda] d. Ä. (1836–1901), Schauspieler, Tenor und Theaterdirektor; ab 1859 am Theater an der Wien, 1874–1875 und 1877–1878 Direktor der Komischen Oper in Wien, ab 1874 auch Leiter des Dt. Theaters in Pest. ■ **250–252** Ouverture zur „*Elisabetta*“ ... nicht passen will] Die Ouvertüre zu *Il barbiere di Siviglia* war dieselbe wie die zu Rossinis Oper *Aureliano in Palmira*, auch wenn es bereits im 19. Jh. Gerüchte über die Existenz einer angeblich verschollenen originalen Ouvertüre zu *Il barbiere di Siviglia* gab. Rossini hat die Ouvertüre zu *Aureliano in Palmira* in einer modifizierten Fassung auch in seiner Oper *Elisabetta, regina d'Inghilterra* verwendet. Sie wurde häufig bei den Aufführungen von *Il barbiere di Siviglia* verwendet, zumal von der Ouvertüre zu *Il barbiere di Siviglia* nur die Bassstimmen überliefert sind. ■ **273** „Robert“] Figur in Meyerbeers *Robert le diable*. ■ **273** „Rienzi“] Figur in Wagners gleichnamiger Oper. ■ **277** Erl, der Sohn] Anton Erl (1846–1927), Tenor, Sohn des Tenors Josef Erl (1811–1874); 1869 Debüt an der Hofoper in Dresden, 1874–1875 an der Komischen Oper in Wien, ab 1875 endgültig in Dresden. ■ **282** von Rossini nachkomponierte Arie „*Io son' Lindoro*“] Angabe irrtümlich; es handelte sich um eine Einlage aus der Oper *Il barbiere di Siviglia* von Giovanni Paisiello. Vgl. Ambros' spätere Berichtigung → NR. 144/Z. 30–33. ■ **292** Hermany] Eduard Hermany (1845–1899), Bariton; Engagements an diversen dt. Theatern, 1874–1875 und 1876–1878 an der Komischen Oper in Wien, ab 1879 am Opernhaus in Breslau. ■ **298** Robert Müller] (1840–1904), Bass-Bariton; seit 1862 Engagements als Sänger und Schauspieler an diversen dt. Theatern, später Spielleiter in Prag und Bremen, ab 1891 Regisseur am Hoftheater München. ■ **305** Hölzel] Gustav Hölzel (1813–1883), Bass-Bariton; 1833–1837 und 1840–1863 an der Wr. Hofoper, 1868 Ruf an die Münchner Hofoper (u. a. Rolle des Beckmesser bei der Uraufführung von Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg*), 1874–1877 an der Komischen Oper in Wien. ■ **308** Minnie Hauk] (1851–1929), dt.-amer. Sopran; Europadebüt 1869 in Paris, 1871–1872 an der Wr. Hofoper und 1873–1874 an der Komischen Oper in Wien, 1874–1878 an der Berliner Hofoper, 1870–1890 Gastspiele an zahlreichen Opernhäusern in Europa wie auch in Amerika. ■ **311** Caspary] Rosa Caspari, Mezzosopran; 1874 an der Komischen Oper in Wien. ■ **315** Werms] nicht ermittelt. ■ **315** Grienauer] Alois Grienauer (1850–1937), Bariton; 1870–1871 Bassist im Chor der Wr. Hofoper, ab 1874 Solisten-Karriere u. a. in Salzburg und Graz, später hauptsächlich in Deutschland tätig, 1888 Ruf an die Metropolitan Opera in New York. ■ **319** „*vivat sequens!*“] lat. „Es lebe der Folgende!“

143.

WA 1874, Nr. 15, 20. Jänner

Musik.

(Die „Regimentstochter“ in der komischen Oper. Philharmonisches Concert.)

Die „komische Oper“ brachte nach dem „Barbier“ zunächst die „Tochter des Regiments“. Die Vorstellung ließ sich etwas bedenklich flau an und ließ einen empfindlichen Abstand gegen das auffallend glückliche Debut mit der Rossini'schen Oper
 5 besorgen. Indessen hob sich im Laufe des Abends die Sache und der Erfolg war schließlich ein ganz gut zu nennender. Es waren freilich fast durchwegs Kräfte zweiten und dritten Ranges, welche diesmal ins Gefecht geschickt wurden. Am meisten gefiel Fräulein Deichmann in der Titelrolle. Zwar befremdete anfangs
 10 der eigen umflorte Klang ihrer Stimme, aber das Ohr gewöhnte sich bald daran und nachdem die junge Sängerin im Laufe des ersten Actes wiederholt aufmunternde Zeichen von Beifall erhalten, wurde der Erfolg von dem eingelegten Walzer von Venzano an ein entschiedener. Fräulein Deichmann war mehrere Jahre in Prag beim dortigen k. Landestheater Primadonna fürs Coloraturfach und sagte selbst
 15 einem ziemlich heißgrätigen und wähligen Publicum, wie das Prager, ganz wohl zu; wirklich hat ihre Coloratur Leichtigkeit und Geschmack, sie ist auch sonst wohlgeübt, tonsicher und entwickelt im Spiele viel Leben und Munterkeit. Vergaß man, daß wir die „Marie“ in Donizetti's Oper von Sängerinnen gehört wie die Lind, die Artôt u. s. w., so konnte man mit Fräulein Deichmanns Leistung ganz
 20 wohl zufrieden sein. Einige Dinge, die sie vom Moldau-Strande mitgebracht, wird sie hoffentlich am Donau-Strande loswerden und Manches zulernen. Unter solchen Bedingungen ist für ihre fernere Laufbahn Gutes zu hoffen. Zunächst ist Herr Delle Aste als „Sulpiz“ zu nennen, er traf den Ton der bärbeißigen Gutmüthigkeit des alten Soldaten sehr wohl und verdient auch als solider Sänger Anerkennung. Fräulein Caspary, die im „Barbier“ den verlorenen Posten der Marcel-
 25 line innegehabt – ihre reizende Ariette blieb leider weg – hatte diesmal als Marchesa di Maggiorivoglio Gelegenheit, ein entschiedenes schauspielerisches Talent zu entwickeln. Weniger glücklich war der Tenor Herr Telek als „Tonio“. Einige Hände, die sich in „höheren Regionen“ zu seinen Gunsten in Bewegung
 30 setzten, fanden in den tieferen kein unterstützendes Echo, ein Mal sogar Opposition. Der harte Dialekt in der Prosa und im Gesange, die *voix criarde*, wie die Franzosen diese Gattung Organ ehemals nannten, wollten dem Publico nicht behagen. Uebrigens besitzt Herr Telek augenscheinlich Routine und wird genügen, wenn man ihn nicht in erste Partien vorschiebt. Salzburg ist bekanntlich das
 35 Vaterland des Hanswursts und es mögen geheiligte Traditionen aus dieser Region sein, wenn Herr Ausim, welcher früher in Salzburg gewesen, den Haushofmeister Hortensio in der Maske zu einer wahren Vogelscheuche machte und im Spiel nach Kräften outrirte. Das muß er künftig bleiben lassen, in Wien „trägt man dergleichen nicht“. Ueberhaupt mögen sich die Mitglieder der komischen Oper vor der
 40 Neigung zu übertreiben hüten und sich nicht durch die Benennung „komische Oper“ dazu verleiten lassen. Schon im „Barbier“ wurde diese Neigung an manchen

Stellen fühlbar – z. B. daß Bartolo dem Figaro eine Schreibfeder (!) aus dem Auge zog, oder der etwas nach dem Circus schmeckende Spaß mit der rothen Leibbinde, mittelst welcher Figaro und Almaviva (Grand von Spanien!!) den alten Doctor wie einen Kreisel wirbeln ließen u. s. w., aber um der Güte des Uebrigen willen mochte man es übersehen. In der „Regimentstochter“ wurde die Sache unangenehmer fühlbar und selbst Frl. Deichmann that im zweiten Act bei dem Moment, wo sie „ihr Regiment“ durchs Fenster erblickt, des Guten viel zu viel, hüpfte wie eine elastische Puppe eine gute Weile in die Höhe u. s. w. Möge man auf solche Dinge ja ein wachsames Auge haben – es gilt für die komische Oper, sich jetzt gleich zu Anfang festen und festesten Credit zu schaffen! Der erste Chor ließ nicht Präcision, wohl aber Feinheit vermissen; die Soldatenchöre gingen durchwegs sehr gut. Die Ausstattung an Decorationen, Costümen u. s. w. war die anständigste.

Im sechsten Concert der Philharmoniker hielt unsere junge Pianistin Fräulein Pauline Fichtner, die nicht mehr lange die unsere sein wird, ihre *joyeuse entrée*, die leider so ziemlich auch eine *sortie* ist, denn die junge Dame – um im officiellen Journalstyl zu sprechen – „wird demnächst von Hymen in Rosenfesseln entführt werden“, zu deutsch: sie verheiratet sich von Wien fort. Wir haben das schöne Talent der jungen Künstlerin seit einigen Jahren in seiner Entwicklung mit Antheil verfolgt und das lebhafteste Interesse, welches der Großmeister des Klaviers, Liszt, an ihren künstlerischen Leistungen nahm, ist wohl so gut wie ein Ehrendiplom. Fräulein Fichtner fand bei dem Publicum der philharmonischen Concerte so lebhaften Beifall, daß wir ihr dort wohl öfter begegnen würden, wären nicht jene „Rosenfesseln“. Das neue Concert von Raff war indessen nicht sonderlich geeignet, die Pianistin zu fördern. Raff ist eine sonderbare musikalische Individualität; er erinnert an Jean Pauls „Doctor Frick und dessen Toilette“: „seine Monturstücke waren in zwei Fächer gesondert, in kostbare und in elende, die er meistens mit jenen zugleich anhatte – stechen nicht die Klappensegel der schönsten gestickten Weste allemal aus einem fuchsbraunen Ueberrock heraus, der fast in seiner Haarmause verschied – hatt’ er nicht unter einem Hut für 1½ Louisd’or einen schimpflichen Zopf angehängen u. s. w.?“ Raffs Sachen sind oft im Verlaufe eines Stückes noch ungleicher als jene Rubinsteins, – Köstliches und Ungenießbares wechselt. Das Klavierconcert enthält zwar nichts Ungenießbares, aber auch wenig oder nichts Genießbares. Gesang bei den Philharmonikern zählt zu den Seltenheiten. In Frau Lawrowska lernten wir eine höchst achtbare, tüchtige, wohlgeschulte Sängerin kennen. Der Componist der von ihr vorgetragenen Arie war auf dem Programme kurz als „Rossi“ [sic] bezeichnet. Die Musikgeschichte kennt fünfzehn Rossi – nicht einmal mitgerechnet die Gräfin Rossi, geborne Sonntag. Der Rossi, den die Sache diesmal anging, war Francesco Rossi, Canonicus in Bari, dessen Oper „Mitrane“, welcher die Arie entnommen war, aus dem Jahre 1699 stammt. Fétis, der sie wieder hervorgesucht, nennt sie mit Recht „*un air de la plus grande beauté*“, fügt aber auch bei: „*je ne sais, quel barbare a imaginé depuis lors d’instrumenter cet air avec des flûtes, des hautbois, des clarinettes etc. – j’ai vu la partition ainsi ajustée en la possession d’un cantatrice*“. Wenn Fétis so glücklich war, die so „verschönerierte“ Arie nur zu sehen, so haben wir sie leider in dieser Gestalt gehört. Daß alte Sachen ihren Schwerpunkt in der Menschenstimme haben und durch Theilung

45

50

55

60

65

70

75

80

85

90 das Interesse nur verlieren, bedenken die „Bearbeiter“ nicht. Die brillante Overture des „römischen Carneval“ von Berlioz wurde lebhaft applaudirt – den Schluß bildete Haydns sogenannte Oxford-Symphonie – ein graziöses Stück voll gelehrten Scherzes oder scherzhafter Gelehrsamkeit, das dem Publicum besonders zu munden schien.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Donizetti, *Marie, die Tochter des Regiments*, 19. Jänner 1874, Komische Oper ■ Philharmonische Konzerte (Sechstes Abonnementkonzert), 18. Jänner 1874, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Berlioz: *Le Carnaval romain. Overture caractéristique* op. 9 ■ Francesco Bianchi [?]: „*Ab, rendimi quel core*“ aus *La vendetta di Nino, o sia Semiramide* ■ Donizetti: *Marie, die Tochter des Regiments* ■ Joseph Haydn: Symphonie G-Dur Hob. I:92 (*Oxford*) ■ Joachim Raff: Klavierkonzert c-Moll op. 185 ■ Luigi Venzano: „*Ab! che assorta*“

ERLÄUTERUNGEN

3 nach dem „Barbier“] zum Eröffnungsabend der Komischen Oper mit Rossinis *Barbier von Sevilla* → NR. 142. ■ **3f.** „Tochter des Regiments“] *La Fille du régiment*. ■ **9** Deichmann] Elise Deichmann (1834–1903), Sopran; Engagement am Stadttheater in Breslau, danach erste Koloratursängerin am Dt. Landestheater in Prag, 1873 Ruf an die Komische Oper Wien. ■ **12f.** Walzer von Venzano] Der damals sehr populäre Walzer „*Ab! che assorta*“ des it. Komponisten Luigi Venzano (1814–1878) war ursprünglich für die Gesangsstunde in Rossinis *Il barbiere di Siviglia* bestimmt; eine dt. Übersetzung erschien unter dem Titel *Grande Valse* op. 10 im Verlag André. ■ **19** Lind] Jenny Lind (1820–1887), schwed. Sopran. ■ **19** Artôt] Désirée Artôt de Padilla (1835–1907), belg. Mezzosopran. ■ **23** Delle Aste] Francesco Maria Dalle Aste (1820–?), Bass; Debüt in Wien, wo er in den 1840er Jahren am Theater in der Josefstadt und am Theater an der Wien gewirkt hat; später u. a. am Hoftheater Darmstadt (1855–1860) und am Dt. Theater in Rotterdam (1860–1868), ab 1886 als Gesangspädagoge in Berlin tätig. ■ **28** Telek] Albert Telek (1835–1901), Tenor; Engagements an den Theatern in Temeswar, Nürnberg, am Dt. Aktientheater in Pest, in den 1860er Jahren auch am Wr. Carltheater und am Theater an der Wien, 1874 Ruf an die Komische Oper in Wien. ■ **31** *voix criarde*] frz. „schrille Stimme“. ■ **36** Ausim] Joseph Ausim, Bass-Buffero; 1874 an der Komischen Oper in Wien, später am Stadttheater in Brünn. ■ **55** Pauline Fichtner] verh. Erdmannsdorfer (1847–1916), Pianistin, Komponistin und Klavierpädagogin. ■ **55** *joyeuse entrée*] frz. „fröhlicher Einzug“. ■ **56** *sortie*] frz. „Abgang“. ■ **58** sie verheiratet sich ... fort.] Fichtner heiratete den Sondershausener Hofkapellmeister und Anhänger der Neudeutschen Schule Max von Erdmannsdorfer (1847–1905). ■ **64** Raff] Joachim Raff (1822–1882), dt. Komponist, Musikkritiker und Musikpädagoge. ■ **66–71** Doctor Frick ... angehangen u. s. w. ?“] recte: Doktor Fenk; Freizitat aus: *Die unsichtbare Loge*, in: Jean Paul, *SW*, Abt. 1, Bd. 1, S. 40. ■ **72** als jene Rubinsteins] ausführlich behandelt Ambros Rubinsteins *Ceuvre* im Essay „Rubinstein als Opern-, Oratorien- und Symphonien-Komponist“, in: Ambros, *Bunte Blätter* II, S. 138–159. ■ **75** Lawrowska] Jelisaweta Lawrowskaja (1845–1919), russ. Mezzosopran; Studium am Petersburger Konservatorium und in Paris bei Pauline Viardot-Garcia, Bühnendebüt 1868, aktiv auch als Konzertsängerin (Auftritte in Russland und Westeuropa), ab 1888

Prof. am Konservatorium in Moskau. ■ **77** Die Musikgeschichte kennt fünfzehn Rossi] Mit dieser Behauptung stützt sich Ambros auf Fétis, *Biographie universelle*, Bd. 7, S. 316–320. ■ **76–80** Arie ... „Rossi“ ... 1699 stammt.] Ambros übernimmt die Angabe aus dem Programmzettel und aus Fétis, *Biographie universelle*, Bd. 7, S. 317. Von der im Konzert gesungenen Arie „*Ah, rendimi quel core*“ wurde im 19. Jh. angenommen, dass sie der Oper *Mitrane* eines Komponisten namens Rossi entnommen sei. Die heutige Forschung stellt dagegen die Existenz dieser Oper in Frage und geht davon aus, dass die Arie zu einer Oper gehöre, in der lediglich eine Figur namens Mitrane vorkommt, möglicherweise *La vendetta di Nino, o sia Semiramide* von Francesco Bianchi (1752–1810) – vgl. *MGG²*, Personenteil, Bd. 14, Sp. 443. ■ **78** Rossi, geborne Sonntag] Henriette Sontag, verh. Rossi (1806–1854), dt. Sopran. ■ **80–84** Fétis ... *d'un cantatrice*“.] „eine Arie von größter Schönheit“; „ich weiß nicht, welcher Barbar den Einfall hatte, diese Arie mit Flöten, Oboen, Klarinetten etc. zu instrumentieren – eine solche Bearbeitung habe ich bei einer Sängerin gesehen.“ Fétis, *Biographie universelle*, Bd. 7, S. 317.

144.

WA 1874, Nr. 16, 21. Jänner

A. („Komische Oper“.) Die dritte Aufführung des „Barbier von Sevilla“ bot neues Interesse durch die neue Besetzung zweier Rollen: Frau Lederer-Ubrich sang die Rosine, Herr Seidemann den Basilio. Diese Neubesetzung hatte den Sinn, daß die Direction die besten Mitglieder ihres Theaters möglichst bald vorführen will. Die neue Rosine hat ihre Vorgängerin im Gesange in keiner Weise zu scheuen. Frau Lederer ist eine vorzügliche Sängerin, ihre Stimme von außerordentlich sympathischem Wohlklang und schöner Fülle, die Gesangsbildung meisterlich, die Coloratur glänzend, von großer Eleganz und Sicherheit. Frau Lederer ist eine tüchtige Künstlerin und in diesem Sinne müssen wir ihr im Kreise ihrer Collegen, welche wir bisher zu hören Gelegenheit hatten, eine sehr vorzügliche Stelle zugestehen. Der Erfolg war, wie verdient, ein vollständiger und das Publicum ließ sich in der Lectionscene die Wiederholung nicht nehmen, wie denn Frau Lederer in einer Reihe Mozart'scher, von Adam für Gesang arrangirter Variationen in der That die ganze Summe ihres reichen Wissens und Könnens entwickelt hatte. Im Spiel nahm Frau Lederer die junge, muthwillige Spanierin wohl etwas zu ernst. Wir machen der Sängerin daraus keinen Vorwurf – Rosine paßt nicht recht zu ihrer Persönlichkeit, deren Ausdruck im Allgemeinen der einer gewissen milden Ruhe ist – diesem Ausdrucke analogere Rollen werden ihr daher willkommener und für sie auch wohl noch dankbarer sein, obschon auch ihre Rosine glänzend reussirte.

Herr Seidemann bildete schon durch seine Erscheinung einen ergötzlichen Contrast gegen seinen Vorgänger. Man konnte an Verschiedenes, nebenbei auch an Pharao's berühmten Traum denken. Gab Hölzel den Basil als behäbige, halb gravitatische Persönlichkeit, so wußte sich Herr Seidemann durch seine Maske das Aussehen eines kolossalen Ausrufungszeichens oder eines senkrecht einherwandernden Blutegels zu geben – er brauchte sich nur zu zeigen – und es wurde schon gelacht. Er gefiel gleichfalls durch Gesang und drastisch komische Darstellung in

ausgezeichneter Weise und machte besonders mit der trefflich vorgetragenen Verleumdungsarie großes Glück. Die übrige Besetzung war die schon bekannte. Herr
 30 Erl mußte sein „*Io son Lindoro*“ abermals wiederholen. Diese Arie ist nicht, wie wir
 im früheren Berichte irrtümlich sagten, ein Nachzügler, sondern ein Vorläufer
 des Rossini'schen „Barbiers“, sie gehört, wie man uns freundlich mitgeteilt hat,
 dem „*Barbiere di Seviglia*“ von Paisiello an, welchen dieser während seines Aufent-
 haltes in St. Petersburg (1776 bis 1784) componirte und der hernach in Rom so sehr
 35 beliebt war, daß die Römer 1816 Rossini's „Barbier“ – auspiffen, wiewohl man, um
 die Concurrrenz mit Paisiello zu maskiren, die Oper nicht „*Il Barbriere*“, sondern
 „*La precauzione inutile*“ betitelt hatte, was sich thatsächlich aber in einem ganz
 unerwarteten Sinne als „*precauzione inutile*“, als „unnütze Vorsicht“ bewährte. Die
 Arie des älteren Meisters fügt sich der Musik Rossini's sehr gut ein, da sie völlig
 40 ihrem Styl verwandt ist, wie man denn heutzutage kaum noch daran denkt, wie
 genau Rossini mit seinen Vorgängern Cimarosa, Paisiello, Guglielmi u. s. w. in
 geistiger Verbindung steht und sein Verdienst vor Allem darin liegt, in dem allge-
 mach verblassenden Styl dieser Vorläufer neues frischestes Leben und eine Fülle
 glänzender Einfälle gebracht zu haben. Wir bemerken zum Schlusse über die letz-
 45 te Aufführung der Rossini'schen Oper noch, daß das Haus gedrängt voll und das
 Publicum abermals ungemein gut disponirt war.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Rossini, *Der Barbier von Sevilla*, 20. Jänner 1874, Komische Oper

ERLÄUTERUNGEN

1 Die dritte Aufführung] zum Eröffnungsabend der Komischen Oper mit Rossinis *Barbier von Sevilla* → NR. 142. ■ 2 Lederer-Ubrich] Asminde Lederer-Ubrich (1837–1890), dt. Sopran; zunächst an den Hoftheatern in Schwerin und Hannover, Konzertreisen in Deutschland, Frankreich und England, 1868–1879 am Hoftheater Darmstadt, ab 1879 Lehrtätigkeit. ■ 3 Seidemann] Wladyslaw Seidemann (1848–1919), Bass; Gesangsausbildung in Warschau und Wien, Bühnendebüt 1874 an der Komischen Oper in Wien, danach Auftritte vor allem in Italien und Deutschland, 1881 Gastspiel an der Wr. Hofoper, 1882–1888 an der Oper in Warschau, ab 1888 Lehrtätigkeit in Berlin. ■ 5 Vorgängerin] Minnie Hauk. ■ 13 in einer Reihe Mozart'scher ... Variationen] Adolphe Adam, Bravourvariationen über ein Thema von Mozart („*Ah! vous dirai-je, maman*“). ■ 30f. wie wir ... irrtümlich sagten] → NR. 142/ERL. zur Z. 282. ■ 41 Guglielmi] Pietro Alessandro Guglielmi (1728–1804).

145.

WA 1874, Nr. 21, 27. Jänner

Feuilleton.

Musik.

Gesellschaftsconcert. Komische Oper.

So wie es musikalische Productionen giebt, welchen ein eigener böser Stern zu

leuchten scheint, so giebt es umgekehrt andere, deren Stern ein ganz besonders 5
glücklicher zu heißen verdient. Ein schönes und gutes Concert dieser Art war das
dritte Gesellschaftsconcert. Musiker, Publicum – alle Welt war in eigen gehobener
Stimmung; einige nicht nennenswerthe Kleinigkeiten abgerechnet, glückte Alles,
gefiel Alles, – auf der Treppe hörte man aus dem Gedränge der Heimgehenden
lobende Stimmen und die Mitwirkenden gingen selbst noch sozusagen in Feuer 10
und Flammen der Begeisterung nach Hause: man wurde fast noch auf der Straße
von einem Sopran rechts und einem Tenor links angefallen, welche beide mit der
Frage losfuhren: „nun, was sagen Sie zum David?!“ Dieser David war nämlich
Mozarts „*Davidde penitente*“, – ein Werk, das bisher kaum irgend wo mehr vorzu-
stellen gehabt als eine allerdings hochinteressante Studie Mozarts nach alten Meis- 15
tern, welche er verehrte; eine Composition, welche ursprünglich als Messe gemeint,
und diesen Ursprung nirgends verläugnend, von ihrem Schöpfer mit Hilfe eines
der allzeit fertigen italienischen Dutzendpoeten, wie sie damals als Helfer in allen
Nöthen sich herumtrieben, wo eine italienische Oper war, fast über Nacht mit
Beifügung zweier eilig eingeschobenen Bravour-Arien zum Oratorium umgeschaf- 20
fen worden war – ein Werk, das man unter Mozarts Tondichtungen beinahe nur
der Vollständigkeit wegen mitnannte. Und siehe, diesmal hat David wirklich
„Zehntausend geschlagen“ und einen glänzenden Sieg errungen.

Wir staunten und fragten uns, wie es denn unsererseits so lange möglich ge-
wesen, gegen das Werk blind oder vielmehr taub zu sein. Der Chor „verschon’ o 25
Herr“, das *qui tollis* der ursprünglichen Messe, rief eine Wirkung hervor, wie sie
sonst nur dem Erhabensten von Händel gelang, und sogar die Bravour-Arien
wirkten, wie sie sollten, und die langen Coloraturen der achtziger Jahre nahmen
sich ganz so gut aus wie die um ein halbes Jahrhundert älteren langen Coloratu- 30
ren Händels und Hasse’s, welche vor lauter Alter für uns schon wieder neu gewor-
den sind. Mozart componirte seine grandiose, zum Theil unvollendet gebliebene,
nachmals von André als „Messe“, d. h. in ihrer ursprünglichen Gestalt herausge-
gebene Missa in *C-moll* 1782 in Folge eines Gelübdes, als seine Constanze der
Geburt ihres ersten Kindes entgegensah, und brachte sie, in den noch fehlenden
Theilen von anderwärts ergänzt, in Salzburg zur Aufführung, wobei Constanze 35
den Solosopran sang. In Wien war nämlich damals die Figuralmusik in den Kir-
chen nur für die Hofcapelle und für St. Stephan erlaubt und auch da nur, wenn
der Erzbischof in Person celebrirte. Sonst sang das Volk, so gut oder so schlecht
es gehen wollte, nach hausbackenen, trivialen Melodien, zu denen wir leider selbst
Michael Haydns „deutsches Hochamt“ zählen müssen, in deutscher Sprache. Im 40
Jahre 1785 wurde Mozart angegangen, für den Gaßmann’schen Pensionsfonds ein
Oratorium beizusteuern, wie vor ihm Dittersdorf, Salieri u. s. w. Ein großes Or-
atorium schüttelt nicht einmal ein Mozart oder Händel aus dem Aermel – und es
ist bekannt, daß letzterer bei solchen Gelegenheiten gerne seine eigenen Opern-
partituren plünderte, welche während einer Londoner Season ihre Schuldigkeit 45
gethan hatten und dann zurückgewandert in des Meisters Depositorium, eine
musikalische Oublette, aus der sie erst die neueste Forschung wieder hervorholt.
Mozart paßte in der Noth und Eile seiner Messe den Text des *Davidde penitente*
an und schrieb für die Cavalieri, über deren „geläufige Gurgel“ er schon bei der

50 Gelegenheit der „Entführung aus dem Serail“ geklagt, für welche er aber den-
noch Rücksichten hatte, und für Adamberger zwei neue Einschubarien, die sich
sehr wirksam bewiesen, wie sie sich auch bei unserer letzten Aufführung bewähr-
ten, aber den Gang und Zusammenhang des ursprünglichen „Gloria“ fühlbar
und keineswegs glücklich unterbrachen. Wie und warum sich König David in die
55 Sache mischt, ist nicht recht begreiflich. Es sind höchst allgemeine, physiogno-
mielose fromme Betrachtungen, darunter auch einige bußfertige, aber kaum ein
Anklang an die orientalisch-prächtige Sprache der bekannten sieben Psalmen –
echt italienische schwache Limonade, ein wenig gezuckert, ein wenig gesäuert
und ungemein gewässert. Aber Mozarts Musik gießt „Tropfen des Geistes hinein,
60 Leben dem Leben giebt er allein“. Man hört aber auch in der That statt des „*Alzai
le flebili voci*“ des italienischen Poeten, oder statt der „Gefühle, welche uns in
rührenden Klagen zum Herrn zu tragen“ sein deutscher Uebersetzer auffordert,
das „*Kyrie eleison, Christe eleison*“ des Originalen, und statt „preis’ den Herrn“
deutlich das „Gloria“ – und wahrlich nicht zum Nachtheil der Sache. Der Titel
65 „*Davidde penitente*“ mahnt fast, wie wenn sich, wie ja wirklich geschehen, Hand-
lungen von Trauerwaaren das Schild wählen „zur Niobe“ oder „zur Antigone“,
pur aus dem Grunde, weil die beiden mythologischen Damen einmal getrauert
– wiewohl nicht in Flor und Schwarz. Als Kirchencomposition betrachtet ist
Mozarts Werk hochbedeutend und würde sich in irgend einer Kirche voll Mar-
70 mor- und Vergoldungspracht, wie das 17. und 18. Jahrhundert in seinem rau-
schend-pompösen Architekturstyl so gerne hinstellte, ganz trefflich ausnehmen.
Merkwürdig in der That, und sehr merkwürdig sogar ist es, daß sich das Gloria
in sieben selbstständige Nummern theilt, Chöre, Arien, Duos, Trios. Daß Mozart
das ähnlich angelegte „Gloria“ der hohen Messe von J. S. Bach zu Gesichte be-
75 kommen haben sollte, ist durchaus unwahrscheinlich. Bach, der Protestant, be-
handelt den katholischen Ritualtext der Messe, wie er den Text seiner Kirchen-
cantaten behandelt, zergliedernd, gleichsam exegetisch-erläuternd.

Mozart geht hier, wenigstens in der äußeren Anordnung, einen ähnlichen
Weg. Aber wo sich Bach in abgrundtiefe Mystik eingräbt, fliegt Mozart begeistert
80 empor. Diesen Zug haben selbst die Arien mit ihrem Coloraturgeschnörkel. Ihren
geistlich-weltlichen Bravourstyl zu verstehen, muß man sich erinnern, daß die
gleichzeitige Kirchenarie, besonders jene italienischer Art, diesen Styl nicht bloß
gestattete, sondern verlangte; sehe man z. B. die Arien und Duetten in dem damals
hochgepriesenen, etwas älteren „Miserere“ des Venezianers Bertoni. Mozarts Arie
85 für Alt „Freudig zum Herrn“ – das „*laudamus te*“ der Originalmesse – archaisirt
überdies auffallend und ohne Zweifel absichtlich, – schon Jahn bemerkt richtig, sie
mahne an Graun und Hasse. Und die Chöre? Hier richtet sich der feine, liebens-
würdige Mozart völlig gigantisch auf. Mit Recht sagt Jahn: „Der wunderbare, ge-
heimnißvolle Schauer des Unsichtbaren, der in den schönsten Sätzen des Requiem
90 so tief ergreift, weht aus diesen Chören.“ Der kolossale fugirte Schlußchor lehrt,
was Mozart, dieser musikalische Universalgenius, auch in diesen Formen ver-
mochte. Er begnügte sich hier nicht, bequem auf dem Pfade seiner Vorgänger
Händel und Bach zu wandeln, – er suchte und fand Neues, Ingenioses, Tiefsin-
niges, Sublimes. Wahrlich, überblickt man, was Mozart in seinem kurzen Leben

geleistet, so möchte man an ein Epigramm Martials über einen jung gestorbenen Kämpfer denken: „Der Tod, da er alle seine Siege zählte, hielt ihn für einen Greis und holte ihn.“

95

Die Aufführung, unter Brahms Leitung, war ganz ausgezeichnet. Die Damen Wild und Gomperz-Bettelheim und Herr Walter riefen mit ihren Soli wahre Stürme von Beifall hervor – sie lösten ihre Aufgabe aber auch mit einer Pietät und zugleich mit einer glänzenden Bravour, welche Alles hinreißen mußte. Ehre auch den Chören! Besonders jener wunderbar mächtige Chor (Nummer 7) wurde wahrhaft vollendet vorgetragen. Wir zählen diesen „*Davidde penitente*“ zu den schönsten Erinnerungen der diesjährigen Musiksaison.

100

Unmittelbar vor Mozarts Messe oder Pseudo-Oratorium hörten wir eine Novität, eine „Frühlingshymne“, Text nach dem Schwedischen Geijers, Musik von Goldmark. Der schwedische Dichter hat sein Poëm offenbar unter der Anregung von Goethe's Gedichten: „Gesang der Geister über dem Wasser“ und „Mahomets Gesang“ geschaffen. Zuletzt wendet er das physikalische Schauspiel des ewigen Kreislaufes des Wassers unerwartet zu einer moralischen Nutzenanwendung und die Ueberschrift sagt: es seien „Maibetrachtungen“. Betrachtungen in Musik zu setzen, ist eine schwere Aufgabe, geschehen sie nun im Mai oder in einem anderen Monat. Liest man das an sich recht schöne und sinnreiche Gedicht, so wird jeder in der Composition von Worttexten Erfahrene sofort erkennen, daß dem Tonsetzer hier nichts oder nicht viel mehr als Anhaltspunkt geboten ist denn Tonmalerei und Massensteigerung. Goldmark hat nicht nur diese Anhaltspunkte in sehr geistvoller und sehr wirksamer Weise zu ergreifen verstanden, sondern er hat über das Ganze auch eine höhere Weihe gebreitet, wie sie das hochsymbolische Gedicht als solches erst recht verklärt und verständlich macht. Vom ersten Rieseln der Quelle, des Bächleins an, bis zum mächtigen Brausen des vollen Stromes und weiter bis zu dem Moment, wo sich das Meer groß und ruhig vor unseren Blicken auszubreiten scheint, weiß der Componist die Steigerung des Effectes, der Tonmittel mit sicherer Meisterhand zu verwenden und er entläßt uns mit dem Gefühl des Erhabenen, mit großen und feierlichen Eindrücken. Ehe er das treffliche Werk, das überall verdientes Glück wird machen müssen, in die Welt sendet, möge er in der Declamation einige leichte Retouchen vornehmen, welche mit einigen Noten, ja Notenschwänzchen zu bewerkstelligen sind und der Krittelei einige Anhaltspunkte nehmen werden: so declamirt er „uralten“ als Molossus (– – –), so macht er bei der Stelle „Das wandellos unerforschlich webet rings“ zwischen „unerforschlich“ und „webet“ einen musikalischen Schlußpunkt. Dergleichen ist mit wenigen Federzügen in Ordnung zu bringen. Wie bei Goldmark immer, ist die Instrumentirung von berauscher Pracht. Das arienartige Solo des Mittelsatzes sang Frau Gomperz-Bettelheim sehr schön. Das Werk trug reichsten Beifall ein. Eine andere Novität war Rheinbergers Vorspiel zu seiner Oper „Die sieben Raben“ – keine eigentliche Overture, mehr eine Art poetisch-musikalischer freier Phantasie für Orchester. Ein herzerquickender Duft von Poesie, von echter Märchenpoesie, weht uns aus diesem schönen Tonsatz entgegen, nach welchem allein schon Rheinbergers Talent hoch anzuschlagen ist. Der Componist versteht sich vortrefflich auf Musik, aber nicht auf Reclame, nicht darauf, von einer eben tonangebenden „Par-

105

110

115

120

125

130

135

140 tei“ ins Schlepptau genommen zu werden – darum hat er zehn Mal weniger Ruf,
als er verdient. – –

Die komische Oper hat mit Lortzings „Czar und Zimmermann“ wieder einen glücklichen Abend gehabt. Herr Director Swoboda und seine Gattin belebten als „Peter Ivanoff“ und als „Marie“ das Ganze in heiterst ansprechender Weise.
145 Frau Swoboda-Fischer spielte allerliebste und sang sehr artig. Herr Nollet (Czar Peter) ist ein Barytonist von ungemein sympathischer und kräftiger Stimme und ein tüchtig gebildeter Sänger, – sein „Czar Peter“ würde noch gewonnen haben, hätte er die sentimentale Seite gegen die strenge und energische etwas mehr in den Hintergrund treten lassen. Lortzings Czar ist freilich nicht der eiserne Riese der
150 Geschichte, schon um des so beliebten Czarenliedes willen nicht, dessen Text bedenklich an den Poeten Gottlob Biedermayer in den „Fliegenden Blättern“ erinnert. Aber etwas mehr feste Ruhe würde in keiner Weise schaden. Herr Robert Müller gefiel sehr als „van Bett“ und würde in Leipzig vielleicht noch entschiedener mit dieser Rolle durchdringen, denn seine Komik war diesmal ganz die spezifisch leipzigerische, also für Lortzings Oper die richtige und traditionelle. Die
155 Oper selbst hat nicht verfehlt, uns wieder – zum wievielten Male? – bestens zu amüsieren. Unter den dramatischen Compositionen ihres Meisters ist sie nicht nur die äußerlich wirksamste, sondern auch die musikalisch reichste und werthvollste und am sorgsamsten gearbeitet, in ihrer Art ein Meisterstück!

160 A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Drittes Gesellschaftskonzert der GdM, 25. Jänner 1874, MVgr. ■ Lortzing, *Zar und Zimmermann*, 24. Jänner 1874, Komische Oper

REZENSIERTE WERKE

Goldmark: *Frühlingshymne (Maibetrachtung)* op. 23 ■ Lortzing: *Zar und Zimmermann* ■ Mozart: *Davidde penitente* KV 469 ■ Rheinberger: Ouvertüre zu *Die sieben Raben*

ERLÄUTERUNGEN

16 ursprünglich als Messe gemeint] *Davidde penitente* ist eine it. Kontrafaktur zu der Musik von „Kyrie“ und „Gloria“ der Missa c-Moll KV 427, erweitert durch zwei neue Arien und eine Kadenz. ■ **17f.** eines ... italienischen Dutzendpoeten] Der Dichter war lange Zeit unbekannt bzw. wurde der Text Lorenzo Da Ponte zugeschrieben. Erst kürzlich wurde Saverio Mattei (1742–1795) als Autor identifiziert – vgl. Irene Brandenburg, „Mozart, Davide penitente, and Saverio Mattei“, in: *Newsletter of the Mozart Society of America* (2011), Bd. 15, Nr. 2, S. 11–14. ■ **23** „Zehntausend geschlagen“] *Bibel*, 1 Sam 20,5. ■ **30** Hasse’s] Johann Adolph Hasse (1699–1783), dt. Komponist. ■ **35** in Salzburg zur Aufführung] uraufgeführt 1783. ■ **40** „deutsches Hochamt“] Gesamttitel von mehreren Messen, die Michael Haydn auf dt. Text komponierte. ■ **41** Gaßmann’schen Pensionsfonds] Florian Leopold Gassmann (1729–1774) – Gründer des Pensionsvereins für Witwen und Weisen österreichischer Tonkünstler (Wr. Tonkünstler-Sozietät). ■ **49f.** Cavalieri, über deren „geläufige Gurgel“ ... geklagt] Die zitierten Worte über die Sopranistin Catarina Cavalieri (1755–1801) finden sich in Mozarts Brief an Leopold Mozart vom 26. September 1781 (*MBA*, Bd. 3, S. 163). Wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros: Jahn, *Mozart*, Bd. 3,

S. 106. ■ **51** Adamberger] Valentin Adamberger (1743–1804), Tenor. ■ **59f.** „Tropfen des Geistes ... allein.“] Zitat aus: Schiller, „*Punschlied*“. ■ **74** der hohen Messe] Messe h-Moll BWV 232. ■ **84** Bertoni] Ferdinando Bertoni (1725–1813), it. Komponist. ■ **86–90** schon Jahn bemerkt ... aus diesen Chören.“] Die Ähnlichkeit mit Johann Adolph Hasse und Carl Heinrich Graun (1704–1759) ist erwähnt in: Jahn, *Mozart*, Bd. 3, S. 392. ■ **96f.** „Der Tod ... holte ihn.“] „Dum numerat palmas, credidit esse senem.“ („Als sie [die Schicksalsgöttin Lachesis] die Siege gezählt, schien ich ein Greis ihr zu sein.“) Martial, *Epigrammaton libri duodecim*, Buch 10, Nr. 53. ■ **99** Wild] Marie Wilt (1833–1891), Sopran; Debüt 1865 in Graz, 1867–1877 und dann wieder ab 1886 an der Wr. Hofoper, 1874–1876 Gastspiele an Covent Garden in London. ■ **99** Gomperz-Bettelheim] Karoline Gomperz-Bettelheim (1845–1925), Mezzosopran/Alt; Klavierschülerin des Komponisten Karl Goldmark; 1861–1867 an der Wr. Hofoper; danach als Konzert- und Liedsängerin aktiv. ■ **99** Walter] Gustav Walter (1834–1910), Tenor; 1855 Debüt am Stadttheater Brünn sowie Gast am Dt. Landestheater in Prag, 1856–1887 an der Wr. Hofoper. ■ **106** „Frühlingshymne“] Brahms gewidmet. ■ **106** Geijers] Erik Gustaf Geijer (1783–1847), schwed. Schriftsteller und Komponist. ■ **108** „Gesang der Geister über dem Wasser“] „*Gesang der Geister über den Wassern*“. ■ **124–126** Ehe er das treffliche Werk ... Retouchen vornehmen,] In der gedruckten Partitur (Mainz: Schott [1875]) blieben die von Ambros monierten Stellen unverändert. ■ **128** Molossus] in der antiken Verslehre ein aus drei Längen bestehender Versfuß. ■ **134** Rheinbergers ... „Die sieben Raben“] Die Oper *Die sieben Raben* des dt. Komponisten Josef Gabriel Rheinberger (1839–1901) wurde 1869 in München uraufgeführt. ■ **145** Swoboda-Fischer] Friederike Swoboda geb. Fischer (1844–1898), Sopran; Ehefrau des Schauspielers und Theaterdirektors Albin Swoboda d. Ä., bedeutende Interpretin der Wr. Operette; 1861–1863 an der Wr. Hofoper, danach am Wr. Carltheater und am Theater an der Wien, Gastspiele in Budapest, Dresden und Prag. ■ **145** Nollet] Georg Nollet (1844–1915), Bariton; 1866 Debüt am Stadttheater in Mainz, danach an den Opernhäusern u. a. in Leipzig, Budapest und an der Komischen Oper in Wien, 1875–1878 an der Wr. Hofoper, 1880–1894 am Hoftheater Hannover. ■ **151** Gottlob Biedermayer in den „Fliegenden Blättern“] Gottlieb Biedermaier – fiktive Figur, unter deren Namen seit 1855 in der humoristischen Zeitschrift *Fliegende Blätter* Gedichte veröffentlicht wurden; Namensgeber der Biedermeier-Epoche. ■ **152f.** Robert Müller ... als „van Bett“] Ursprünglich war im Programm Gustav Hölzel in dieser Rolle angekündigt, der wegen Unwohlsein absagen musste.

146.

WA 1874, Nr. 23, 29. Jänner

A. (Komische Oper.) Am ersten Abend, wo uns die komische Oper Novitäten brachte, wurden wir statt ordentlicher Schüsseln mit zwei Assietten regalirt, was uns keineswegs als sonderlich kluge Taktik erscheinen will, besonders da der Erfolg des Ballets „Gretna-Green“ ein ziemlich zweifelhafter war. Da in manchen komischen Opern, z. B. in „Czar und Zimmermann“, ausdrücklich Tanz vorge- 5
schrieben ist, so kann die Direction ein kleines Balletcorps nicht entbehren und es ist ganz begreiflich, daß sie es einmal dem Publicum in einer bescheidenen selbst-
ständigen Leistung vorführen möchte. In dieser Beziehung, aber auch nur in dieser, mag „Gretna-Green“ mit seinem copulirenden Grobschmied durchgehen. Soll 10
aber ein Ballet nicht die langweiligste Geschichte von der Welt werden, so verlangt

es Ausstattungspracht, Maschinenwunder, frappante Effecte, und dazu große Räume, denn nichts [ist] unangenehmer, als wenn uns die Ballerinen fast auf der Nase herumtanzen. Unter den Tanzenden, die wir sahen, ist Lamare die einzige nennenswerthe Kraft; sie tanzt gut und wurde sehr lebhaft applaudirt. Das Uebrige stand etwa auf der Höhe eines anständigen Provinztheaters. Dazu passirte allerlei lächerliches Malheur: eine Ballerine verlor mitten im Solotanz ihre Mütze, eine andere zerriß sich in *conspectu populi* die Florröcke, und ein Held stolperte gefährlichst über die Schleppe der Heldin. Kurz: es war kein Segen bei der Sache und die komische Oper wird wohl daran thun, ihre Triumphe wo anders zu suchen als im Ballet. Ueberlasse sie letzteres dem großen Opernhause, dem es „seine Mittel erlauben“. Die mit Ausnahme eines artigen Walzers langweilige Musik von Guiraud wurde vom Orchester etwas unsauber heruntergespielt. Erfreulicher war die laut Zettels sogenannte „komische Oper“, richtiger: das Singspiel „Gute Nacht, Nachbar“ nach dem Französischen, mit lustiger, französisch-pikanter Musik von M. F. Poise – in letzterer eine Art Triple-Alliance zwischen Auber, Adam und Offenbach. Auch der Text streift haarscharf an das Genre der Operette, welche hier, wie durch ein Hinterthürchen, in das ihr versagte Terrain der komischen Oper hereinkuckte. Es ist eines jener kleinen Stücke mit „getheiltem Theater,“ wo Wandnachbarn in eine Reihe drolliger Verwicklungen und Situationen gerathen; hier der junge Tischler Charlot und die Modistin Lisette. Der flüchtige Scherz ist wirklich amüsant und Herr und Frau Swoboda, die hier allein Beschäftigten, wußten das Publicum in die heiterste Laune zu versetzen. Aber ein Mißgriff war es dennoch; die erste Novität hätte auf keinen Fall eine solche possenhafte Bagatelle sein dürfen. Jeder nicht ganz glückliche Abend in diesen ersten Tagen der neuen komischen Oper ist für sie eine Schlappe, deren Folgen sich fühlbar machen werden. Der Anfang ist allerdings schwer, aber er ist auch wichtig! Kleine Versehen genügen, um zu bedenklichen Consequenzen zu führen. Möge recht bald eine würdige Novität den Eindruck, mit welchem wir diesmal das Haus verließen, verwischen.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Guiraud, *Gretna Green*; Poise, *Gute Nacht, Nachbar*, 28. Jänner 1874, Komische Oper

ERLÄUTERUNGEN

2 Assietten] österr. veralt. „kleine Vor- oder Zwischengerichte“. ■ **4** „Gretna-Green“] Ballett (1873) von Louis Mérante und Franz Opfermann mit Musik des frz. Komponisten Ernest Guiraud (1837–1892) auf das Libretto von Charles Nutter. ■ **13** Lamare] Henriette Lamarre, Tänzerin; Mitglied des Wr. Hoftheaters 1859–1865, ab 1874 an der Komischen Oper. ■ **17** in *conspectu populi*] lat. „vor den Augen des Volkes“. ■ **21** Guiraud] → ERL. zur Z. 4. ■ **23f.** „Gute Nacht, Nachbar“ nach dem Französischen] Arthur de Beauplan/Léon-Lévy Brunswick, *Bonsoir, voisin* (urauffgeführt 1853). ■ **24f.** M. F. Poise] (Monsieur) Ferdinand Poise (1828–1892), frz. Komponist.

Feuilleton.**Musik.**

„Das Glöcklein des Eremiten“. – Concert des Herrn Brüll und Sonstiges.

Mit der Aufführung des „Glöckleins des Eremiten“ hat die komische Oper ein Gebiet betreten, auf welchem wir derselben öfter zu begegnen wünschen: das Gebiet der feineren französischen Conversationsoper, welche, trotz der meist mehr oder minder romantischen Färbung, welche sie der Musik zu Liebe annimmt, etwa dem feineren Lustspiel analog heißen kann – einem Genre, in welchem die Franzosen bekanntlich Meister sind. Diese Art von Opern verhält sich zur Offenbach'schen wie eben das Lustspiel zur Posse und gehört zu dem Besten und Dankenswerthesten, was über den Rhein herübergekommen. Mehul, Boieldieu, Dalayrac u. A. sind auf diesem Gebiete wahre Classiker. Auber und Adam reihen sich in neuerer Zeit an und in neuester ist auch Aimé Maillard – der Componist des „Glöckleins“ – ein Epigone dieser Schule und Richtung und beweist, daß es besser ist, ein tüchtiger Epigone als ein sogenannter „Bahnbrecher“ zu sein, wenn die Richtungen, wohin die Bahn gebrochen wird, schlechte sind. Maillard zählt übrigens durchaus nicht mehr zu der „hoffnungsvollen Jugend“. Er ist ein Fünfziger, der sich mit starken Schritten den Sechzig nähert. Gewisse französische Künstler, zu welchen z. B. auch Auber gehörte, scheinen aber das Privilegium ewiger Jugend zu haben.

Sollte man für Maillard, nach seiner Musik beurtheilt, den Taufschein schreiben, würde man weit eher einen jungen Künstler vermuthen, dem das Feuer aus allen Fingerspitzen heraus will, als einen Tonsetzer im Herbste des Lebens, und obendrein einen, dessen erste musikalische That 1838 war, daß er im Pariser Conservatoire „*le premier prix de fugue*“ erhielt. Ein Fugencomponist wurde er trotzdem nicht, aber, was wohl eben so viel werth ist, ein dramatischer. Sein Talent in letzterer Beziehung ist vielleicht seine vorwaltende künstlerische Signatur; so verdient z. B. die Arie der Rose Friquet im „Glöckchen“, in welcher sie mit sich selber ein Sololustspiel aufführt, dessen Interlocutoren neidische Klatschweiber sind, ein Meisterstück zu heißen, – hier ist Leben und echte Komik – eine Komik, welche lacht, aber nicht grinst, welche keine Capriolen macht und keine Fratzensgesichter schneidet, um uns lachen zu machen, und uns trotzdem innerlichst erheitert. Das „Glöcklein des Eremiten“ ist unter Maillards Opern eine der späteren, von seinen anderen (*Gastibelza*, *les dragons de Villars* [sic], *les pécheurs de Catane* u. s. w.) ist unseres Wissens keine über den Rhein gedrunken, obwohl mehrere davon in Frankreich entschieden Erfolg gehabt. Bei der großen Noth an guten, modernen komischen Opern wäre es vielleicht der Mühe werth, in deren Partituren einen Blick zu werfen.

Die Aufführung des Eremitenglöckleins in unserer jungen „komischen Oper“ war eine glückliche. Frau Swoboda-Fischer gefiel als Rose Friquet durch Gesang und noch mehr durch Spiel in hohem Grade, zunächst die Herren Hermany und

Erl als Belamy und Silvain. An Frl. Wiedermann hat die „komische Oper“ eine treffliche Acquisition gemacht und es freut uns, daß diese vorzügliche E Levin unseres Conservatoriums nicht wie einige andere eminente Talente – als Frl. Proska, 45 Frl. v. Angermeyer u. s. w. – ihr Glück auswärts hat suchen müssen. Die Proska macht z. B. in Dresden förmlich Sensation, hat in dem musikalisch sehr krittlichen Leipzig glänzend reussirt – wir hätten die jetzt schon vorzügliche und noch mehr versprechende jugendliche Coloratursängerin haben können; wir mußten uns aber leider, wie die „treuherzigen Gläubigere“ der alten Concursordnung „mit dem leeren Nachsehen vergnügen.“ Halten wir also junge Talente, so lange sie zu halten 50 sind! Noch sei bemerkt, daß Herr Ausim, dem neulich in der Regimentstochter der verlorene Posten des Hortensio zugefallen war, diesmal die bedeutendere Rolle des Pächters Thibaut innehatte und darin Gelegenheit fand, sich als guter Komiker zu bewähren.

55 Des Concertes, welches Herr Ignaz Brüll gab, gedenken wir mit Vergnügen – es ruhte darauf jener Glanz echt künstlerischer Weihe, welcher, wo er vorhanden ist, derlei musikalische Exhibitionen in eben so hohem Grade herzerquickend macht, als, wo er fehlt, Concerte langweilig und unter Umständen für Mußhörer, seien diese nun rücksichtsvolle Freunde und Bekannte des Concertgebers oder officiell anwesende und festsitzende Kritiker, zur wahren Qual werden können. Herr 60 Brüll begann mit einem neuen Concert von seiner eigenen Composition. Der Sieg, den er damit errang, contrastirte sehr gegen den Mißerfolg, welchen jüngst Raffs Concert erlitt. Eine kritische Stimme nahm sich allerdings des Letzteren, so weit es gehen wollte, wohlwollend an. „Das classische Repertoire sei abgespielt und vernützt, so lange die Zeitgenossen nichts Besseres und überhaupt Gutes liefern, müsse man sich in der Noth mit solchen Raffs begnügen“ u. s. w. Die erste Hälfte dieses Ausspruches möchten wir denn doch bestreiten. Freilich, wenn die Concertisten nichts kennen und nichts kennen wollen, als allenfalls das *Es-dur-* und *G-dur-*Concert von Beethoven, Mendelssohns und Schumanns Concerte (wobei 70 Mendelssohns *D-moll-*Concert obendrein ausfällt), das Concertstück von Weber und allenfalls eines der beiden Concerte von Chopin, dann ist das „classische“ Repertoire sehr schnell durchgespielt. Aber sind etwa Hummels zwei größte und beste Concerte in *H* und *A-moll*, sein Rondo in *A-dur* u. s. w. etwa Stücke, welche man getrost im Winkel den Mäusen und Motten überlassen darf? Was ist denn 75 das *G-moll-*Concert von Moscheles? Was Webers *Es-dur-*Concert? Was die beiden herrlichen Concerte in *C* von Beethoven? Und so lange Mozarts einundzwanzig Concerte, von denen eine gute Anzahl denjenigen, der sie eben kennen lernt, eine Zeitlang unter der Macht des ersten Eindruckes geneigt macht, sie für Mozarts Bestes und Schönstes zu halten, so lange diese unvergleichlichen Schätze unseren, 80 ewig Liszt dreschenden oder Chopin säuselnden Pianisten so unbekannt sind, wie das innere Africa, ist wahrlich keine Ursache über Mangel an „verwendbarem“ classischem Repertoire zu klagen! Den Grund, „diese „älteren Sachen“ seien denn doch zu leicht (!) und zu wenig dankbar“, dürfen die Pianisten wahrlich nicht als Entschuldigung für ihre Neigung, stets auf betretenen Pfaden zu traben, geltend 85 machen. Jeder wirkliche Meister des Instrumentes, der nicht bloß auf einige im Schweiß des Angesichts eingequälte modernste Bravourstücke geschult ist, wird

vielmehr sagen: sie seien sehr schwierig – sie fordern eine überaus leichte, sichere Hand, den feinsten Geschmack, die feinste Eleganz und eine innere Poesie des Spielers, die freilich kein Klaviermeister lehren kann!

Und wenn nun gelegentlich Concerte componirt werden, wie jenes neue von Brüll, so haben wir auch keine Ursache zu klagen, daß die Zeitgenossen nichts Treffliches mehr liefern. Brülls Klavierconcert hat uns unter den neuen Compositionen dieser Art entschieden am meisten und überhaupt in hohem Grade angesprochen. Ganz abgesehen von der meisterhaften Factur für Pianoforte und Orchester und von der außerordentlich glänzenden äußeren Wirkung enthält es eine solche Fülle schöner und edler Motive, eine solche Menge überraschender und origineller Züge, eine so vortrefflich berechnete Steigerung des Effectes, daß die rigoroseste Kritik am Ende nichts wird thun können, als mit dem enthusiastirten Publicum um die Wette applaudiren. Zu den originellen Zügen rechnen wir, um nur einen davon als Beispiel anzuführen, die Stelle im Andante, wo die Orchesterbässe zu singen anfangen und das Piano ihre Cantilene wie mit Silberglöckchen in den feinsten Tonarabesken begleitet. Ich fühle aus Brülls Concert eine gewisse geistige Verwandtschaft mit Franz Schubert heraus – und das ist wohl das schönste Lob, welches ich ihm zu spenden vermag.

Rechnen wir nun hinzu, daß Brüll, was seine Technik und seine geistvolle Auffassung auch im Reproduiren fremder Tondichtungen betrifft, ein Pianist ersten Ranges zu heißen verdient, so muß man mit Staunen fragen: warum wird sein Name nicht unter den besten der Zeit, ja warum wird er überhaupt so verhältnißmäßig wenig genannt? Vielleicht weil in unserem Zeitalter des löschpapierenen Schnellpressenruhmes das bloße, auch noch so große Verdienst nicht genügt, um sich Raum zu schaffen und festen Fuß in der Welt zu fassen. Das Publicum muß einen Namen, den es behalten soll, möglichst oft beim Frühstückkaffee zu lesen bekommen. Die Musikzeitungen „da draußen in Deutschland“ stehen meist im Solde irgend einer Verlagshandlung, deren Verlagartikel und Protectionskinder durch sie poussirt werden sollen, oder sie sind rabiate Wagner-Blätter, mit denen kein vernünftiges, meist kaum ein anständiges Wort zu reden ist. Reisen und Concertiren würde ein Jurist unter die „gewagten Geschäfte“ rechnen und nicht jedem erlauben seine Verpflichtungen und sonstigen Verhältnisse, sofort sein Bündel zu schnüren und in die weite Welt hinauszufahren. Die Compositionen durch Druck zu veröffentlichen, ist allerdings auch ein Mittel, sich bekannt zu machen. Aber hier kommt nun der Componist in eine sogenannte Zwickmühle. Damit ihn die Verleger drucken, muß er vorerst Namen haben, und damit er Namen habe, muß er vorerst gedruckt sein. Das bringe nun jemand zu Stande, wenn er kann. Wehe aber dem Verleger, der es sich etwa zum Lebensplane macht, junge Talente großmüthig und aufopfernd zu unterstützen, der, wenn er ein Manuscript erhält, nicht fragt: „Was wird es der Cassa tragen?“ sondern: „Ist es gute Musik?“ der junge, strebende Künstler „druckt“, ohne sie zu „drücken“. Und druckt er nun frisch darauf los, so mag er über die merkwürdige und beklagenswerthe *vis inertiae* Erfahrungen sammeln, welche das Publicum neuen Namen und Sachen gegenüber an den Tag legt. Was „geht“ (wie der Verlegerausdruck lautet), ist entweder Classisches, wobei der Verleger jetzt schon getrost bis Domenico Scarlatti, Rameau,

Corelli, Tartini u. s. w. zurückgreifen darf, oder – Schund, wenn es Novitäten gilt. Wehe dem Verleger, der besagten „Schund“ zurückweist! Er bringe Gutes und Treffliches – aus den Musikblättern seiner verehrlichen Collegen auswärts werden ihm im günstigsten Falle süßsaure kritische Stimmen entgegentönen, – Anderes
 135 wird todtgeschwiegen – und im Laden des Verlegers häufen sich indessen, wie geologische Bodenschichten, die Stösse seiner unverkäuflichen Novitäten. Endlich tritt, was kaum ausbleiben konnte – es tritt eine Katastrophe ein. Ich brauche Wiener Lesern nicht erst zu sagen, welche ehrenwerthe Verlagshandlung kürzlich
 140 dazu einen beklagenswerthen Beleg gegeben. Möge – diesen Wunsch darf ich wohl im Namen so vieler trefflicher Künstler, die ihr geistiges Gut dort niedergelegt haben, aussprechen – möge der Himmel sich klären und möge gerettet werden, was zu retten möglich ist. Es ist dieses ein Wunsch, den wir nicht bloß für die Personen, sondern auch für die gute Sache hegen. Wien, die große Musikstadt,
 145 bedarf auch in ihrem Verlag nach auswärts einer würdigen Repräsentation und darf ihre Musikpresse nicht vorwaltend mit Potpourris aus eben gangbaren Operetten und mit Tanzheften beschäftigen! –

Kehren wir zu Ignaz Brüll zurück. An das Vorhergehende anknüpfend, sprechen wir auch noch den Wunsch aus, sein treffliches Concert recht bald gedruckt
 150 in Händen zu haben. Dergleichen gehört der ganzen Kunstwelt und nicht bloß ins Pult des Componisten. Unmittelbar nach dem Concerte spielte Herr Brüll die schwierigste der Klaviersonaten von Schumann – die erste in *Fis-moll*. Sie übertrifft, wenigstens in dem langsamen Einleitungssatze und der herrlichen „Aria“ sicher an Frische, Kraft und Originalität die zwei im Uebrigen reiferen und geklärteren Sonaten. Die beiden Allegri dieser ersten gehen zu sehr in die Breite, es geht
 155 bunt über Eck, der Componist kann das Ende nicht finden und beherrscht nicht seine Ideen, sondern wird von seinen Ideen fortgerissen, ohne daß er recht weiß, wohin. Der überreiche, humoristisch durch einander gequirlte Inhalt überblüht nicht nur die Form – er zerstört sie völlig, die Stücke sind so gut wie formlos –
 160 Alles wie in analoger Weise bei Schumanns Lieblingsautor Jean Paul. Aber fesselnd ist das ganze Werk von der ersten bis zur letzten Note. Moscheles bezeichnete in seiner geistvollen Recension diese Sonate halb bedenklich als „echtes Zeichen des um sich greifenden Romanticismus“. In der einen Episode des Scherzo findet er Spott über die ältere Musik. Wirklich hat diese Episode ein Thema, das in Mozarts Klaviersonaten zwei Mal, bei Haydn auch einige Male vorkommt. Aber Schumann lag wohl nichts ferner, als Meister, die er aufrichtig verehrte, zu verhöhnen. Ich erblicke hier nicht, wie Moscheles, „Florestan und Eusebius“, die sich eine Weile (über die Rococowelt) belustigen, sogar mit Nasenrümpfen, was die Stelle
 165 *quasi* Oboe andeuten mag – sondern ich glaube Mozart und Haydn zu sehen, die aus dem unsterblichen Jenseits herunterkommen, um sich die neue Musik anzusehen und nun im „Recitativ“ darüber ihre Meinung laut werden lassen. „Talent haben diese jungen Leute“, sagt Mozart. „Etwas studentenhaft treiben sie’s“, bemerkt Haydn. „Ach was, Papa“, wirft Mozart ein, „wir haben ja gelegentlich auch über die Schnur gehauen; der Anfang meines *C-dur*-Quartetts, über den Sarti so
 175 sehr in Wuth gerieth“ – – Mit lautem Lachen (*quasi* Oboe) unterbricht Haydn den Freund: „Ja, ja, mir hat die weise Leipziger Sibylle, welche nachmals auch über

meinen Schüler Beethoven so laut jammerte, Fehler gegen den reinen Satz in meiner *Es-dur*-Symphonie vorgerückt!“ Nach der Sonate spielte Brüll die geistvollen Variationen über ein Händel’sches Thema von Brahms, nach den Variationen eines der brillantesten Scherzi von Chopin. Welche Ausdauer! Und Alles vortrefflich – die Sonate von Schumann sogar unvergleichlich schön.

180

Eine Zierde des Concertes waren die Gesangsvorträge der Frau Lawrowska. Schuberts vielgesungenen „Wanderer“ haben wir kaum je edler vortragen hören, die Arie der Juno aus Händels „Semele“ war völlig so großartig und machtvoll aufgefaßt, wie das Stück es verlangt, und wir hätten nur außer der Hoheit der Götterkönigin auch noch ihre leidenschaftliche, zornige Erregung, die sich in der Arie ausspricht, etwas mehr hervorgehoben gewünscht. Wunderschön sang Frau Lawrowska Rubinsteins Lied: „Es blinkt der Thau.“ Als das Publicum sich gar nicht beruhigen wollte, gab die Sängerin ein köstliches russisches Volkslied zu, das man auch noch einmal gehört hätte. Wäre es auf die Zuhörer angekommen, Frau Lawrowska stünde vielleicht noch da und sänge!

185

190

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Maillart, *Das Glöckchen des Eremiten*, 31. Jänner 1874, Komische Oper ■ Konzert von Ignaz Brüll, 2. Februar 1874, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Brahms: Variationen und Fuge über ein Thema von Händel op. 24 ■ Brüll: Klavierkonzert C-Dur op. 24 ■ Chopin: Scherzo h-Moll op. 20 ■ Händel: „*Awake, Saturnia!*“ („*Wach auf, Saturnia*“) aus *Semele* HWV 58 ■ Maillart: *Das Glöckchen des Eremiten* ■ Rubinstein: Nr. 1 „*Es blinkt der Tau*“ aus 6 Lieder op. 72 ■ Schubert: „*Der Wanderer*“ D 489 ■ Schumann: Klavier-sonate fis-Moll op. 11

ERLÄUTERUNGEN

3 „Glöckleins des Eremiten“] *Das Glöckchen des Eremiten*, Originaltitel: *Les Dragons de Villars*, nach einem Libretto von Lockroy und Eugène Cormon, uraufgeführt 1856. ■ **24f.** 1838 ... erhielt.] 1841 gewann Maillart den Prix de Rome, der ihm einen zweijährigen Studienaufenthalt in Italien ermöglichte. ■ **34** Gastibelza] *Gastibelza ou Le Fou de Tolède* (*Gastibelza oder Der Narr von Toledo*, 1847). ■ **34** *les dragons de Villars*] → ERL. zur Z. 3. ■ **34** *les pêcheurs de Catane*] *Les Pêcheurs de Catane* (*Die Fischer von Catania*, 1860). ■ **35** keine über den Rhein gedrunge] *Les Dragons de Villars* wurde bereits 1860 ins Deutsche übersetzt und fand im deutschsprachigen Raum große Resonanz. Die Wr. Erstaufführung fand 1861 an der Hofoper statt. *Les Pêcheurs de Catane* wurden ebenfalls Anfang der 1860er Jahre (1861) ins Deutsche übersetzt. ■ **42** Wiedermann] Elise Wiedermann (1854–?), Sopran; Studium am Konservatorium der GdM, Debüt 1874 an der Komischen Oper Wien, später an den Theatern in Braunschweig und Hamburg. ■ **44** Proskaj] Clementine Proska, 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. ■ **45** Angermeyer] Anna Angermayer de Redenburg, eigtl. Name von Anna D’Angeri (1853–1907), Sopran; Studium am Konservatorium der GdM, Debüt am Teatro Sociale in Mantua, Gastspiele an

vielen it. Opernhäusern, 1873–1877 auch an Covent Garden in London. ■ **55** 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. ■ **62f.** Mißerfolg ... Raffs Concert erlitt.] zur Aufführung von Raffs Klavierkonzert c-Moll op. 185 → NR. 143/Z. 64–74. ■ **63–66** Eine kritische Stimme ... mit solchen Raffs begnügen“] Anspielung auf einen Passus im Feuilleton „Musik“ von Ludwig Hevesi in: *Neues Fremden-Blatt* (1874), Nr. 20, 20. Jänner. ■ **68f.** *Es-dur-* und *G-dur-*Concert von Beethoven] opp. 73 und 58. ■ **69** Mendelssohns und Schumanns Concerte] Mendelssohn, Klavierkonzert g-Moll op. 25 und d-Moll op. 40; Schumann, Klavierkonzert a-Moll op. 54. ■ **70** Concertstück von Weber] Concertstück f-Moll für Klavier und Orchester J 282. ■ **71** der beiden Concerte von Chopin] e-Moll op. 11, f-Moll op. 21. ■ **72f.** Hummels ... Concerte in *H* und *A-moll*] Klavierkonzert h-Moll op. 89 und a-Moll op. 85. ■ **73** Rondo in *A-dur*] Rondo brillant A-Dur op. 56. ■ **75** *G-moll*-Concert von Moscheles] Ignaz Moscheles, Klavierkonzert g-Moll op. 60. ■ **75** Webers *Es-dur*-Concert] J 155. ■ **76** Concerte in *C* von Beethoven] C-Dur op. 15, c-Moll op. 37. ■ **128** *vis inertiae*] lat. „Beharrungsvermögen“. ■ **139** welche ehrenwerthe Verlagshandlung] Gemeint ist der Wr. Verlag Johann Peter Gotthard, der 1868 von Bohumil Pazdírek (1839–1919), Pseud. J. P. Gotthard, gegründet wurde. Im Gotthard-Verlag sind vor allem Werke junger beginnender Komponisten wie auch die nachgelassenen Werke Schuberts erschienen. Am 22. Jänner 1874 wurde der Konkurs eröffnet, nach dem der Verlag in den Verlag C. A. Spina bzw. von Friedrich Schreiber (ab 1872 Besitzer des Spina-Verlags) eintrat. ■ **149** treffliches Concert recht bald gedruckt] die Partitur erschien 1877 bei Bote & Bock in Berlin. ■ **154f.** die zwei ... Sonaten] Klaviersonaten g-Moll op. 22, f-Moll op. 14. ■ **161–164** Moscheles bezeichnete ... ältere Musik] Ignaz Moscheles, „Pianoforte-Sonate. Clara zugeeignet von Florestan und Eusebius. Op. XI.“, in: *NZfM* 3 (1836), Bd. 5, Nr. 34, 25. Oktober, S. 135–137. ■ **174f.** der Anfang ... Sarti ... in Wuth gerieth“] Giuseppe Sarti, *Esame acustico fatto sopra due frammenti di Mozart*, publiziert als „Auszug aus dem Sarti’schen Manuscripte, worin Mozart bitter getadelt wird“, in: *AMZ* 34 (1832), Nr. 23, 6. Juni, Sp. 373–378. Die auf das Streichquartett C-Dur KV 465 bezogene Kritik des it. Komponisten Giuseppe Sarti (1729–1802) war Ambros wahrscheinlich bekannt aus der Besprechung bei Jahn, *Mozart*, Bd. 3, S. 305; Bd. 4, S. 72. ■ **176–178** mir hat die weise Leipziger Sibylle ... vorgerückt!“] Bezogen auf die Rezension von Haydns Symphonie Es-Dur Hob. I:103, in: *AMZ* 1 (1798/1799), Nr. 50, 11. September, Sp. 844–849. ■ **189** russisches Volkslied] nicht näher ermittelt.

148.

WA 1874, Nr. 34, 12. Februar

Feuilleton. Musik.

Der erste Act von R. Wagners „Walküre“.

Es wird wohl noch eine gute Weile dauern, ehe das Theater in Bayreuth eine Wahr-
5 heit wird. Wir können daher Frau Friedrich-Materna und den Herren Labatt, Scaria, Sucher und Baumgartner nur unseren aufrichtigen Dank ausdrücken, wenn sie es unternommen haben, uns aus der Nibelungen-Trilogie oder eigentlich Tetralogie Wagners wenigstens einen vollständigen Act vorzuführen. Fragmente

hat uns, seinem eigenen Principe stracks zuwider, Wagner selbst zu wiederholten Malen gebracht: den Walkürenritt, Siegmunds Gesang von „Lenz und Liebe“, Wotans Feuerzauber. Er hat, offen gesagt, daran nicht eben klug gethan. Denn wenn ich einer Statue die Nase oder eine Hand wegschlage und diese Bruchstücke dann vorweise, so mag Nase und Hand an sich ganz vortrefflich ausgeführt sein, – von der Statue, um welche es sich ja am Ende doch handelt, geben sie keinen Begriff. Möchte man Wagner auch alles Mögliche absprechen wollen: man wird es ihm lassen müssen, daß seine musikalischen Dramen kein zusammengefügtes Stückwerk sind, aus dem man herausnehmen mag, was eben beliebt, sondern ein Ganzes, – Organismen, bei welchen Lostrennen des Einzelnen so viel ist als Verstümmeln. Auch haben jene Fragmente, so oft wir sie gehört zu haben uns erinnern, nie jene mächtige Wirkung hervorgerufen wie der erste Act der „Walküre“, den uns die oben genannten Künstler im Salon Bösendorfer vor einem geladenen Publicum hören ließen, obschon nur im Concertsaale, mit dem Notenblatte in der Hand und mit Begleitung des Pianoforte, oder vielmehr zweier Pianoforte, an welchen die Herren Sucher und Baumgartner saßen. Wir hatten, als wir den Salon betraten, einige Zweifel und Bedenken. Ohne Orchester, bei Wagner eine Hauptmacht? Ohne wirkliche dramatische Darstellung, auf welche doch Alles angelegt ist? Wird der Eindruck nicht wieder nur ein halber, ein sehr bedingter sein? Indessen: einem geschenkten Wagner schaut man nicht in die Partitur und so harreten wir ruhig der Dinge, die da kommen sollten. Als das letzte Nachspiel ausklang, mußten wir uns fragen: wenn der Eindruck schon in dieser reducirten Gestalt ein so höchst bedeutender war, wie würde die Sache erst auf der Opernbühne wirken? Und steht der folgende Act und der dritte gegen diesen ersten nicht zurück, so sehe ich nicht ein, warum die Bühnen warten sollen und müssen, bis in Bayreuth der letzte Nagel eingeschlagen, die letzte Coullisse fertig gepinselt worden, und warum man die „Walküre,“ wie ja in München bereits thatsächlich geschehen, nicht eben so gut geben könnte wie „Lohengrin“, wie die „Meistersinger“ – ohne sich daran zu stoßen, daß es nur ein einzelner Theil der ganzen Tetralogie ist. Hat doch Herr Thürschmann neulich mit seinem außerordentlich geistreichen, echt dramatischen Vortrag des Sophokles'schen „König Oedipus“ Alles erschüttert und hingerrissen, ohne daß er es nöthig gehabt hätte, auch noch den „Oedipus in Kolonos“ hören zu lassen. Das, was wir von der „Walküre“ hörten, genügte, uns einen sehr bestimmten Maßstab für den Werth und die Wirkung des Ganzen zu geben, und so dürfen wir es uns herausnehmen, unser unmaßgebliches Urtheil über die Sache auszusprechen.

Ueber den Text indessen können wir es uns aber füglich ersparen. Das Beste und Richtigeste darüber hat Otto Gumprecht, der bei dem Bayreuther Banket mit Mühe vor thätlichen Mißhandlungen von Seite einer Anzahl enragirter Vollblut-Wagnerianer gerettet wurde (sicher der nachdrücklichsten Art, ästhetische Differenzen und Kunstfragen zu erledigen!) – in seiner kleinen Schrift: „Richard Wagner und sein Festspiel: „Der Ring des Nibelungen“[“] gesagt. Wir stimmen ihm ganz bei, daß der Schluß des ersten Actes der „Walküre“ in seiner dramatischen Situation uns um ein Kleines den Genuß des hochbedeutenden Kunstwerkes verleiden könnte. Mag Siegfried immer zugleich den „Lenz“ und Sieglinde die

55 „Liebe“ repräsentiren, auf der Bühne stehen sie – wie Gumprecht ganz richtig be-
 merkt – als leibhafte Menschen da und die Situation, vor welcher uns nur das von
 Wagner ausdrücklich vorgeschriebene „rasche“ Fallen des Vorhanges rettet, würde
 vielleicht im byzantinischen Theater beim Debut der Tänzerin Theodora oder im
 altrömischen Theater (siehe Juvenal, Satire 6, Vers 63) goutirt worden sein, – wir
 denken denn doch zur Zeit auf Anderes. Nun wird uns aber vorher noch eine gute
 60 Viertelstunde lang in die Ohren gesungen, das Paar sei Bruder und Schwester!! –
 Wagners Liebespaare scheinen stets unter dem zwingenden Banne einer dämoni-
 schen Macht, eines Naturzaubers zu stehen. Sie erblicken einander, sie starren ein-
 ander lange regungslos an – nur daß sie nicht, wie das Vogelfängerpaar in der
 „Zauberflöte“, dazu „pa, pa“ singen. Wie anders als diese rothe Pechfackelglut hat
 65 Beethoven im „Fidelio“, hat Mozart die Liebe geschildert!

Den bösen von Gumprecht hervorgehobenen Punkt abgerechnet, muß man in
 der Anlage und Durchführung des Ganzen den Dramatiker Wagner aufrichtig
 bewundern. Doch wohlgemerkt: erst beim Zusammenwirken der Musik mit dem
 Worttexte. Die ungeheuerlich-barocken Phrasen und Wendungen des Worttextes,
 70 die wunderliche Alterthümelei der Sprache, das beim bloßen Lesen der Dichtung
 am Ende, ich weiß nicht, soll ich sagen: lächerlich oder unausstehlich werdende
 Geklapper der „Stabreime“, oder dessen, was Wagner uns für „Stabreime“ aufbin-
 den will – Brünhildens kannibalisches „Hojothoho!“ und ähnliche Interjectionen,
 gegen welche Bürgers weiland von Schiller als roh getadeltes „Hurre, hurre, hop,
 75 hop, hop“ völlig zahm aussieht – Alles wird durch die Musik nicht nur erträglich,
 sondern, man darf sagen: klingend und erhält Bedeutung, – man staunt, welche
 vortreffliche Disposition für Wirkung, und zwar für eine sich fortwährend stei-
 gernde Wirkung, ja selbst für sehr feine Detailmalerei in diesen scheinbar so unge-
 fügen Phrasen latent ist, sobald der Musiker an sie herangetreten und an ihnen den
 80 Zauber seiner Kunst bethätigt. In den einfach recitirenden Stellen ist Wagner
 sicherlich am bewundernswerthesten. Es hat Operncomponisten zu hunderten ge-
 geben – die wirklich dramatischen Componisten kann man an den Fingern
 zusammenzählen: Peri, Monteverde, Gluck, Wagner und vielleicht noch ein und
 der andere. Bei allen diesen Meistern steht das dramatische Princip in erster Reihe.
 85 In Mozart verbindet es sich mit dem specifisch musikalischen zu etwas, das einzig
 in seiner Art ist und Mozart zu der einzigen Erscheinung macht, die er war, ist und
 bleiben wird. Gluck sagte bekanntlich: er suche, wenn er ans Componiren einer
 Oper gehe, zu vergessen, daß er Musiker sei. Er hat es, wider Willen und Vorsatz,
 doch nicht immer ganz vergessen. Wagner im „Tannhäuser“, im „Lohengrin“ auch
 90 nicht. In den „Nibelungen“ scheint er aber das Heldenstück zu Stande gebracht zu
 haben. Entsaßt er doch z. B. dem Chor – einer Hauptmacht musikalischer Wirk-
 ung – selbst da, wo er sich ihm im Text förmlich aufdringt.

Natürlich ist der Grund dieser Selbstverläugnung bei Wagner ein ganz anderer
 als etwa der philiströse: daß es „unnatürlich“ sei, wenn viele Menschen zusammen
 95 reden, beziehungsweise singen. Jener Pariser Kritiker Glucks, der das Duett zwi-
 schen Achill und Agamemnon in der „Iphigenia in Aulis“ tadelte, weil es un-
 schicklich sei, daß zwei Fürsten und Helden gleichzeitig „auf einander lossingen“,
 würde jetzt von den Parisern sicher nur noch ausgelacht, – damals war es ein Ora-

kelspruch. Und zwar hieß dieser Criticus Laharpe –! Aber die Zeiten sind vorbei, wo man das Kunstwerk gar nicht als Kunstwerk empfinden wollte, sondern mit Hilfe der prätendirten „Illusion“ als zweite Natur (ein Princip, nach welchem Phidias und Praxiteles gegen den gemeinsten Wachsfignen-Bossirer den Kürzern ziehen müßten), und es steht kaum jemand noch auf dem Boden jenes trostlos nüchternen Rationalismus, der die Oper in Pausch und Bogen verwarf, weil es überhaupt „unnatürlich“ sei, daß die Leute in allen Lebenslagen, sogar beim Sterben, statt zu reden, singen. Es ist belustigend, z. B. zu sehen, wie Kotzebue in seiner von B. A. Weber componirten „Deodata“ das Singen mitten in den Discurs hinein jedesmal zu motiviren sucht.

Es heißt entweder kurz und gut: „singe uns doch ein Lied“ oder es wird in der Capelle der Burg des bösen Rüdiger gesungen; einmal singt ein blinder Bettler, ein (vermeintes!) Gespenst erscheint bei „schauerlicher Musik“, obwohl Gespenster sonst ohne schauerliche Musik zu erscheinen pflegen – und so weiter. Kotzebue thut sich in der Vorrede seines Stückes noch etwas zugute auf die Sache! Daß es eine höhere Naturwahrheit in der Kunst gebe als die platte Natürlichkeit, fiel ihm und seinesgleichen nicht ein, obwohl er Stücke in Versen, sogar in gereimten, geschrieben! Den Standpunkt dieser höheren Naturwahrheit haben Wagners dramatische Musikwerke sicher in hohem Grade, obwohl sein neuester Grundsatz, das musikalische Ensemble so gut wie ganz zu vermeiden, vom musikalischen Standpunkte aus ein enormes Opfer ist. Was muß dann anderweitig geleistet werden, um den Verlust auszugleichen! Wagner bringt diese Opfer aus Princip, die Italiener der Scarlatti-Zeit brachten es der Eitelkeit der Sänger zuliebe. Aber nicht an diese Italiener erinnert Wagner, wohl aber aufs stärkste an die Reformmusik der ersten Florentiner. Ich kenne in der ganzen Musikgeschichte nur einen Meister, der der zweite, oder vielmehr der erste und um dritthalbhundert Jahre frühere Wagner ist: Claudio Monteverde. Den Wagnerianern, die hier vielleicht als über eine Blasphemie auffahren wollen, sei zum Troste gesagt, daß Monteverde einer der genialsten Tonsetzer aller Zeiten und ein Künstler von epochemachender Bedeutung war, wie sonst kein zweiter – auch Palestrina nicht –; nur Josquin de Prés hatte anderthalb Jahrhunderte früher eine analoge Bedeutung; letzterer indessen nach ganz anderen Richtungen der Kunst hin. Auch darin hat Monteverde mit Wagner Aehnlichkeit, daß er zugleich vergöttert und (insbesondere von Artusi) aufs grimmigste angefeindet wurde. Die Zwillingsähnlichkeit beider ist mir erst so recht bei der „Walküre“ – besonders in der ersten Hälfte des Actes, den wir hörten, aufgefallen. Monteverde’s „Ulysses“, sein „*Combattimento di Tancredi e di Clorinda*“ muthet mich vollständig „wagnerisch“ an. Wer kennt freilich heutzutage noch diese Sachen? Selbst Wagner sicherlich nicht, der über seinen geistigen Doppelgänger vermuthlich sehr erstaunen würde. Was er vor dem älteren Meister voraus hat, ist aber der ungeheure Fonds und Schatz von Kunstmitteln, welche die Musik seitdem in Jahrhunderte langer Arbeit erworben und aufgespeichert. Und zwar hat er speciell auch bei Meyerbeer eine Danksagungsvisite zu machen – was er freilich nicht wird Wort haben wollen, und sein Anhang, seine *queue de Wagner* (wie es bekanntlich ein *queue de Robespierre* gab) auch nicht. Aber jenes Steigerungsprincip, wie es vorzüglich in der zweiten Acthälfte in Bewegung gesetzt wird, kann

und wird jene Provenienz nicht verläugnen. Gerade diese Steigerungen, dieses
 145 Ueberheizen des Dampfkessels, scheinen mir das Bedenklichste, ja das Bedenkliche an Wagner (es ist hier einer der Fälle, wo der Positiv mehr sagt als der Superlativ). Wagner verliert in solchen Fällen das künstlerische Maß – er wird maßlos. Warum aber die Griechen auf Maß im Leben drangen und es in der Kunst ehrten, wußten sie sehr gut. Sie sind eben dadurch für die Kunst unerreichte Muster
 150 geworden und geblieben. Es ist bei Wagner in solchen Momenten nicht bloß die äußerlich und oft bis zum Aeußersten gesteigerte Dynamik der Kunstmittel – er steigert auch den Ausdruck, – die Ausbrüche der Freude, des Leides u. s. w. werden zu vulcanischen Eruptionen. Bei diesen Veitstänzen der Leidenschaften hören wir am Ende statt der Seelensprache, welche wir hören wollen, den thierischen Schrei der Brunst, den thierischen Schrei der Wuth und so weiter. Daß nun
 155 aber gerade solche Stellen den „Gründlingen im Parterre“ mit ganz besonderem Erfolg in die Ohren donnern, versteht sich von selbst. Wenn der Sänger oder die Sängerin die Worte „Ich liebe dich“ oder „Du bist ewig mein“ schreit, als stecke er oder sie am Spieße, so weicht das allgemeine ehrfurchtsvolle Horchen des Auditoriums dem Echodonner eines kurzen, aber rasenden Applauses, der es seinerseits versucht, was er an Lärm leisten könne. Die „Walküre“ hat an mehr als Einer Stelle solche Sonnenflecken oder vielmehr Sonnenfackeln. Sie werden sich, das kann man getrost prophezeien, in der Wirkung am schnellsten vernutzen, während Dinge, wie die ersten Szenen, mit ihrem wunderbaren Wechsel von Stimmungen, in packender Wahrheit vorübergehend, die Bewunderung aller Zeiten zu
 165 bleiben verdienen und bleiben werden. Wenn Wagner nichts geleistet hätte, als daß er es vermag, uns fast anderthalb Stunden lang (so lange dauert wohl der erste Act der „Walküre“) mit dem Wechselgesange von nur drei Personen und bei einer sich langsam und breitest entwickelnden, dem bloßen Stoff nach genommen spärlichen Handlung in Athem und Antheil zu erhalten, ja uns völlig zu fesseln und nach seinen künstlerischen Zwecken zu stimmen, so müßte man ihn als einen der
 170 größten, genialsten musikalischen Dramatiker aller Zeiten bezeichnen.

Ueber die Aufführung durch Frau Friedrich-Materna, Herrn Labatt und Scaria ist nicht genug Gutes zu sagen. Die Liebe, die Sorgfalt, die Pietät, mit welcher
 175 sie ihre Aufgabe lösten, ehrt sie selbst, wie sie das Werk ehrt. Sucher und sein künstlerischer Genosse accompagnirten begeistert, – doch, wie wir bemerken müssen, an einzelnen Stellen zu stark, – so daß selbst die Stimmen dieser Sänger nicht durchzudringen vermochten. Der ganze Abend war jedenfalls einer der interessantesten dieser Saison.

180 Leider wurde die große Wirkung des Werkes durch ein Nachspiel im Publico zerstört, oder vielmehr in einer Fraction des Publicums. Wenn jemand Ursache zu dem Gebete hat: „Gott schütze mich vor meinen Freunden, vor meinen Feinden will ich mich schon selbst schützen“, so ist es Wagner. Schon beim ersten Heraustreten der Sänger ertönte jenes bei Wagner-Aufführungen herkömmliche, endlose
 185 „Hoch“ und „Vivat“, – ob denn wohl die Hochrufer und Vivatschreier nicht selbst fühlen, wie es sich ausnimmt?! Nach den letzten Tacten aber, als ein viertelstündiges Beifallstoben in den rückwärtigen Gegenden des Saales geradezu raste, mußte der billigst und tolerantest Denkende seine eigenen Gedanken über den

„Wagner-Cultus“ haben. Sueton erzählt, daß, wenn Nero sang, das römische Publicum beim Applaudiren theils platzregenartig rauschende *Imbrices*, theils donner- 190
schlagartig knallende *Bombi* hören ließ. Die Wagnerianer haben das Verdienst, eine neue Mischgattung erfunden zu haben: sie machen hohle, schallbeckenartig zusammenschlagende Hände wie bei den *Bombi* und regen die Hände so rasch wie bei den *Imbricibus* – man könnte diese spezifischen Wagner-Applause vielleicht *Bombimbrices* nennen. Sie sind eben auch ein Unicum – wie Wagners Musik. 195
Mozart, Beethoven u. s. w. würden sich für diese Art Anerkennung vermuthlich bedankt haben, – inwiefern Wagner etwa daran Geschmack findet, bleibe unentschieden.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Wagner, *Die Walküre* (konzertante Aufführung des I. Aufzugs mit Begleitung von zwei Klavieren), 9. Februar 1874, Bösendorfersaal

ERLÄUTERUNGEN

4f. das Theater ... eine Wahrheit wird.] Die Eröffnung des Bayreuther Festspielhauses am 13. August 1876 hat Ambros nicht mehr erlebt. ■ **5** Labatt] Leonhard Labatt (1838–1897), schwed. Tenor; 1869–1883 an der Wr. Hofoper, danach in Stockholm und Rotterdam. ■ **6** Scaria] Emil Scaria (1838–1886), Bass; 1865–1872 an der Dresdner Hofoper, währenddessen Gastspiele u. a. in Prag; ab 1873 an der Wr. Hofoper. ■ **6** Sucher] Joseph Sucher (1843–1908), Dirigent und Komponist; Chormeister des Wr. Akademischen Gesangvereins, 1870–1874 Korrepetitor und Dirigent (1873–1874) an der Wr. Hofoper, 1874–1876 Kapellmeister an der Komischen Oper in Wien. ■ **6** Baumgartner] Johann Paumgartner (1844–1896), Pianist, Komponist und Musikschriftsteller; Sologesang-Korrepetitor an der Wr. Hofoper, ab 1884 Musikreferent der WZ. ■ **8–10** Fragmente ... zu wiederholten Malen gebracht:] zur Aufführung von „Wotans Abschied und Feuerzauber“ aus *Die Walküre* im Wagner-Konzert in Wien am 12. Mai 1872 → Bd. 1/Nr. 40. ■ **11–13** Denn wenn ich einer Statue ... dann vorweise] Ein beliebter Vergleich von Ambros, den er von Jean Paul übernommen hat. Jean Paul, Vorrede zu *Fantasiestücke in Callot's Manier*, in: Hoffmann, *SW*, Bd. 2.1, S. 15. ■ **21f.** vor einem geladenen Publicum] Würdenträger der Krone, Vertreter der darstellenden und bildenden Kunst, Kritiker, Theaterintendanten, Kunstbegeisterte. Vgl. Andrea Harrandt, *Wagner und seine Werke in Wien (1857–1883). Ein Beitrag zur Wagner-Rezeption im 19. Jahrhundert*, Diss. Wien 1985, S. 160. ■ **35** wie ja in München ... geschehen] Die Ur-aufführung in München fand am 26. Juni 1870 statt. ■ **38–40** Thürschmann neulich ... hingegrissen] Der Vortragsabend des Schauspielers und Rezitators Richard Türschmann (1834–1899) fand am 3. Februar 1874 im Bösendorfersaal statt. ■ **46–48** Gumprecht ... gerettet wurde] Ambros spielt hier auf den Skandal beim Bankett anlässlich der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses im Mai 1872 an. Otto Gumprecht (1823–1900) erschien beim Bankett als Berichterstatter der *Berliner Nationalzeitung*, wurde aber von einem Wagner-Anhänger – angeblich einem „bayrischen Offizier“ – mit dem Satz „Feinde Wagners gehören nicht herein“ des Saales verwiesen. Die Affäre war selbst den Wagner-Anhängern höchst unangenehm, zumal Gumprecht als Beispiel eines maßvollen und anständigen Kritikers galt und dazu erblindet war. Vgl. hierzu „Briefe aus Bayreuth V.“, in: *Neues Fremden-Blatt* (1872), Nr. 143, 26. Mai. ■ **49f.** in seiner kleinen Schrift: ... gesagt.] Otto Gumprecht, *Richard Wagner und sein Bühnenfestspiel: „Der*

Ring des Nibelungen“. *Eine kritische Studie*, Leipzig 1873, S. 47. Ambros rezensierte Gumprechts Schrift kurz nach ihrem Erscheinen im November 1873 → Bd. 1/Nr. 128. ■ **57** Tänzerin Theodora] Theodora I., Kaiserin von Byzanz (um 500–548). ■ **58** Juvenal, Satire 6, Vers 63] „chironomom Ledam molli saltante Bathyllo / Tuccia uesicae non imperat, Apula gannit“ („Wenn der zarte Bathyll die mimische Leda uns vortanzt, / Dann bleibt Tuccia ihrer nicht Meisterin, Appula seufzet“) Juvenal, *Saturae* 6,63f. ■ **74f.** Bürgers ... hop, hop“] Gottfried August Bürger (1747–1794), Ballade „Lenore“. Schillers anonyme Rezension von Bürgers Dichtung erschien zum ersten Mal in: *Allgemeine Literatur-Zeitung* (1791), Nrn. 13 und 14, 15. und 17. Jänner, Sp. 97–103, 105–110. ■ **87f.** Gluck sagte ... Musiker sei.] Der Ausspruch bezieht sich auf die Oper *Armide*: „Aussi ai-je employé le peu de suc qui me restoit pour achever *l'Armide*. J'ai tâché d'y être plus peintre & plus poète que musicien: [...]“. Glucks Brief an François-Louis Gand Le Bland du Roulet vom Juli/August 1776, in: *Année Littéraire* (1776), Bd. 8, S. 322–327, hier S. 324. Ambros kannte die Äußerung vermutlich aus der dt. Übersetzung des Briefes in: Schmid, *Christoph Willibald Ritter von Gluck*, S. 248–250. ■ **95–99** Jener Pariser Kritiker ... Laharpe] Die frz. Originalfassung der im *Journal de politique et de littérature* (1777, Bd. 1, Nr. 7, 5. März, S. 326f.) erschienenen Kritik von Jean-François de La Harpe (1739–1803) wurde abgedruckt in: Le Blond, *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée*, S. 113. Wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros war die dt. Übersetzung in: Schmid, *Christoph Willibald Ritter von Gluck*, S. 277. ■ **106f.** Kotzebue in ... „Deodata“] Bernhard Anselm Weber (1764–1821), *Deodata* (1810), Musik zum Schauspiel von August von Kotzebue. ■ **112f.** Kotzebue thut sich ... auf die Sache!] Im Vorbericht zu *Deodata* schreibt Kotzebue: „Das folgende Schauspiel ist ein Versuch, den Gesang so herbey zu führen, daß es wenigstens wahrscheinlich sey, daß die handelnden Personen wirklich in diesem Augenblick hätten singen können. Daher findet man hier weder Arien, noch Duetts und dergleichen Lächerlichkeiten, welche nur die Gewohnheit uns errätlich macht.“ August von Kotzebue, *Deodata. Das Gespenst. Ein romantisches Schauspiel in vier Akten. Mit Chören und Gesängen*, Leipzig 1808. ■ **124** dritthalbhundert] d. h. zweieinhalbhundert. ■ **131** Artusi] Monteverdi reagierte auf die Kritik des it. Musiktheoretikers und Komponisten Giovanni Artusi (um 1540–1613) in *Il quinto libro de' madrigali* (1605), in dem er bekanntlich die Stilprinzipien der „seconda pratica“ dargelegt hat. ■ **134** „Ulysses“] *Il ritorno d'Ulisse in patria*. ■ **156f.** den „Gründlingen im Parterre“ ... donnern] Zitat aus: Shakespeare, *Hamlet* III,2 (Übersetzung von August Wilhelm von Schlegel). ■ **189–191** Sueton erzählt ... hören ließ.] Sueton unterscheidet drei Arten von Applaus: „bombos“ („bienensummenartig“), „imbrices“ („platzregenartig“) und „testas vocabant“ („wie Gebimmel von zusammenstoßenden Porzellangefäßen“). Sueton, *De vita Caesarum: Vita Neronis* 20,3.

149.

WA 1874, Nr. 36, 14. Februar

Feuilleton. Die Entwürfe des Beethoven-Denkmales im k. k. Museum für Kunst und Industrie.

Wir haben es noch in frischer Erinnerung, wie, als die Concurrenz für das Tegetthoff-Monument ausgeschrieben worden, die Entwürfe dazu förmlich wie Spargel

im Frühjahr aus der Erde wuchsen. Die ganze Eingangshalle des Museums stand voll gipsener Tegetthoffs. Wenn Goethe meint: leichter sei ein Kranz gewunden, als dazu ein würdig Haupt gefunden, so war hier umgekehrt das würdigste Haupt Gegenstand der Apotheose – aber dagegen hatte das Kranzwinden, d. h. das Entwerfen des Denkmals, seine Schwierigkeiten. Jedes Monument hat sie mehr oder minder, denn mit Alltagserfindungen, Alltagsideen, gemeißelten oder in Erz gegossenen Gemeinplätzen ist niemandem gedient. Fast noch schlimmere Resultate bringt das Haschen nach Originalität, nach „noch nie Dagewesenem“. Gelegenheitsgedichte mögen sich in's Himmelsnamen in abgedroschenen Gedanken ergehen; sie werden jetzt gelesen und in der nächsten Stunde vergessen – ein Monument aber, welches Jahrhunderte lang vor aller Welt dastehen soll, will Besseres und geistreicher Gedachtes. Wie es ein Individuum ehren soll, so trachte der Bildner auch im Beiwerk etwas Charakterisirendes anzubringen und hüte sich dabei vor banalen Einfällen.

Ein Universitätsstifter, um welchen die vier Facultäten allegorisch herumsitzen (wie in Dresden und Prag), personificirte Tugenden, Künste u. s. w. – das sind Dinge, mit denen man uns nur versöhnen kann, wenn die Facultäten, Tugenden, Künste u. s. w., auch abgesehen von dieser Eigenschaft, als Bildwerke schön, edel – wo möglich vortrefflich sind. Die eine Zeitlang in Aufnahme gekommene Disposition, neben der Hauptfigur am Piedestal einen kleinen Auflauf von Zeitgenossen und Mitstreibern anzubringen, eine Art historischen Essay über den Helden „und dessen Zeit“ hinzustellen und eine Menge von Leuten mit einer Art von Unsterblichkeitsschub auf einen Schlag auszuzeichnen, wie wir am Denkmal des alten Fritz in Berlin, am Luther-Denkmal in Worms sehen – hat auch manches Bedenkliche. Als es sich 1836 um das Beethoven-Monument in Bonn handelte, schrieb Schumann nicht ohne einige bittere Ironie: „Das Mausoleum“ (*sic!*) „zukünftigen Andenkens steht schon leibhaftig vor uns – ein leidlich hoher Quader, eine Lyra darauf mit Geburts- und Sterbejahr, darüber der Himmel und daneben einige Bäume.“

Es handelt sich wieder um ein Beethoven-Denkmal, aber nicht für Bonn, sondern für Wien. Drei der Beurtheilung der Richter zu unterziehende Entwürfe stehen im Museum – man hat diesmal von der Ausschreibung eines „Concurses“ Umgang genommen und sich schon damit unsern aufrichtigen Dank verdient, da wir diesmal nicht wieder in die Nothwendigkeit kommen, so manche plastische Windeier bebrüten zu sollen. Beim ersten flüchtigen Besehen der Entwürfe war es vor Allem der Entwurf des Prof. Zumbusch, der durch geistvolle Erfindung unseren Antheil gewann. Nicht gering war unser Staunen, als wir aus einzelnen Künstlerkreisen einen ganzen Chorus verwerfender Urtheile heraustönen hörten, ja als sich eine Künstlerfeder – pseudonym – in Bewegung setzte, um die Bildhauer-Trias nicht eben gut mitzunehmen. Wozu der Lärm, was steht den Herren zu Diensten? Die Antwort lautet deutlich und ausdrücklich: „Concurrenz-Ausschreibung!“ Sollen wir Anderen aber in dem einen Maßstab für das zu hoffende Resultat der letzteren finden, was wir bei Gelegenheit des Tegetthoff-Denkmal sah, so sehen wir, wie früher Schumann, auch schon die Monumente leibhaft vor uns. Beethoven auf den Genien der Instrumental- und Vocalmusik rittlings in die

Lüfte emporgehoben; Beethoven als neuer Simeon Stylites auf eine himmelhohe Säule gestellt; Beethoven umtanzt von den neun Musen, welche zugleich durch wohlgewählte Attribute des Heroischen, Pastoralen u. s. w. seine neun Symphonien repräsentiren – Himmel, was würden wir nicht alles zu sehen bekommen!

55 Die „Augsburger Allgemeine Zeitung“ brachte, zur Beruhigung unseres Ge-
wissens, einen warm anerkennenden Artikel, dessen Chiffre unschwer in durch-
sichtigem Incognito einen geachteten Wiener Schriftsteller erkennen ließ. Da hät-
ten wir also Stimme gegen Stimme – Meinung gegen Meinung! Es wird wohl auch
60 viel Staub in der Sache aufgewirbelt werden, ehe es zur Entscheidung kommt! Ich
kann es mir nicht versagen, die Worte jenes günstig Beurtheilenden hier vollstän-
dig zu citiren, da sie überdies eine geistvolle Schilderung eines der Monumente –
jenes von Professor Zumbusch – enthalten:

„Unter den großen Werken, welche Zumbusch eben im Zuge hat, nenne ich
einmal den Entwurf zum Beethoven-Denkmal in Wien und dann das Siegesdenk-
65 mal, welches für den Domplatz Ihrer Stadt bestimmt ist. Das Modell des ersteren
wurde eine Stunde nach meinem Besuch im Atelier nach dem Museum gebracht,
wo es mit den Concurrnzmodellen von Benk und Wagner dem Urtheil der Preis-
richter entgegenharrt. Ich habe die Modelle der Herren Mitbewerber nicht gese-
hen, aber wie groß ihr Verdienst auch sein möge, sie werden jedenfalls gegenüber
70 der packend genialen Conception Zumbuschs einen schweren Stand haben. Das
ganze Feuer selbstverzehrender kühner Schöpferkraft, welches die Persönlichkeit
des Künstlers charakterisirt, spricht aus diesem Entwurf. Selten habe ich ein plas-
tisches Werk von so ergreifender Einfachheit, so stark in der Stimmung und so
mächtig wirkend durch die Klarheit des Gedankens gesehen. Unwillkürlich sagt
75 man sich: Dies ist doch einmal mit einem Wurf ganz aus der Empfindung heraus
gemacht. Ein schlichter viereckiger Sockelaufbau, wobei das Architektonische ge-
rade auf die allernothwendigsten Linien reducirt ist, bringt eben durch seine
Schmucklosigkeit die Hauptfigur zur vollsten Geltung, indem er die Aufmerksam-
keit nicht über Gebühr in Anspruch nimmt. Beethoven sitzt auf einem mit dem
80 Sockel verwachsenen Felsblock einsam wie das Genie. Der Mantel, über die Hüf-
ten herabgesunken, breitet sich in Falten nach unten aus; der Körper ist leicht nach
links geneigt und die Hände sind in einander gepreßt. Der düster-schmerzliche
Zug im Antlitz verräth den Augenblick des Schaffens, des Ringens mit den ge-
heimnißvollen Tongewalten, welche der Genius entfesselt. Die Entstehungsge-
85 schichte einer ganzen Symphonie liest sich in diesen tief durchwühlten Zügen;
man fühlt, wie die Töne aus dem brausenden Sturm, gleich Lichtgestalten, welche
der chaotischen Tiefe sich entringen, zu reinen wunderbaren Harmonien sich ab-
klären und friedensmild, beruhigt, gesänftigt ins ewig Unendliche verklingen.
Und wie er schaffend litt, dieses Gesicht sagt es uns, dieses Gesicht, welchem das
90 Zeichen des genialen Leidensmenschen unverkennbar auf die Stirne gedrückt ist.
Der Sockel ist unten von zwei sitzenden Figuren flankirt; rechts Meister Pro-
metheus, links eine Siegesjungfrau – durch Kampf zum Siege – und als Verbind-
ung ein naiv anmuthiger Reigen von neun Kindergestalten, welche die neun
Symphonien allegorisch darstellen. Die Figur des Prometheus ist ungemein kühn
95 in der Bewegung. Der Geier zerhackt eben die Brust des Gefesselten, der sich in

zähem Schmerze krümmt. Wenn irgend einer, so trug Beethoven den Geier in der Brust, weil er den neidischen Göttern den Funken geraubt. Wie schön ist dann der Contrast der jugendlichen Frauengestalt mit dem milden Friedensanlitz! Und dann die Kindergestalten! Vorn der Knabe mit der Leier symbolisirt die Liebe, der Schwan hinten erscheint als des Musikers Sterbevogel. Der Reigen erscheint in seinen einzelnen Figuren trefflich individualisirt; hier das elegische und heroische Element mit dem Tragischen, dort das Idyllische und Pastorale mit dem Scherzhaften. Das Ganze ist bei einer wirklich idealen Behandlung von einer so packenden Realistik, daß ich mir ein Beethoven-Denkmal fast nicht anders denken kann. Der Unstern Beethovens hat ihn bekanntlich noch nach dem Tode verfolgt. Hähnel erkannte selbst sein Beethoven-Denkmal in Bonn als seine schwächste Arbeit, der Rhein-Dampfer, welcher des großen Todten Namen trug, strandete am Tage der Enthüllung des Denkmals und Jahns Hand, welche eben die Feder ergreifen wollte, um Beethovens Biographie nach dem zwanzig Jahre lang gesammelten Material zu schreiben, erstarrte auf ewig. Hoffen wir, daß der Entwurf Zumbuschs diesen Bann des Unsterns zu lösen im Stande sein werde, auf daß einer der größten Musikheroen würdig verherrlicht werde in Wien, der Metropole des musikalischen Schaffens, dem Weltsitze der sangreichen Muse.“

So weit der Beurtheiler in der „A. A. Z.“ Rücksichtlich dessen, was wir zu sagen haben, erlaube man uns eine Reservation voranzusenden. Wir überlassen hier Styl, Ausführung, kurz alle rein die Kunst und Kunsttechnik betreffenden Dinge völlig dem Forum und Richterspruch der Künstler von Fach. Wir wollen nur von dem reden, was auch der Nichtkünstler beurtheilen kann und soll – wenn er überhaupt irgend eines Urtheils fähig ist: von der Erfindung. Wo es ja unvermeidlich sein wird, einen Blick in jenes andere Gebiet zu werfen, wollen wir so „unmaßgeblich“ reden wie möglich. In dem Punkt aber, den wir uns zur Besprechung wählen, halten wir uns, mit Erlaubniß gesagt, für so gut competent wie irgend jemanden, habe er auch von Kindesbeinen an im Modellirthon herumgearbeitet.

Das Denkmal eines großen Tonsetzers also ist die zu lösende Aufgabe. Wenn es sich darum handelt, etwa einen schätzbaren Operncomponisten mittlerer Höhe durch ein Monument zu ehren, so setze man ins Himmels Namen rechts und links zu seinen Füßen Thalia und Melpomene. Ebenso mögen sich, wenn es einem Kirchencomponisten gilt, musicirende Engelein mit Orgeln und Davidsharfen einfinden. Anders, wo auf dem Sockel der gewaltige Name „Beethoven“ geschrieben werden soll! Beethoven ist eine so einzige Gestalt, ein so wunderbarer Charakter – es gilt so sehr, den Menschen und den Künstler hinzustellen, daß man ihn mit allgemeinen Complimenten und Redensarten nicht abfinden darf. Wenn die Aretiner in neuester Zeit den Einfall gehabt haben, ihrem berühmten Landsmanne Guido ein Denkmal zu setzen, genügte es, einen Benedictinermönch hinzustellen und an's Piedestal das *ut re mi fa sol la* hinzuschreiben. Aber es ist um nicht viel besser als die von Schumann verspottete „Lyra nebst Geburts- und Sterbejahr“, wenn man sich begnügt, etwa die geist- und weltliche Musik in zwei Gestalten *à la Nonne* und *à la Muse* hinzusetzen. Und das ist's, was nach unserer Meinung gegen den Entwurf eines von uns so hochgeachteten Mannes, wie Johann Benk,

einzuwenden wäre. Die geistliche Musik Beethovens kramt in den neben ihm eingegrabenen Aufschriften ihren ganzen Katalog aus, die beiden Messen (von „Christus am Oelberge“ schweigt sie weislich), die weltliche Schwester nennt uns „Fidelio“ und „Egmont“. Allen Respect vor diesen Werken – aber weder die Kirche, noch das Theater war der Ort, wo Beethoven sich die ewige Sternenkronen holte. Wo bleiben denn die neun Symphonien? Wo die Quartette? Die Sonaten? Sie sind vielleicht mit der Lyra angedeutet, die ein Aar in Begleitung von vier reizenden Amorinen auf dem Relief der Vorderseite des Sockels gegen Himmel trägt. Ist es so, dann ist es mindestens eine zu vage und allgemeine Andeutung.

Beethoven selbst ist sitzend dargestellt, ein Schreibheft im Schooße – er componirt. Aber wir vermissen in seinem Gesichte den Zug, welcher uns den begeisterten Tondichter erkennen ließe. Er sieht müde, abgespannt, fast mißlaunig darin. Mißlaunig war Beethoven oft genug, aber beim Componiren sicher nicht. Im Ganzen hat die Gestalt jedenfalls etwas Würdiges.

Eigen, und daß wir es offen sagen, keineswegs sympathisch spricht uns die Figur Beethovens auf dem Monument von P. A. Wagner an. Stramm aufgerichtet steht der Meister da in einem sehr faltenreichen Rock oder Schlafrock, er hebt die rechte Hand. Was sagt, müssen wir fragen, diese Geberde? Gibt er das Zeichen zum Anfangen der Musik? Schlägt er Tact? Ist es die Geberde mühsamen Lauschens auf seine eigenen Töne, die sein taubes Ohr kaum hört? Wäre es ein Bischof, müßte man durchaus glauben, er segne. Man hat den Kopf als ähnlich gerühmt – aber er hat etwas unangenehm Verkniffenes. Den griesgrämigen Sonderling, den wunderlichen Einsiedler mitten im Menschengewühle Wiens, den Mann, dessen Toilette die Gegenfüßlerin aller Eleganz war, mögen wir in dieser Gestalt erkennen, aber nicht den großsinnigen Menschen, nicht den Meister der „Eroica“, der großen Messe und Chorsymphonie. Auch die Symbole am Sockel vermögen wir nicht gerade leicht zu deuten.

Eine weibliche Gestalt mit einer dreieckigen Harfe auf einem ruhenden Löwen, ihr gegenüber eine andere auf einer ruhenden Sphinx. Die Sphinx hebt den Kopf mit einem Ausdruck, der Schmerz oder auch Entzücken sein kann. Das ist sonst die Art der Sphinx nicht, die in Goethe's classischer Walpurgisnacht von sich sagen, daß sie in die Jahrtausende sitzen, ohne ein Gesicht zu verziehen. Wir ahnen indessen, was der Künstler sagen will. Aber wir müssen gleich auch bemerken, daß Beethovens Musik uns wohl himmelhoch und meerestief durch früher unbetretene Regionen führt, daß er aber nichts „hineingeheimnißt“ hat und nicht einmal die letztsten Quartette mehr etwas Räthselhaftes für uns haben, vielmehr uns in ihrem organischen Bau und in ihrer Bedeutung völlig klar vor Augen stehen. Die Klagen, welche ehemals über diesen Punkt laut geworden, die Anklagen, die deßwegen gegen Beethoven erhoben worden, sind längst verstummt. Sogar die einzige, ganz unbegreiflich gewesene Stelle im letzten *F-dur*-Quartett war bloß das Resultat eines kolossalen Druckfehlers und der eigenmächtigen, unsinnigen Einschaltung eines Beethoven nicht angehörigen Tactes durch den Corrector, wodurch auf eine weite Strecke hin der ganze Tonsatz aus den Fugen gerissen war. Die neue Beethoven-Ausgabe hat mit Hilfe des Originalmanuscriptes die richtige Lesart hergestellt und jetzt ist Alles sonnenklar. Bedeutet die Sphinx nun Räthsel

und Geheimniß, so bedeutet der Löwe wohl die Kraft. Dagegen wäre an sich gar nichts einzuwenden, hätte nicht Canova auf verschiedenen Mausoleen den König der Thiere so oft in dieser Rolle präsentirt, daß man fast wünschen muß, er würde jetzt einige Zeit lang in Ruhe gelassen. Ueberdies will uns scheinen, daß sich die beiden gelagerten Löwenleiber von hinten gesehen nicht besonders gut ausnehmen. (Benk hat den Revers seines Monumentes völlig kahl gelassen.) Im sitzenden Beethoven von Zumbusch erkennen wir endlich den richtigen Beethoven. Der Kopf, so flüchtig er skizzirt ist, gleicht der bekannten Maske und den besten gleichzeitigen Bildnissen; die auffallend breiten Schultern waren für Beethoven kennzeichnend. Er sitzt da düster, gedrückt, leidend, und doch in begeistertem Sinnen und Schaffen – er ringt innerlich gewaltig mit Dämonen, aber er wird sie besiegen! Leiden, Kämpfe, Siege, Verklärung – das sind die vier Stationen in Beethovens Leben und in Beethovens Kunst. Darum stehen wir nicht an, den Einfall des Bildners, einen gefesselten Prometheus und ihm gegenüber eine kranzreichende Göttin auf dem Sockel anzubringen, für einen Einfall von überraschender Genialität zu halten. Die Bewegung der Göttin will uns zudem auch sehr schön und anmuthig scheinen.

Unfern der Seite, wo Prometheus ist, steht zufällig im Museum der Gipsabguß des Laokoon. Der neue Künstler hält, wie uns abermals scheinen will, was die Großartigkeit des Motives betrifft, den Vergleich ganz wohl aus. Reizend ist der Gedanke, durch kleine Genien, die den Sockel umkreisen, jenem Ernst und Furchtbaren ein heiteres Gegengewicht zu geben. Sehr hübsch ist dabei die kleine Episode, daß der eine Genius mit kindisch-furchtsamem Schrecken auf den Geier des Prometheus hinsieht. Es sind zufällig neun Genien – die neun Symphonien sind damit wohl kaum gemeint – sollten sie es ja sein, so wären die Beziehungen keineswegs deutlich. Es will uns übrigens auch scheinen, daß wir hier eben nur einen mit kühner, sicherer Hand geistvoll hingestellten Entwurf vor uns haben und daß manche uns leer dünkende Partien, z. B. in der Drapirung Beethovens, in der Ausführung ein anderes Aussehen bekommen werden.

Wir können zum Schlusse noch eine Bemerkung nicht unterdrücken. Bei Wagners und Benks Entwurf könnte man die Figur Beethovens ohne weiters durch Händel, Haydn, Rossini, Meyerbeer oder sonst einen beliebigen Componisten ersetzen. Auf den Sockel von Zumbusch aber paßt Beethoven und nur Beethoven. Würde man z. B. Rossini dafür substituiren, so würde der Schwan von Pesaro sich geradezu lächerlich ausnehmen, welchem bekanntlich Gänselebern *aux truffes* tausend Mal näher standen als die geierbenagte Leber des Prometheus. „Dies Denkmal ist Beethovens“ – das werden wir erkennen, auch wenn die Namensinschrift daran vergessen werden sollte.

A. W. Ambros.

ERLÄUTERUNGEN

4f. Tegetthoff-Monument] Der Wettbewerb um das Denkmal des Vizeadmirals Wilhelm von Tegetthoff (1827–1871) auf dem Wr. Praterstern wurde 1872 ausgeschrieben. ■ 7f. leichter sei ein Kranz ... Haupt gefunden] Freizitat aus: Goethe, *Sprichwörtlich* 8. ■ 28f. des alten Fritz] des Königs Friedrich II. von Preußen. ■ 31–34 „Das Mausoleum“ ... einige Bäume.“] „Monument

für Beethoven“, in: *NZfM* 4 (1836), Nr. 51, 24. Juni, S. 211–213 (Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 131). ■ **35f.** Beethoven-Denkmal ... für Wien] Die Errichtung des Beethoven-Denkmal wurde kurz nach der Feier von Beethovens 100. Geburtsjubiläum 1870 durch die GdM initiiert. Am Wettbewerb nahmen die Bildhauer Anton Paul Wagner (1834–1895), Johann Benk (1844–1914) und Caspar von Zumbusch (1830–1915) teil. Über die Entwürfe wurde am 18. Februar 1874 entschieden. Den Wettbewerb gewann Caspar von Zumbusch, dessen Beethoven-Denkmal (heute Beethovenplatz) am 1. Mai 1880 enthüllt wurde. ■ **41** Entwurf des Prof. Zumbusch] → ERL. zur Z. 35f. ■ **44** als sich eine Künstlerfeder ... in Bewegung setzt] Gemeint ist offenbar das unter dem Pseudonym „Christian Artifex“ [lat. „Künstler“] publizierte Feuilleton „Nichtmonumentale Monumente“, in: *Neues Wiener Tagblatt* (1874), Nr. 40, 10. Februar. ■ **45f.** Wozu der Lärm ... zu Diensten?] Zitat aus: Goethe, *Faust* 1, 1322. ■ **51** Simeon Stylites] Simeon Stylites d. Ä. (389–459), syrischer Asket und erster Säulenheiliger, der einen Teil seines Lebens auf einer Säule verbrachte. ■ **56f.** Artikel, dessen Chiffre ... erkennen ließ.] „Wiener Briefe VII.“, in: *AZ-Beilage* (1874), Nr. 41, 10. Februar. Autor des Artikels war der Wr. Schriftsteller, Redakteur und Orientalist Carl Ferdinand von Vincenti (1835–1917). ■ **63–113** „Unter den großen Werken ... sangreichen Muse.“] → ERL. zur Z. 56f. (zitiert mit orthographischen Abweichungen). ■ **67** Benk] → ERL. zur Z. 35f. ■ **67** Wagner] → ERL. zur Z. 35f. ■ **105f.** Hähnel] Ernst Hähnel (1811–1891), dt. Bildhauer. ■ **128** Thalia und Melpomene] → NR. 142/ERL. zu den Z. 19, 20. ■ **133–135** die Aretiner ... Guido ein Denkmal zu setzen] Über die Errichtung des Denkmals des it. Musiktheoretikers Guido von Arezzo (floruit 1020–1035) wurde bereits 1864 entschieden. Zur Enthüllung der Arbeit von Salvino Salvini (1824–1899) kam es erst 1882. ■ **137** „Lyra nebst Geburts- und Sterbejahr“] → ERL. zu den Z. 31–34. ■ **142** die beiden Messen] opp. 86 und 123. ■ **165f.** der großen Messe und Chorsymphonie] *Missa solennis* op. 123, Symphonie Nr. 9 d-Moll op. 125. ■ **171f.** Walpurgisnacht ... zu verziehen.] Goethe, *Faust* 2, II,7240–7248. ■ **175** „hineingeheimnißt“] Der Ausdruck geht auf Goethes selbstreflexive Äußerung bezüglich des *Faust* zurück: „Bis jetzt, denk' ich, hat ein guter Kopf und Sinn schon zu thun wenn er sich will zum Herrn machen von allem dem was da hineingeheimnisst ist.“ Goethes Brief an Carl Friedrich Zelter vom 26.–27. Juli 1828, in: Goethe, *MA*, Bd. 20.2, S. 1139. ■ **179–185** Sogar die einzige ... *F-dur*-Quartett ... Alles sonnenklar.] Es handelte sich um zwei Stellen im Finalsatz, die in der Originalausgabe der Partitur (Berlin: Adolf Martin Schlesinger [1827]) falsch gesetzt wurden. Zum einen fehlte im Erstdruck der Zweitakter zwischen den T. 132 und 135, zum anderen wurde zwischen die T. 146 und 147 zusätzlich ein Zweitakter eingeschoben. Beide Stellen wurden in der „alten“ Beethoven-Gesamtausgabe berichtigt. ■ **187** Canova] Antonio Canova (1757–1822), it. Bildhauer, Vertreter des Klassizismus. ■ **193** der bekannten Maske] Beethovens Totenmaske, abgenommen von Josef Danhauser (1805–1845). ■ **209f.** neun Genien ... Symphonien ... kaum gemeint] Die neun Putten stellen in der Tat Beethovens neun Symphonien allegorisch dar. ■ **219f.** Schwan von Pesaro] Beiname von Rossini, der in Pesaro geboren wurde.

150.

WA 1874, Nr. 41, 20. Februar

Feuilleton.**Musik.**

Boieldieu's „weiße Dame“. Kreuzers „Nachtlager in Granada“.
 Concert des Frl. Pauline Fichtner. Concert der Singakademie.

Auch das Genre der „komischen Oper“ hat seine Classiker, seine classischen Werke, wenn das Wort „classisch“ so viel bedeutet wie vollendet und für alle Zeiten mustergültig. Mozarts „Figaro“ ist es sicher, wohl auch jener Rossini's – letzterer wenigstens als Buffa. Zählt doch auch Aristophanes zu den Classikern. Vielleicht indessen gehört zum eigentlich Classischen ein gewisser höherer Zug, dessen die reine *Opera buffa*, eben weil sie eine Buffonnerie ist, entbehren muß. In diesem Sinne hätte unser neues Theater eigentlich erst mit Boieldieu's „weißer Dame“ das Gebiet der classischen komischen Oper betreten. Schon die Wiederaufnahme dieses köstlichen Tonwerkes mag zeigen, was das Institut werth ist, – seit Schließung des alten Kärntnerthor-Theaters haben wir es nicht mehr gehört. Der Erfolg war denn auch, bei vollem Hause, ein vollständiger. Wir begreifen nach den bisher von der komischen Oper thatsächlich erzielten Resultaten nicht recht, warum und weißwegen alle Augenblicke die Meinung gemurmelt wird: „die komische Oper könne sich nicht halten“. Wir wollen die etwaige Quelle dieser Murmeleien zu suchen uns nicht die Mühe geben und nur bemerken, daß nach einem gewöhnlichen Sprüchwort gerade diejenigen, die man vor der Zeit todt sagt, bestimmt sind, ein recht langes Leben zu führen. Man kann der komischen Oper das Beste prophezeien, wenn sie dafür sorgt, recht bald durch ein reiches Repertoire Abwechslung in ihre Productionen zu bringen, ferner, wenn einigen Mißständen abgeholfen wird, wie den wahrhaft endlosen Zwischenacten, durch welche die Dauer einer leichten, frisch abzuspielenden Oper, die anderwärts eine halbe Stunde nach neun Uhr zu Ende ist, sich bis weit über die zehnte Nachtstunde hinausschleppt, wenn sie endlich unnöthigen Luxus an Personal, in der Ausstattung u. s. w. möglichst einschränkt. Es thäte uns wahrhaft leid, wenn das sinistre Rabenkrächzen am Ende doch Recht behielte und wir wieder auf reinen Offenbach gesetzt würden. Die „Modernsten“, die „Fortgeschrittensten“, welche auf uns andere Zöpfe und Reactionäre mit stiller oder auch lauter Verachtung herabsehen, kennen freilich nur zwei Namen: Wagner, den Sohn Melpomene's, und Offenbach, den Sohn Thalia's. Erstere erkennen in Allem, was nicht „Wagner“ heißt, nur „Vorstufen“ oder „schwaches Epigonthum“; die Anderen finden Alles, was nicht „Offenbach“ ist, „fad“ und „langweilig“ und „veraltet“. Es sind eben auch Zeichen der Zeit.

Wir wollen bei einer Musik wie jener der „weißen Dame“ nicht nach einem Nachschlagebuch laufen und darin aufsuchen, daß sie 1825 Novität gewesen und folglich zur Zeit ihr nur noch ein Jahr zum Alter eines halben Säculums fehlt – so quellenfrisch und in unverwüstlicher Jugendschönheit spricht sie an. Sie ist auch ihres Schöpfers Hauptwerk, der, 1775 geboren, seinen ersten großen Erfolg, wie die

Franzosen sagen: einen *succès complet*, erst 1812 mit seinem „Johann von Paris“ er-
 rang, diesen Erfolg aber durch den fast unerhörten der „weißen Dame“ überglänzt
 sah. War sie doch so populär, daß, wie ich mich bestimmt erinnere, zu Anfang der
 45 dreißiger Jahre in den Straßen von Paris eine Classe von Omnibus umherrollte,
 denen man curiöser Weise den Namen „*dame blanche*“ gegeben. Es ist auch, trotz
 des schottischen Schauplatzes und trotz der Anklänge an schottische National-
 weisen, welche Boieldieu so sinnig in seine Partitur zu bringen gewußt, ein durch
 und durch französisches Werk. Georges Brown (oder Julius von Avenel) ist nicht
 50 der englische Officier, dem auch im Privatleben das „Habt Acht!“ und „Richt’
 euch!“ fortwährend im Ohre tönt, sondern der richtige französische Souslieutenant,
 muthig, lustig, chevaleresk, graziös und ein kleinwenig leichtsinnig; Jenny, die
 Pächterin, ist eine liebenswürdige halbkokette Pariserin; Anna hat den Zug der
 fein und höher gebildeten Französin, und so auch ist Margaretha die französische
 55 Bonne, das alte treue Hausmöbel. Gaveston und Dikson haben mehr eine allge-
 meine Physiognomie, welche sich unter allen Himmelsstrichen zeigen kann, denn
 ungetreue Verwalter und Hasenfüße giebt es nicht bloß in Schottland und Frank-
 reich.

Ich finde bei Fétis die artige Notiz, daß Boieldieu – beiläufig gesagt, nannte er,
 60 der doch wohl gewußt haben muß, wie er heißt, sich nicht, wie man überall aus-
 spricht, Bo-aldieu, sondern Bo-ieldieu, wie auch Berlioz sich nicht Berlioh nannte,
 sondern das z anklingen ließ – daß Boieldieu als Singknabe Boiel genannt wurde.
 Es war vor 1793, denn wäre es in diesem Jahre (oder 81 Jahre später) gewesen, so
 würde ich glauben, daß *Dieu* aus demselben Grunde wegblieb, aus dem Mephisto
 65 in der bekannten „Faust“-Parodie das Wort „Fagott“ nicht aussprechen will. So
 aber geschah es wohl nur der Abkürzung wegen oder um den Namen Gottes nicht
 eitel zu nennen, wie der schalkhafte Rabener den Kritikus Gottsched immer nur
 „Sched“ nannte. Aber dieses schließende *Dieu* im Namen hat sozusagen seine Be-
 deutung nach dem alten Spruche: „*est Deus in nobis*“ u. s. w. Boieldieu war ein
 70 Genie. Wenn Goethe von Ludwig XIV. sagt: er sei der größte König in französi-
 schem Sinne und ebenso Voltaire der größte Schriftsteller, so möchte ich für
 Boieldieu als Componisten das gleiche Lob in Anspruch nehmen, wenigstens für
 seine Epoche, denn hundert Jahre früher würde ihm Rameau haben den Rang
 streitig machen dürfen. Boieldieu erscheint als der unmittelbare Nachfolger der
 75 Meister Gretry, Dalayrac, Mehul – Tonsetzer, die es verdienen, für alle Zeiten der
 Stolz Frankreichs zu bleiben. Es lebt in den Werken all’ dieser Meister eine ganz
 eigene Anmuth, eine merkwürdig feine Bildung, ja eine eigene Noblesse, und da-
 bei ein höchst solider Kern, welcher nie, wie zuweilen diesseits des Rheins, pedan-
 tisch producirt wird, sondern nur verhindert, daß der leichte, graziöse Conversa-
 80 tionston nicht in leeres, frivoles Musikgeschwätz ausarte.

Der geniale Auber mit seiner petillanten Champagnermusik bildet den Ueber-
 gang zur neueren französischen Schule – vorausgesetzt, daß man überhaupt noch
 von einer Schule sprechen kann – ungefähr wie Rossini den Uebergang zwischen
 den älteren und den neueren Italienern vermittelt. Was insbesondere Boieldieu’s
 85 „*Dame blanche*“ betrifft, so hat sie auch ihre Consequenzen und nicht etwa bloß
 auf Omnibusbenennungen Einfluß gehabt, sie hat geradezu stoffartig gewirkt, wie

nicht leicht eine andere Oper, Mozarts „Zauberflöte“ und Webers „Freischütz“ etwa ausgenommen. Die Gewohnheit, die eine Zeitlang in der französischen Conversationsoper herrschte, ein Stück Exposition im ersten Acte durch eine (oft halb oder ganz geisterhaft-schauerliche) Romanze zu bringen, datirt von der „weißen Frau“ – wo nicht nur das Vorbild, sondern auch weitaus das Beste dieser Stücke zu finden ist. Hat es doch Herold in „Zampa“ ohne Complimente copirt, in der ersten Hälfte des Gesanges fast buchstäblich. Bei Aubers „Fra-Diavolo-Lied“ fällt das Gespensterhafte allerdings weg. Die Licitationsscene in der „weißen Frau“, das unsterbliche Meisterwerk eines dramatischen Talentes erster Größe, findet ihr späteres Gegenbild in der Würfelscene des Meyerbeer'schen „Robert“. Auch die Scene, wo der in ersten Kindertagen oft gehörte „Gesang der Avenel“ in Georges' oder Julius' Erinnerung ausdämmert, ist dramatisch genommen ein Meisterwerk, ob schon die äußerst zarte Melodie nicht recht für ein schottisches Schlachtlied passen will. Boieldieu wählte diese Weise vielleicht absichtlich der sentimentaln Situation zuliebe – die auch wirklich mitten in all' der Heiterkeit rührend wirkt. Wer sich Mühe gäbe, in dieser Partitur die einzelnen geistreichen Züge aufzusuchen, hielte eine reiche Ernte. Hier nur einen Zug als Beispiel: in der Overture wendet Boieldieu als Seitensatz das Motiv des Terzetts an: „ich kann's zwar nicht verstehen“ – erst plan, wie später in der Oper, dann aber mit einer zugleich reizenden und komischen Plapperbegleitung des Fagotts – offenbar soll letzteres an die Hasenangst des ehrlichen Dikson mahnen. Wenn Glarean es schon vor dreihundert Jahren als Kennzeichen guter Musik nennt: „daß man öfter unwillkürlich etwas daraus vor sich hinsingt“, so besteht die „*Dame blanche*“ auch diese Probe, – Schreiber dieses hat sich wiederholt bei Motiven daraus erzappt.

Die Aufführung war ausgezeichnet – seit der ersten des „Barbiers“ die beste, ja jener ersten in manchen Beziehungen überlegen. Herr Lederer errang als Georges einen glänzenden Sieg – ich sage Sieg; denn nach dem ersten Act wollte eine kleine, spartanisch kühne Schaar in „höheren Regionen“, wo sonst die Claque haust, den trefflichen Sänger – todtzwischen. Kaum glaublich, aber wahr! Ja selbst als nach dem „komm', weiße Dame“ ein halbminutenlanger stürmischer – und wohlverdienter – Applaus dem Sänger lohnte, ertönte als Postludium oben ein Zischversuch, der aber im Diminuendo kläglich erlosch. Fortan schwieg die (wie es scheint, vorbereitet gewesene) Opposition. Herr Lederer ist ein vortrefflicher Spieltenor, an dem die komische Oper eine nicht genug zu schätzende Acquisition macht – er ist ferner ein ausgezeichnet gebildeter Sänger und seine Stimme steht, wie es scheint, eben in ihrer vollen Blüthe, – selbst leichte Spuren einer kaum überwundenen Heiserkeit vermochten ihren Wohllaut nicht zu trüben. Frau Lederer als „Anna“ schien anfangs von einer sehr erklärlichen Besorgniß für den Erfolg des Gatten beklemmt zu sein, – je entschiedener Herr Lederer gefiel, desto freier und schöner wurde der Gesang seiner Frau, die abermals die äußerst günstige Meinung bestätigte, die wir gleich nach ihrem ersten Debut von ihr gefaßt. Ihre Coloratur ist eine wahre Erquickung; das ist noch die gute alte Schule, wo jeder Ton, auch in den rapidesten Figurationen, voll und rund sein mußte, wie eine Perle, und nicht das – mit Permiß gesagt – Wiehernde hatte, das neuestens so oft für Coloratur gelten soll. Herr Swoboda stattete den „Dikson“ mit all' seiner Laune und Komik aus –

Frl. Wiedermann war eine allerliebste Jenny. Gefreut hat es uns, daß Frl. Perechon mit der Margaretha, die sonst als „Nebenrolle“ kaum beachtet wird, einen sehr bedeutenden Succesß errang – sie sang auch wirklich das Spinnerlied ganz vortrefflich. Auch Herr Dalle Ast verdient für seinen Gaveston alle Anerkennung. Ganz ausgezeichnet war das Ensemble der Licitationscene, wo Herr Seidemann als Mac Irton tüchtig mit eingriff und der Chor sich selbst und dem einstudirenden Chormeister die größte Ehre machte. Herr Capellmeister Müller dirigitte. Zum Schlusse bemerken wir noch, daß insbesondere die erste Decoration – ein Blick auf das romantisch auf seiner Felsenhöhe ragende Schloß Avenel – im theatralisch-decorativen Sinne ein überaus gelungenes Landschaftsbild zu heißen verdient. Es ist weit aus mehr als gewöhnliche Theatermalerei. Auch der bewegliche kleine Wasserfall mit den Sonnenblitzen, die practicable Brücke, Diksons Pachthof als Vordergrund nahm sich sehr gut aus.

Ich habe mir neulich noch ein Wort über Kreutzers „Nachtlager“ vorbehalten. Die Oper hat bei ihrer Reprise, trotz wiederholt nicht geglückter „Gabrielen“, ihren Erfolg gehabt. Riehl, der in seinen „musikalischen Charakterköpfen“ dem braven Conradin Kreutzer ein verdientes Ehrendenkmal gesetzt, rangirt ihn, nebst Lortzing, unter die „kleinen Meister“. Aber ein „kleiner“ Meister ist endlich auch ein Meister und wer das Kleine nicht ehrt, ist des Großen nicht werth, sagt ein bekannter Spruch. Wenn durch die Zusammenstellung Kreutzers mit Uhland ersterem allerdings viel zu viel Ehre geschieht, so ist sie doch nicht ganz abzuweisen. Es ist die Romantik der schwäbischen Dichterschule, welche Kreutzer musikalisch vertritt. Seinen Ausgangspunkt und sein Bestes hat er im deutschen Männerquartett, wie dazu C. M. v. Weber in seinen unsterblichen Gesängen „Leier und Schwert“ ein für alle Mal die Grundlinien gezogen. Was im „Nachtlager“ daran anklingt, ist ganz vortrefflich – mit Ausnahme des Jägerchors, dessen Posthornmotiv eine böse, ihrem Autor aus der Feder gelaufene Trivialität heißen muß, die um so mehr auffällt, da das stofflich verwandte Lied „ein Schütz bin ich“ ein kleines Juwel ist, wie es Gott nicht alle Tage den Componisten beschert. Man weiß, was Pöck einst damit machte! Es wurde volksthümlich und sprüchwörtlich. Beiher läuft allerlei Capellmeistermusik – die herkömmliche dreitheilige Primadonnen-Arie im Weber-Marschner'schen Styl – Recitativ, Andante, Allegro – hier der geraubten Taube zu Ehren abgesungen; auch allerlei Capellmeister-Complaisancen, wohin diverse, sehr zur Unzeit einfallende Boleros gehören, ferner das endlose Violinsolo, während dessen der arme Jäger oder Prinz-Regent am Ende nicht mehr weiß, auf welchem Fuße er stehen soll – und so noch Anderes. Sogar dem ursprünglich etwas stiefväterlich bedachten Tenor componirte Kreutzer den Pflichttheil einer dramatisch unnöthigen und musikalisch unbedeutenden Arie hinzu. Sehr schön und echt romantisch sind die zwei Romanzen Gabriels und sehr fein der Unterschied der Färbung zwischen der ersten, die von der Mauren-Königin bloß erzählt, und der zweiten, die einen national-maurischen Gesang mit größtem Glücke repräsentirt. Es ist in letzterer wirklich etwas, was man Alhambra-Ton nennen könnte. Beiläufig gesagt ist es ein seltsamer geographischer Schnitzer, daß der Jäger sein Nachtlager „in weiter Ferne, als Gast der Hirten“ im Alhambra hält und sich der Gefahr des Erschlagenwerdens aussetzt, statt ruhig die

300 Schritte nach Granada hinabzugehen und im ersten besten Hotel der Stadt zu übernachten.

Im Ganzen ist das „Nachtlager“ ein frisches, liebenswürdiges Werk, eine blä- 180
sere, aber duftende Nachblüthe Weber'sche [sic] Romantik. Die kleinen Capell-
meistereigenheiten, die ihrerzeit zum Erfolg ganz zweifellos beitragen halfen, über-
hört man gerne um der Güte des Uebrigen willen. Die Musik hat einen recht guten
dramatischen Zug, obwohl Kreuzer Detail nach Detail ausmalt und den Wurf
des Ganzen augenscheinlich nicht im Kopfe gehabt. Daß die Musik im zweiten 185
Acte so heroisch klingt, „um uns das Niedersäbeln der drei Schufte erwarten zu
lassen, selbst wenn die von Gabriele verheißene Hilfe ausbleiben sollte“, hat einer
der frühesten Kritiker des Werkes ganz richtig bemerkt. Die größere Hälfte der
Schuld fällt hier aber wohl auf den Dichter des Libretto. Der Prinz kann nicht
wohl anders singen als heroisch. Darin that damals Pöck zudem ein Uebriges.
Wenn er sein „nun kommt, ihr Schurken“ mit Donnerstimme sang, so gerieth der 190
große Luster des Hauses in leise Schwingungen. Herr Nollet entwickelte, was wir
loben, etwas weniger Lungenkraft, aber nahm den Jäger oder eigentlich Prinzen
um desto edler und vornehmer. Unser besonderes Interesse erregte Herr Ausim in
der Rolle des Vasco. Wir hielten ihn nach seiner Leistung im „Glöckchen des Ere-
miten“ vorerst für einen talentvollen Komiker – sein Vasco zeigte uns mehr: den 195
wahrhaft begabten Schauspieler überhaupt und den höchst gewissenhaften dazu.
Welche Sorgfalt wendete er nicht an diese Nebenfigur! Schon die Maske war aus-
gezeichnet. Herr Telek gefiel uns als Gomez besser denn als Tonio in der „Regi-
mentstochter“ (letztere Rolle singt jetzt, zu entschiedenem Vortheil derselben,
Herr Erl). Nur über „Gabriele“ scheint ein etwas düsterer Stern zu schweben – und 200
doch ist diese Rolle nebst dem „Jäger“ die Stütze der Oper, – verläßt im ersten Act
Gabriele doch kaum die Bühne. Es war keine kluge Taktik, eine vor Befangenheit
kaum ihrer selbst mächtige Sängerin, wie Fr. König, gleich in einer solchen Rolle
hinauszuschicken – obwohl gerade Gabriele, nebst Agathe, für Anfängerinnen
förmlich eine „anspruchige Sache“ war. Man hätte Fr. König erst in einigen kleineren 205
Partien das Terrain kennen lehren und ihr Gelegenheit geben sollen, allmäh-
lig Muth und Selbstvertrauen zu gewinnen.

Das Concert der Pianistin Fr. Pauline Fichtner zu besuchen, war ich leider
verhindert. Ich bedaure es um so mehr, als es ein Abschiedsconcert war, da Fr. 210
Fichtner demnächst zur Frau Erdmannsdörfer werden und Wien verlassen soll.
Fürs erste sagt mir ein berichtender Freund, daß Fr. Fichtner in persönlicher Er-
scheinung so anmuthig aussah, wie nur eine glückliche Braut aussehen kann – es
war ein stiller Protest gegen das neuestens an Fr. Fichtner verübte xylographische
Attentat, welches als schier lebensgroßes Brustbild in den Schaufenstern der Mu-
sikhandlungen zu sehen. Ich kenne die Pianistin Pauline Fichtner seit lange so 215
genau, daß ich wohl eine Charakteristik versuchen darf, auch ohne im letzten
Concert gewesen zu sein. Pauline Fichtner ist eine durch und durch moderne
Pianistin. Selbst in Beethoven und Schubert fühlt sie sich nicht so recht in ihrem
musikalischen Heim. Liszt, Bülow, Raff und etwa Schumann, das sind ihre Leute,
und Allah-Liszt kann sich wirklich keine liebenswürdigere Prophetin wünschen. 220
Musik dieser Art spielt sie ganz ausgezeichnet – die technische Virtuosität versteht

sich bei einer Pianistin dieses Ranges von selbst. Da auch ihr künftiger Herr und Gemahl, wie ich aus einigen seiner Compositionen ersehe, zur neuesten Musik-
 225 fahne schwört und tüchtig eingewagnert ist, so passen die zwei künstlerischen
 Persönlichkeiten auch musikalisch sehr wohl zu einander. Unsere besten Glück-
 wünsche begleiten die liebenswürdige Künstlerin und Frau Erdmannsdörfer soll
 uns so lieb und willkommen sein, als uns Fr. Fichtner gewesen.

Die „weiße Dame“ ist Schuld daran, wenn ich auch über das zweite Concert
 der Wiener Singakademie, das gleichzeitig mit der ersten Aufführung der Boield-
 230 dieu'schen Oper stattfand, nur auf „Schiffernachrichten“ hin urtheilen kann. Ein
 fachkundiger Freund erzählt mir, daß es ungemein gut ausgefallen. – Fr. Tomsa
 habe den Psalm von Marcello ausgezeichnet gesungen, so auch Herr Buchholz
 zwei schöne Balladen von Löwe, Frau Passy-Cornet habe für die Schumann'sche
 235 allerliebste Romanze vom „Gänsebuben“ lebhaften Beifall erhalten – und Herrn
 Grädeners Stücke für Klavier und Geige, gespielt von den Herren Hellmesberger
 und Epstein, haben gefallen und dem Componisten einen Hervorruf eingetragen.
 Am meisten freut mich der mir berichtete glänzende Erfolg des „Reimspieles“ von
 Rheinberger, weil dieser Componist vom Wagner-Winkel aus fast als Schuljunge
 240 und Pfuscher behandelt wird. Das ist im Grunde gut, es beweist nur, daß er unge-
 wöhnliches Talent hat und Treffliches geleistet und daß er die Herren genirt, –
 sehr genirt! Wir Andern haben aber für den Componisten des „Wallenstein“ und
 der „sieben Raben“ jede mögliche Sympathie und trösten uns mit dem Gedanken,
 daß wirkliche Talente nicht todtgemacht werden können. Mendelssohns „*Lauda*
 245 *Sion*“, das den Abend beschloß, gefiel, wie uns berichtet wird, gleichfalls gar sehr,
 – es ist auch in der That ein sehr schönes Werk, in welches Mendelssohn etwas von
 dem „Weihrauchduft und Kerzenschimmer“ zu bringen gewußt hat, welchen er
 für Compositionen dieser Art für so unentbehrlich nöthig erklärte.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Boieldieu, *Die weiße Dame*, 18. Februar 1874, Komische Oper ■ Kreuzer, *Das Nachtlager in Granada*, 17. Februar 1874, Komische Oper

ERLÄUTERUNGEN

7 jener Rossini's] *Il barbiere di Siviglia*. ■ 11 „weißer Dame“] *La Dame blanche*. ■ 13f. seit Schließung ... nicht mehr gehört.] Allerdings gab es im September 1871 zwei Aufführungen an der Wr. Hofoper. ■ 32 Melpomene's] → NR. 142/ERL. zur Z. 19. ■ 33 Thalia's] → NR. 142/ERL. zur Z. 20. ■ 42 „Johann von Paris“] *Jean de Paris*. ■ 59–62 Ich finde bei Fétis ... Boiel genannt wurde.] Fétis, *Biographie universelle*, Bd. 2, S. 1. ■ 65 in der bekannten „Faust“-Parodie] nicht ermittelt. ■ 67f. Rabener ... „Sched“ nannte.] Gottlieb Wilhelm Rabener (1714–1771) veröffentlichte seine Satiren in den *Belustigungen des Verstandes und Witzes*, Leipzig 1741–1745. Die Anekdote über Johann Christoph Gottsched kannte Ambros wahrscheinlich aus: Gottfried Gervinus, *Neuere Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*, Bd. 1, Leipzig 1840, S. 74. ■ 69 „est Deus in nobis“ u. s. w.] „Est deus in nobis; agitante calescimus illo.“ („Es ist ein Gott in uns; wenn er handelt, erwärmen wir uns.“) Ovid, *Fasti* 6,5. ■ 70f. Wenn Goethe ... der größte

Schriftsteller] Freizitat aus: *Anmerkungen zu „Rameaus Neffe“*, in: Goethe, *MA*, Bd. 7, S. 691. ■ **81** petillanten] sprudelnden. ■ **86** stoffartig gewirkt] Zitat aus Goethes Brief an Carl Friedrich Zelter vom 6. September 1827, in: Goethe, *MA*, Bd. 20.I, S. 1035. ■ **96** „Robert“] *Robert le diable*. ■ **107–109** Wenn Glarean ... vor sich hinsingt“] Freizitat nach dem lat. Originaltext: Heinrich Glarean, *Dodecachordon*, Basel 1547, Buch 2, S. 174. ■ **111** seit der ersten des „Barbiers“] zur Auf- führung → NR. 142. ■ **112** Lederer] José Lederer (1842–1895), Tenor; Bühnendebüt 1861 am Ungarischen Volkstheater in Pest, 1867–1874 am Hoftheater Darmstadt, 1874–1876 am Dt. Theater in Rotterdam, 1876–1882 am Hoftheater Wiesbaden, ab 1882 an der Oper in Frankfurt a. M.; zahlreichen Gastspiele, u. a. an der Komischen Oper Wien. ■ **126f.** Meinung ... die wir ... gefaßt] → NR. 144/Z. 6–II. ■ **132** Perechon] Mathilde Perechon, Mezzosopran/Alt; Engage- ments am Theater in Brünn, 1866–1873 am Dt. Landestheater in Prag, 1874 an der Komischen Oper Wien. ■ **138** Müller] Adolf Müller d. J. (1839–1901), Kapellmeister und Komponist; in den 1860er Jahren Kapellmeister in Posen und Magdeburg, später in Düsseldorf und Rotterdam tätig; 1874 als Kapellmeister an der Komischen Oper. 1878–1880 hatte sein Vater Adolf Müller (1801–1886) den Posten des Kapellmeisters am Ringtheater (vormals Komische Oper) inne. ■ **145** Kreutzers] Conradin Kreutzer (1780–1849), dt. Dirigent und Komponist. ■ **147–149** Riehl, ... unter die „kleinen Meister“] Wilhelm Heinrich Riehl, *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Stuttgart/Tübingen 1853, S. 239ff. ■ **161** was Pöck einst damit machte] Bei der Uraufführung in Wien am 13. Jänner 1834 musste der Bariton Karl Josef Pöck (1804–1869), für den die Partie des Jägers geschrieben wurde, das Lied wiederholen. ■ **164f.** Complaisancen] Gefälligkeiten. ■ **174** Alhambra-Ton] granadischer Ton (Alhambra – Festung in Granada). ■ **186f.** hat einer der frühesten Kritiker ... bemerkt.] nicht ermittelt. ■ **188** Dichter des Libretto] Karl Johann Braun von Braunthal (1802–1866) nach Friedrich Kind. ■ **194f.** „Glöck- chen des Eremiten“] zur Aufführung von Maillarts Oper → NR. 147. ■ **198f.** als Tonio in der „Regimentstochter“] zur Aufführung von Donizettis Oper → NR. 143. ■ **203** König] Emma König, Sopran; 1864 Debüt in Linz, ab 1866 in Lemberg, danach an mehreren dt. Bühnen (u. a. Bremen, Würzburg), 1874 Ruf an die Komische Oper in Wien. ■ **204** Agathe] Figur in Webers *Der Freischütz*. ■ **209** ein Abschiedsconcert] Das von Ambros erwähnte Konzert fand am 13. Fe- bruar 1874 im Bösendorfersaal statt. Das eigentliche Abschiedskonzert gab Fichtner einige Tage später, am 20. März 1874 → NR. 155. ■ **209f.** Fr. Fichtner ... Wien verlassen soll.] → NR. 143/ ERL. zur Z. 58. ■ **219** Bülow] Hans von Bülow (1830–1894), dt. Dirigent, Pianist und Komponist; 1872–1877 Konzertreisen als Virtuose. ■ **222–224** ihr künftiger Herr ... eingewagnert ist] → NR. 143/ERL. zur Z. 58. ■ **228f.** das zweite Concert der Wiener Singakademie] fand am 18. Febr- uar 1874 im MVkl. statt. ■ **231** Tomsa] Filomena Tomsa, Alt; Gesangsstudium am Konservato- rium der GdM, Mitglied des Wr. Singvereins 1869 und 1874, 1876 am Dt. Landestheater in Prag. ■ **232** Psalm von Marcello] Benedetto Marcello, Psalm Nr. 8 (für Altsolo und Klavier). ■ **232** Buchholz] Leopold Buchholz (1837–1877), Bass, Musikalienhändler und Verleger; ab 1870 Mit- glied des Wr. Männergesang-Vereins, des Wr. Singvereins (1870–1872) und der Wr. Singakade- mie. ■ **233** Balladen von Löwe] Nr. 1 „Überfahrt“ aus 2 Balladen op. 94; Nr. 1 „Harald“ aus 2 Balladen op. 45; Carl Loewe (1796–1869), dt. Komponist. ■ **233** Passy-Cornet] Adele Passy- Cornet (1838–1915), Sopran, Gesangspädagogin; 1865 Engagement an der Wr. Hofoper, später vor allem als Konzert- und Oratoriensängerin tätig, Gründerin und bis 1881 Leiterin einer Gesangs- schule in Wien. ■ **234** Romanze vom „Gänsebuben“] Nr. 17 „Romanze vom Gänsebuben“ aus Romanzen und Balladen op. 145. ■ **235** Grädeners Stücke für Klavier und Geige] Hermann Grädener (1844–1929), Dirigent, Komponist und Musikpädagoge (an der Horak-Musikschule,

seit 1877 am Konservatorium der GdM); 3 Phantasiestücke für Violine und Klavier (vermutlich aus 5 Intermezzi op. 9). ■ **235** Hellmesberger] 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. ■ **236** Epstein] Julius Epstein (1832–1926), Pianist und Klavierpädagoge; 1867–1901 Prof. am Konservatorium der GdM. ■ **237f.** „Reimspieles“ von Rheinberger] Nr. 4 aus *Maitag. Ein lyrisches Intermezzo von fünf dreistimmigen Frauenchören mit Klavier* op. 64. ■ **239–242** ungewöhnliches Talent ... Sympathie] Ambros verband mit Rheinberger eine enge Freundschaft, die u. a. in der Widmung von Rheinbergers Streichquintett a-Moll op. 82 („Herrn Dr. A. W. von Ambros in Verehrung zugeeignet“) zum Ausdruck kommt. ■ **241** „Wallenstein“] *Wallenstein. Symphonisches Tongemälde* d-Moll op. 10. ■ **246f.** „Weihrauchduft und Kerzenschimmer“ ... nöthig erklärte.] Ambros nimmt Bezug auf Mendelssohns Äußerung im Brief an den Hilfsprediger Ernst Friedrich Albert Baur (1803–1886) vom 12. Jänner 1835, in: Mendelssohn, *SB*, Bd. 4, S. 141.

151.

WA 1874, Nr. 46, 26. Februar

Feuilleton.

Musik.

Hellmesbergers Quartett. Frl. Constanze Mayer.

Concert des Frl. Helene Magnus und des Herrn Professors Epstein.

5 Hast du, lieber Leser, einmal in Venedig eine sogenannte Springflut erlebt? Du
sitzest ruhig im Café Quadri oder Café Florian auf dem Marcusplatze – da be-
ginnt plötzlich aus den Gittern der Abzugscanäle, die zwischen den großen Stein-
platten des Pflasters da und dort angebracht sind, Wasser herauszutreten; es wächst,
es wächst rapid, bald sind es förmliche Teiche, in denen sich die alten und die
10 neuen Procurazien spiegeln – immer höher wird die Flut, endlich ist der weite Platz
ein weiter See, die Andächtigen, welche aus der Marcus-Kirche herauswollen, ste-
hen rathlos da, wie Robinson am Ufer seiner Insel, aber schon sind Facchinen als
neue Christophs bereit, auf ihren breiten Rücken und starken Schultern die Leute
durch die Gewässer zu tragen, welche sich übrigens binnen weniger Stunden wie-
15 der völlig verlaufen.

Wir stehen jetzt auch vor einer Art Springflut, aber nicht aus Wasser, sondern
aus Musik, und die vierzigtägige Faste wird so ziemlich ein vierzigtägiges Concert
sein. Himmel, was steht nicht Alles in Aussicht! Und das Alles sollen wir nun an-
hören, was schlimmer: kritisiren; was noch schlimmer: loben. „Schweres hast du
20 mir beschieden, pythischer, du arger Gott“, könnte man wie Schillers Cassandra
zu Apoll sagen, insoferne er auch Gott der Musik ist.

Zum Glück ist neben allerlei Concerten, welche so beiher mitlaufen, auch viel
Gutes und Schönes in Aussicht. Der Anfang war gut und tröstlich: Hellmesbergers
Quartett und das Concert des Fräuleins Helene Magnus und des Herrn Professors
25 Epstein, – Namen, die wir sehr gerne hören. Hellmesberger brachte uns diesmal

eine Novität, ein Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente von Grammann. Es hat entschieden gefallen und da das Publicum vermuthete, der Componist sei hinter seine Composition, wie weiland Apelles hinter sein Gemälde, zurückgetreten, das heißt: er harre im Hintergrunde des Künstlerzimmers auf den Erfolg, so ließ es sich den Hervorruf nicht nehmen und begrüßte den jungen Künstler mit herzlichem Beifall. Als die Novität angefangen, horchte ich gleich bei der so originellen und doch so ganz ungesucht und natürlich klingenden Einleitung hoch auf, im Allegro verminderte sich bis zur Wiederholung der Eindruck nicht – und hielt sich die ganze Composition auf dieser Höhe, so müßte man sie als ein höchst bedeutendes Werk der Kammermusik um so freudiger willkommen heißen, als gerade dieser so schöne Zweig der Musik heutzutage nicht viel Pflege findet. Aber es ist ungleich. 30

Auf ganze große Strecken hin glaubt man – und was ich hier sage, soll Lob und zwar kein geringes Lob sein – Schumann aus bester Zeit zu hören. Und zwar ist es nicht Nachahmung, nicht Aneignung einer fremden Manier, es ist geradezu eine geistige Doppelgängerschaft. Die bezüglichen Stellen mahnen nicht nur nicht an dieses oder jenes bestimmte Stück Schumanns, sondern sie klingen wie aus der innersten Seele des Componisten heraus – sie sind durchweg sein eigenstes Eigenthum. Nebst dem ersten Allegro exponirt sich auch das Finale in dieser Weise, ähnlich, doch minder vortretend, das Andante mit seinem schönen, choralartigen Motiv. Neben solchen Glanzpartien stehen aber andere, die ich Verlegenheitspartien nennen möchte. Der Componist weiß in solchen Momenten sehr gut, daß er nicht aufhören darf zu musiciren, und weiß doch nichts Rechtes zu sagen; daher in solchen Partien, an Stelle des musikalischen Gedankens, die musikalische Phrase tritt, – man merkt an der modulatorischen Unruhe die Unruhe des Componisten, er sucht gleichsam in allen Schubladen herum und findet nicht, was er sucht – oder aber der Componist sucht durch Lärm- und Prasseleffecte den Mangel eines soliden Inhalts zu verbergen. 40 45 50

Schon die Durchführung im ersten Allegro fällt gegen das Vorhergehende empfindlich ab und der Schluß dieses Satzes tobt umher, ohne daß wir begreifen, warum. 55

Auch das musikalische Motiv hat seine Logik, seine Consequenzen. Das Andante flutet breit, zu breit aus einander. Der Klaviereffect der nachklingenden Töne, der übrigens schon bei C. M. v. Weber und bei Tomaschek vorkommt, ist sehr hübsch, weiterhin gewinnt der Componist dieser sinnreichen Combination eine neue Seite ab, indem er sie mit Pizzicatos der Saiteninstrumente verbindet. Das Scherzo hat mir, offen gesagt, mißfallen. Man kommt nicht zu Athem, es fehlen die Gegensätze lichterere, einfacherer, ruhigerer Stellen. Ehe der Componist daran geht, sein Quintett drucken zu lassen, denke er daran, ob nicht das Scherzo mit Vortheil durch ein anderes zu ersetzen wäre. Auch sonst würden einzelne Re-touche nicht schaden – aber mit Maß und Besonnenheit, denn es ist immer eine leidige Sache für den Tonsetzer, wenn er sich gedrängt fühlt, in einer fix und fertigen Composition da und dort zu streichen, zu ändern u. s. w., – die Gefahr, statt Verbesserungen nur Flickwerk zu machen, liegt dann sehr nahe. Allerdings leistete Mendelssohn in diesem Capitel Unglaubliches. Sein „Elias“ war z. B. in England 60 65 70

bereits mit enormem Erfolg gegeben worden, ja die Platten waren bereits im Stich und der Componist legte noch immer bessernd Hand an. Noch sei erwähnt, daß Grammanns Quintett eine wahrhaft meisterlich technische Behandlung der Instrumente zeigte. Wir wollen ihn nicht mit dem herkömmlichen Lob-Almosen entlassen: „er verrathe Talent“, – er ist ein Musiker, dem wir fortan unsere volle Beachtung werden zuwenden müssen. Möge sich sein Schaffen mehr und mehr klären und er bei fortgesetztem ernstlichen Streben und Ringen eines schönen Erfolges gewiß sein.

Eine glückliche Wahl war das Beethoven'sche Trio für Violine, Viola und Violoncello in *C-moll*. Die Beethoven'schen Trios für Streichinstrumente werden überaus selten gespielt, denn da in den weitaus meisten Fällen ein zweiter Violinist zur Hand ist, den man artiger Weise nicht will müßig sitzen und zuschauen lassen, so wird insgemein lieber nach den Quartetten gegriffen. Es sind diese Trios gleichsam eine Ergänzung der Quartetten *op. 18*, mit welchen sie im Styl die größte Aehnlichkeit haben. Bewundern muß man die Tonfülle, welche Beethoven, weniger durch die nur gelegentlich angewendeten Doppelgriffe als durch treffliche Combinirung der für den Wohlklang entscheidenden Noten, hervorzubringen versteht, – man schließe die Augen und man wird vier Spieler zu hören glauben. Schuberts prächtiges Quintett in *C-dur* schloß den Abend und schlug, wie immer, mächtig durch. Wild genug geht es darin zu und dazwischen schlägt Schubert wieder wunderbare Töne tiefster, zartester Empfindung an, bacchischer Taumel und tiefste Melancholie (im Scherzo und Trio hart neben einander gerückt), Poetisches, Phantastisches – und besonders im Final Magyarisches so entschieden, daß ich in einer Stelle der Primgeige sogar die Funkelpassagen des Cymbal zu erkennen glaube. Das Andante mit seiner wunderbaren Mondnachtstimmung gehört zu dem Schönsten, was Schubert geschaffen. Mittendurch zieht ein dunkler Schatten, wie der Erdschatten bei einer Mondesfinsterniß durch die leuchtende Mondesscheibe. Schuberts Compositionen haben eine merkwürdige, Bilder anregende Kraft, wie auch schon Schumann bemerkte. Wie sich die Welt der Erscheinungen in Schuberts heiterer, offener Seele spiegelte, nahmen auch seine Tongebilde die Färbung davon an. Ueberall spielen die Reflexe der äußeren Welt in seinen musikalischen Phantasien, wie denn z. B. der Umstand, daß er einige Male Ausflüge nach Ungarn machte, für einen nicht unbedeutenden Theil seiner Compositionen von Einfluß gewesen – ich nenne neben dem Quintett nur seine große Symphonie in *C*.

Bei Fräulein Constanze Mayer haben wir uns für den schönen Genuß zu bedanken, den sie uns durch Mozarts herrliches Quartett in *G-moll* bereitete, dessen Pianopart die junge Dame so in echt Mozart'schem Geiste spielte, daß ich begierig nach dem Namen ihres Lehrers fragte. Man nannte mir Herrn Prof. Dachs. Die gute Schule hatte sich nicht umsonst verrathen. Ich gedachte einer Aufführung desselben Stückes, welche ich in Florenz gehört. Die Streicher ließen dort nichts zu wünschen übrig, es war Becker, Chiostrri und Hilpert – aber der Pianist, ein *Civis Florentinus*, hätte von Fräulein Mayer die Art, mit Mozart umzugehen, wohl lernen mögen – es fehlte ihm nicht an Correctheit, aber der feine Duft, die Mozart'sche Charis fehlte. Heute Mozarts *G-moll*-Quartett zu hören und morgen

Mozarts Quintett für Klavier und Bläser – die Lieblingscomposition ihres Schöpfers – ist ein seltener Glücksfall, den man nach altrömischer Sitte mit einem weißen Steinchen bezeichnen sollte. Das bekannte Arrangement für Streicher, welches übrigens gar nicht einmal von Mozart herrührt, giebt von der Herrlichkeit des Originals gar keine Vorstellung. Horn, Fagott, Oboe, Clarinett, einem jeden hat Mozart hier seine reizendsten Klänge abzugewinnen verstanden; es ist eine Pracht der Klangfarben, die in ihrer Art an das Colorit der malenden Venezianer erinnern könnte. Herr Prof. Epstein, unterstützt von vier würdigen Musikkünstlern, eröffnete mit diesem Prachtstück das von ihm und von Fräulein Helene Magnus veranstaltete Concert.

Bei dieser Gelegenheit machte ich die Wahrnehmung, daß Herr Krankenhagen auf dem Fagotte einen Ton von einer Weichheit, Fülle, Rundung und Be-seelung entwickelt, wie ich ihn meines Erinnerns anderwärts noch nie gehört. Schuberts *Es-dur*-Sonate für das Pianoforte ist eine meist weniger beachtete Com-position, ungeachtet sie sehr viel Schönes und echt Schubert'sches enthält. Wie reizend ist das Trio im Menuett mit seinen fünftactigen Periodengliedern! Nur den Seitensatz im ersten Allegro, der zudem seltsam ungeschickt eingeführt wird, möchte man wegwünschen. Selbst Schubert zahlte zuweilen dem Pianoforte sei-nen Zoll, – er hat öfter gewisse Stellen, die man vielleicht mit dem Ausdrucke „Edelklimperstellen“ bezeichnen könnte. Herr Prof. Epstein spielte die Com-position mit großer Feinheit und so geschmackvoll, wie sie es verlangt, um zur Gel-tung zu kommen. Die Wahl der Variationen von Beethoven über Righini's „*Vieni amore*“ war keine glückliche. Sie gehören der Zeit vor 1791 an und tragen durchaus die Färbung ihrer Zeit, – diese Art Bravour veraltet schnell. Zudem haben sie eine maßlose Länge; wenn Variation nach Variation auftaucht, möchte man zuletzt rufen wie Macbeth beim Geisteraufzug der Könige: „Will das dauern bis zum jüngsten Tage?“ Beethoven war damals noch gar nicht in Haydns Schule gewesen, seine große Zukunft ließ sich nach diesem Werke wohl voraussagen, aber eben die Zukunft. Herr Prof. Epstein spielte die Variationen höchst geistreich, er brachte Farbe und Abwechslung hinein, aber diese redliche Mühe war am Ende doch eine verlorene.

Am Liedervortrage des Fräul. Helene Magnus haben wir uns wieder wahrhaft erquickt. Die Art, wie sie Schuberts „Alinda“, dessen „Geheimes“ – oder eigentlich wie sie Alles und Jedes sang, wird uns noch lange in der Seele nachtönen. Ganz besondere Freude machten uns drei Lieder von J. Brahms zu Gedichten aus Tiecks „Magellone“, sie gehören zu des Componisten Allerschönstem. Das Wort des Dichters und der Ton des Musikers verbinden sich im Liedervortrage des Fräul. Magnus so eigen und schön, sie betont das Einzelne so trefflich, ohne je ins Thea-tralische oder doch ungehörig Dramatische zu fallen, daß man wohl sagen darf, daß jedes ihrer Lieder ganz individuell dasteht. Man kann Lieder wohl mit größerer Stimme singen, aber mit edlerem, geistvollerem Vortrag schwerlich. Der von einem höchst distinguirten Publicum fast überfüllte Saal ließ erkennen, wie sehr man das vortreffliche Künstlerpaar zu schätzen weiß.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Viertes Konzert des Hellmesberger-Quartetts, 19. Februar 1874, MVkl. ■ Konzert von Constanze Mayer, 23. Februar 1874, Bösendorfersaal ■ Konzert von Helene Magnus und Julius Epstein, 24. Februar 1874, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Streichtrio c-Moll op. 9 Nr. 3, Variationen D-Dur über Righinis Arietta „*Venni Amore*“ WoO 65 ■ Brahms: 3 Nrn. [nicht näher ermittelt] aus 15 Romanzen op. 33 (*Magelone-Lieder*) ■ Grammann: Klavierquintett g-Moll op. 19 ■ Mozart: Klavierquartett g-Moll KV 478, Klavierquintett Es-Dur KV 452 ■ Schubert: „*Alinde*“ D 904, „*Geheimes*“ D 719, Klaviersonate Es-Dur D 568, Streichquintett C-Dur D 956

ERLÄUTERUNGEN

12 Facchinen] Gepäckträger. ■ **13** neue Christophs] Christophorus („Christusträger“) – frühchristlicher Märtyrer, dargestellt meist mit dem Jesuskind auf den Schultern. ■ **19f.** „Schweres ... du arger Gott“] Schiller, Gedicht „*Kassandra*“. ■ **26** Grammann] Karl Grammann (1842–1897), dt. Komponist; studierte am Konservatorium in Leipzig, wirkte in Wien, ab 1885 in Dresden. ■ **28f.** wie weiland Apelles ... zurückgetreten] Vom griech. Maler Apelles wird erzählt, er pflegte sich hinter seinen Bildern zu verstecken, um auf die Urteile der Betrachter zu lauschen. ■ **59** Tomaschek] Václav Jan Tomášek (1774–1850), Komponist und Musikpädagoge. ■ **99** wie auch schon Schumann bemerkte] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 329. ■ **104f.** Symphonie in C] Symphonie C-Dur D 944 (*Die Große*). ■ **106** Mayer] Constanze Meyer (1849?–?), Pianistin und Klavierpädagogin; Studium am Konservatorium der GdM. ■ **109** Prof. Dachs] Josef Dachs (1827–1896), Pianist und Klavierpädagoge; ab 1850 am Konservatorium der GdM tätig, 1850–1859 Solist der Gesellschaftskonzerte in Wien, Auftritte mit dem Hellmesberger-Quartett. ■ **112** Chiostri] Luigi Chiostri (1846–1894), it. Violist; Mitglied des Florentiner Quartetts. ■ **112** Hilpert] Friedrich Hilpert (1841–1896), dt. Violoncellist; 1866–1875 Mitglied des Florentiner Quartetts, 1875–1876 beim Hellmesberger-Quartett. ■ **112f.** *Civis Florentinus*] lat. „Florentiner Bürger“. ■ **116f.** Lieblingscomposition ihres Schöpfers] Mozart äußert sich darüber lobend im Brief an Leopold Mozart vom 10. April 1784. *MBA*, Bd. 3, S. 309. ■ **118** Arrangement für Streicher] Die Bearbeitung für Klavier und Streicher (Druck Artaria 1793) wurde bereits von Jahn kritisiert. Jahn, *Mozart*, Bd. 3, S. 219. ■ **123** von vier würdigen Musikkünstlern] Carl Pöck (1825–1888), Oboist, 1851–1882 Mitglied des Wr. Hofopernorchesters, 1871–1885 Prof. am Konservatorium der GdM; Franz Otter (1837–?), Klarinetist, ab 1862 Mitglied der Wr. Hofmusikkapelle und des Wr. Hofopernorchesters, 1881–1898 Prof. am Konservatorium der GdM; Wilhelm Krankenhagen (1825–1895), Fagottist, 1869–1890 Mitglied des Wr. Hofopernorchesters; Wilhelm Kleinecke d. Ä. (1825–1893), Hornist, Mitglied der Wr. Hofmusikkapelle und des Hofopernorchesters (1850–1881), Prof. am Konservatorium der GdM. ■ **126f.** Krankenhagen] → ERL. zur Z. 123. ■ **141f.** wie Macbeth ... jüngsten Tage?“] Shakespeare, *Macbeth* IV,1.

Feuilleton.**Musik.**

Die Trio-Abende. Philharmonisches und Gesellschaftsconcert.
Flotows „Martha“. Signora Patti.

Den Trio-Soiréen der Herren Prof. Door und Popper hat sich diesmal als dritter 5
im Bunde Herr Concertmeister Emanuel Wirth aus Rotterdam zugesellt – ein
musikalisches Triumvirat, vor dem man allen Respect haben kann. Sowohl Popper,
der Violoncellist, wie er im jetzigen Moment kaum seinesgleichen haben dürfte,
als Wirth, der sich uns sofort und insbesondere in der prächtigen *D-dur*-Sonate
des alten Meisters Rust in seiner ganzen Tüchtigkeit präsentierte, sind Eleven des 10
Prager Conservatoriums, – Wirth insbesondere, gleich Laub, ein Schüler des treff-
lichen Moriz Mildner, welcher seinerseits ein Zögling des in Prag jahrelang thätigen
F. W. Pixis war. Diese ganze Schule tüchtiger Violinisten hat daher einen eigen-
nen, kenntlichen Familienzug und Wirth dürfte Viele ganz entschieden an Laub
erinnert haben, nur daß letzterer einen größeren Ton hat. Das Conservatorium in 15
Prag ist so ziemlich der letzte, aber feste Pfeiler, der den traditionellen Ruhm des
„musikalischen Prag“ stützt und hält. Noch jetzt dankt ihm nach jedesmaligem
Absolviren des sechsjährigen Lehrcurses die Welt eine Anzahl höchst tüchtiger
Musiker, die denn auch in allen Orchestern Europa's seßhaft sind, wie auch Wirth
beweist, den die Lebensfluten in das alte Musikland der Niederlande getragen 20
haben. Unter den Stücken des Programms war diesmal die Sonate für Pianoforte
und Violoncello von Johannes Brahms dasjenige, das am mächtigsten durch-
schlag, ja geradezu Furore machte. Und zwar nach vollem Verdienst.

Es ist uns nicht leicht eine neue Composition vorgekommen, welche in glei- 25
chem Grade zugleich so völlig modern und so durch und durch voll des classischen
Geistes wäre, wie er den Werken der alten Meister, denen unsere meisten moder-
nen Tonsetzer nur eben nachstammeln, unsterbliches Leben verliehen hat. Das ist,
um einen bezeichnenden musikalisch-kritischen Ausdruck der ältern Italiener an-
zuwenden, *di prima fattura* – es weht darin eine geistige Ur- und Schöpfungskraft,
welche der Lehrer der Harmonielehre und des Contrapunkts dem Schüler nicht 30
beibringen kann, welche Naturgabe, Gottesgabe ist – aber eine Gabe freilich, die
treu gehegt und gepflegt sein will. Brahms exponirt seine Sonate mit einem so
überaus mächtigen Motiv, daß wir beinahe besorgt fragen: „Wie will er sich nur
weiterhin auf dieser Höhe halten?“ Aber, siehe, er hält sich. Das folgende Allegret-
to ist einer jener wunderbaren Sätze, „die lachende Thräne im Wappen“, zu denen 35
der alte Jos. Haydn zuerst, und vorläufig mehr leicht andeutend, den Ton angab
und aus denen dann Beethoven ein ganz eigenes Genre zu schaffen wußte (siehe
Andante der Violinsonate *op.* 23 – ebenso im Trio *op.* 70, Nr. 2 u. A. m.). Mendels-
sohn ließ dieses Genre dann sozusagen vom Monde beleuchten und Elfen durch-
trippeln (Cellosonate in *B*, Quintett in *B*), verwischte aber eben dadurch einigerm- 40
maßen den eigentlichen Grundzug. Das Stück von Brahms steht, bei höchster

Originalität, in entschiedener Beziehung zu jenen Sätzen Beethovens, deren jeden man nach dem Anhören für ein Unicum zu erklären geneigt ist. Das fugenhafte Final beweist, daß modernen Fugensätzen nicht nothwendig der alte Schulzopf
45 hinten hängen muß.

Brahms feierte einen Triumph – aber auch Door und Popper! Der Componist wird nicht so leicht wieder zwei Künstler finden, welche den großen Anforderungen, welche er an Technik und Auffassung stellt, in gleichem Grade genügen werden. Als zuletzt das Publicum stürmisch den Componisten rief, der im Publicum
50 sein herrliches Werk anhörte, mußten die Herren Door und Popper den Bescheidenen förmlich handfest machen und vorführen – Prophete rechts, Prophete links, Johannes in der Mitten. Das Adagio aus Bruchs Violinconcert schmeckte nach der Brahms'schen Sonate wie ein Glas Mandelmilch nach einem Glase Rheinwein. Hamlet, der dem alten Polonius auf Befragen, was er da lese, antwortet: „Worte“,
55 könnte, nach den meisten Compositionen Bruchs, wenn ihn der alte Herr fragte, was er höre, erwidern: „Notenfiguren“. Es giebt kaum einen zweiten Componisten, der des Mirakels, ohne wirkliche musikalische Ideen sauber, sorgsam und zuweilen sogar effectvoll zu arbeiten, in gleicher Art mächtig ist wie Bruch. Das *F-moll*-Trio von Speidel wurde vom Publicum pantomimisch recensirt, indem
60 während des langen Stückes eine förmliche Auswanderung losging, die zuletzt fast einer Flucht glich. Das erste Stück des Trio hat Hand und Fuß, von da an läßt aber der Genius den Componisten im Stich und stellenweise sogar der Geschmack. Denn wenn er im Trio des Scherzo den Volkston anschlagen will, so geräth er in den Dorf-ton, es ist musikalische Rustica derbster Art. Wenn Hans und Grete uns
65 einen Besuch machen wollen, so müssen sie denn doch einigermaßen ihre native Rusticität bei Seite lassen!

Eine Art vieler modernen Componisten scheint auch Speidel zu theilen, – wenn sie ein Thema festnehmen, so nimmt das Thema sofort sie fest und sie kommen nicht los – es ist eine Scene aus der verkehrten Welt: nicht der Componist
70 bearbeitet das Thema, sondern das Thema bearbeitet den Componisten, wobei sich beide meist nicht besonders gut befinden. Auf keinen Fall erreicht Speidels Trio seine beiden sehr interessanten (bei Gotthard erschienenen) Sonaten, wenn auch in letzteren Vieles mehr das Resultat geistreicher Combination als freien, begeisterten Schaffens ist. Die Serenade für Piano und Violoncell von Saint-Saëns ist ein
75 überaus pikantes, reizendes Stück; das beginnende Hauptthema wird später zur Begleitungsfigur – ganz originell und in der Factor meisterhaft. Beethovens *G-dur*-Trio (*op.* 1, Nr. 2) kennt und liebt jedermann – es ist eine Perle von unvergänglichem Glanz. Kurz, es war des Schönen, des Interessanten die Fülle und nur Mangel an – Publicum. Ich meine fast, das Triumvirat kann auf gut französisch sagen:
80 „*nous y sommes pour notre argent*“, zu deutsch: „wir zahlen auf“. Es wäre Jammer und Schade, wenn diese so willkommene Ergänzung der Hellmesberger'schen Quartette aus Mangel an Theilnahme uns verloren gehen sollte. Lasse man doch lieber ein Dutzend Concerte fallen, womit uns diverse Männ- und Weiblein heimsuchen, und suche das Würdige zu erhalten.

85 Die Philharmoniker brachten diesmal drei Sätze der Berlioz'schen Romeo-Symphonie. In seinem Verhältnisse zur Shakespeare'schen Dichtung, in dem ver-

geblichen, ja unmöglichen Unternehmen, das Wort des Dichters durch den Ton zu ersetzen, in den seltsam durch einander gewürfelten Elementen, welche an sich dem Genre der Symphonie, der Oper, des Oratoriums angehören, ist Berlioz' Symphonie „*Romeo et Juliette*“ als Ganzes genommen ein wahres Monstrum – aber im Einzelnen enthält sie ganz wunderbare Schönheiten – ja Dinge, zu denen kein Seitenstück zu finden sein wird, wie das Scherzo, das uns die Traumfee Mab malt. Mendelssohns Elfen sind gegen diese phantastischen Traumewirren, gegen die unerhörten Tongestalten, welchen wir hier auf Tritt und Schritt begegnen, völlig bürgerlich solide Leute, die zur Polizeistunde mit dem Hausschlüssel in der Tasche fein ordentlich [zu] sich nach Hause gehen. Ueberdies herrscht, was bei Berlioz ausdrücklich zu bemerken ist, in dieser ganzen musikalischen Wirrwarrrwelt durchaus Geschmack, und dazu ein wahrhaft magischer Wohlklang, wovon nur die Episode mit den gehaltenen Geigenflageolets auszunehmen ist, welche etwas die Nerven unangenehm Afficirendes hat. Die Stelle, die den Traum des Soldaten malt, beweist, daß Jean Pauls Siebenkäs ganz Recht hat, wenn er die Möglichkeit eines „leisen Lärms“ statuirt. Eben so originell ist die Stelle, wo es im Orchester wie mit zehntausend Glocken und Glöckchen läutet.

Die „Balconszene“ enthält wunderbare Melodien, die völlig mit Herzblut geschrieben sind – nicht Mozart, nicht Beethoven haben Ergreifenderes; aber – dazwischen rückt uns das Violoncell den liebenden Romeo, Flöte und Oboe die liebende Julia so handgreiflich und ihren Discurs so materiell nachgeahmt vor Augen, daß wir immer wieder erkaltet und verstimmt werden – bis uns wieder eine neue Zaubermelodie gefangen nimmt. Das Andante, das uns „Romeo's Melancholie“ schildert, ist wunderbar ergreifend in seiner Einfachheit – wie aus Seufzern zusammengewoben! Der Ball bei Capulet läßt sich allerdings brillanter an als das bescheidenere, echt italische „Festino“, das uns Shakespeare schildert – wir sind nicht in Verona im etwas engen Palazzo eines ghibellinischen Herrn, sondern in einem modernen Pariser Gesandtschaftshotel, wo in dem Gedränge der Gäste Alles von Diamanten blitzt, von Federn weht u. s. w. und ein ruhiger, vernünftiger Discurs zwischen dem Liebespaare eigentlich gar nicht möglich wäre – es ist ein immenser Tumult, ein *roul*, wie die Engländer sagen. Glorios ist die Stelle, wo in den Posauen das Andante-Thema mitten durch die tumultuirenden Tonmassen durchtönt. Wir sind von den Leistungen der Philharmoniker das Außerordentliche gewohnt – die „Fee Mab“ scheint uns aber doch ihr Außerordentlichstes. Hätte doch Berlioz sein Werk einmal so gehört! Sollte es nicht am Ende doch wohlgethan sein, die ganze merkwürdige Tondichtung trotz aller ästhetischen Bedenken vorzuführen? Wie oft hörte ich sie unter Berlioz' Leitung – wie oft ging ich mit ihm aus den Proben, in eifrigem Gespräch über das Gehörte! Vorbei, vorbei! –

Noch sei erwähnt, daß Herr Concertmeister Lauterbach aus Dresden mit Spohrs sogenannter „Gesangscene“ (bekanntlich einem Violinconcert) einen entschiedenen, ehrenvollen Erfolg erlangte. Die Overture zum „Wasserträger“ hätten wir lieber durch eine andere, seltener gehörte ihres Schöpfers (z. B. „Elisa“ oder „Medea“) ersetzt gesehen, die zu „Ruy Blas“ ist nicht Mendelssohns beste. Nach all' den musikalischen Herrlichkeiten rückte uns das Gesellschaftsconcert wieder mit einer ganzen Welt von Musik auf den Leib. Ueber das *Kyrie* und *Credo* einer

bisher ungedruckten Messe (in *As*) von Franz Schubert konnten wir nur staunen. Winckelmann braucht von den Griechen bekanntlich den Ausdruck: „sie schufen Schönheit, wie man einen Topf dreht“. Man könnte von Schubert dasselbe sagen.
 135 Und wie klingt das alles so echt kirchlich, wie zieht da der rechte Weihrauchduft in großen Wolken – dergleichen schreibt in der That nur, wer schon als kleiner Junge wöchentlich einige Male auf des Priesters: „*introibo ad altare Dei*“, geantwortet: „*ad Deum qui lætificat juventutem meam*“ und wer nebenbei ein Genie ist wie Schubert. Wenn ich Messen von Reissiger u. A. höre, denke ich immer an Jean
 140 Paul, der einmal (in den „Flegeljahren“) Nachmittags Messe lesen läßt. Und wie durch und durch originell ist in diesem Messenfragment Alles! Conventiöner Kirchenstyl und doch ein völlig neuer Zug nach dem anderen. Das Wunder erkläre, wer kann! Ist die ganze Messe so, dann gehört sie zu den schönsten Arbeiten ihrer Art. (Wie ich höre, soll sie bei Friedrich Schreiber – C. A. Spina – erscheinen.)
 145

Schumanns Musik zu „Manfred“ ist in ihrer Art kaum minder außerordentlich. Die Overture – beiher bemerkt, eines der schwierigsten Orchesterstücke – ist sicher Schumanns schönste; sie stellt sich neben Beethoven, neben dessen Leidenschaftlichstes und Schmerzlichstes, wie das erste Allegro der *C-moll*-Symphonie,
 150 wie der Trauermarsch der Eroica, das Final der *Cis-moll*-Sonate, an welche drei die Overture stellenweise auch ausdrücklich, wenn auch leise, anklingt. Die Erscheinung des Zauberbildes, der Astarte, der Alpenfee – welche große Meisterwerke im kleinsten Umfang! Das kurze romantische Scherzo – die Vision der Alpenfee bezeichnend – mit seiner zauberhaften Instrumentirung wurde vom Publicum *da*
 155 *capo* verlangt. Herr Lewinsky sprach die einbezogenen Stellen der Tragödie meisterhaft und fand lauten Beifall – das „verbindende Gedicht“ orientirt indessen nur den, der das Trauerspiel ohnehin kennt – jenes Werk, dessen Verwandtschaft mit „Faust“ ein kompetenter Mann, Goethe nämlich, gefühlt und betont hat, sprechend: „Byron habe den Faust in sich aufgenommen und hypochondrisch die seltsamste Nahrung daraus gesogen – wobei nicht zu läugnen sei, daß die düstere Glut einer grenzenlosen Verzweiflung am Ende lästig werde“ – das Werk, das uns sein Tiefstes und Höchstes, sein Erschütterndstes und Rührendstes mehr errathen läßt als sagt. Eigen, daß gerade in diesem Werke Schumann Anregung fand, uns, wenn
 160 nicht sein Allerbestes, doch etwas zu bringen, das zu seinem Allerbesten gehört.

Der Sprung von Schumanns „Manfred“ zu Flotows „Martha“ ist etwas kühn, wir müssen gleichwohl diesen *salto mortale* hier machen. Die komische Oper hat mit der Wiederaufnahme der „Martha“, welche 1846 in Wien einen wahrhaft unerhörten Erfolg hatte, gut reussirt und Herr Lederer hat als Lyonel sich, wie es
 170 scheint, in der Gunst des Publicums entschieden festgesetzt; die Damen Deichmann und Perechon waren recht brav (nur dem Fräulein Deichmann wäre zu rathen, die feine Art blasirter großer Damen noch eingehender zu studiren), Herr Dalle Ast als Plumket, Herr Rob. Müller als Lord, Chöre, kurz Alle wirkten wacker zum Gelingen. Musikalisch genommen ist unter den bisher aufgeführten Opern „Martha“ die musikalisch wenigst bedeutende. Wenn Flotows „Stradella“
 175 durch eine gewisse heitere Unbefangenheit mit Recht gefallen, so wollte der Componist in der „Martha“ höhere Töne anschlagen, neben seiner komischen Muse,

die uns alle Augenblicke eine Quadrille vortanzt, sollte die Sprache des Pathos, der Leidenschaft laut werden. Gerade diese raoul-valentinenhaften Szenen zwischen Lyonel und Martha (oder Lady Durham) haben etwas unausstehlich Gespreiztes und Anspruchsvolles – es ist gesungener Bombast. Daneben allerdings stehen glückliche Momente, wie das sogenannte Spinnquartett u. a. m. Im Ganzen macht Flotow den Eindruck eines sehr talentvollen, distinguirten Dilettanten, der Musik nicht bloß zu seinem, sondern auch zu anderer Leute Vergnügen treibt, eines deutschen Junkers, der in Paris parliren gelernt. Er klingelt zuweilen nach Aubers Vorbild – aber wie feiner, graziöser weiß Auber zu klingeln! Daß „Martha“ auf dem Zeitstrome flott geblieben, wo so manches weitaus Bessere untersank, ist doch eigentlich nicht recht verdient.

Im Theater an der Wien beginnt Signora Adelina Patti mit ihrer Gesellschaft ihren jährlich wiederkehrenden Rollencyklus – alle Jahre dieselben Sänger, dieselben Opern, so richtig, als der Tribut dem Großtürken ausgezahlt wird. Wehe den Lorbeerbäumen, den Blumenhäusern! Diesmal begann man mit der „*Traviata*“.

Es war einmal irgendwo ein Professor der Anatomie, zu dem ein Doctorand vor dem Rigorosum um Schonung bittend kam und gelegentlich andeutete, „das Capitel von der Leber hab’ er besonders gut studirt“. Beim Rigorosum begann der Examinator richtig: „*dic mihi aliquid de hepate*“. Der Candidat, seelenfroh, beginnt seinen Spruch wie ein Uhrwecker abzuschnurren. „Langsam, Mensch, wenn du nichts Anderes weißt!“ raunt ihm leise der Professor zu. Als aber der Candidat lange vor den obligaten fünfzehn Minuten fertig ist, murmelt der Examinator eine Weile, besinnt sich und sagt: „Gut, nur etwas schnell – da kann doch manches Unrichtige gewesen sein. *Ergo – dic iterum de hepate!*“ Und *da capo* ging’s! Daß die Patti die „*Traviata*“ ganz außerordentlich singt, wissen wir, – haben wir sie doch oft genug gehört. *Ergo – dic iterum de hepate!* Aber giebts kein „*matrimonio segreto*“, keinen „*Don Giovanni*“ (wo die Patti als Zerlina so Wundervolles leistet) und so weiter? Immer derselbe Verdi und so *sempre la stessa campana!*

Aber – Adelina könnte allenfalls die Melodie vom grünen Aermel singen, von welcher Falstaff irgendwo redet, und wir wären entzückt. Wurde die anmuthige Erscheinung, als sie „strahlend in Diamantenpracht“ auftrat, mit begeistertem Applaus begrüßt, so steigerten sich die Zeichen der Anerkennung während des Gesanges der vollendeten Künstlerin. Da hat Kritik nichts zu thun, als die Feder wegzwerfen und mit beiden Händen applaudiren zu helfen. Sehr und mit Recht gefiel Signor Cotogni, der die Rolle des älteren Germont innehatte. Seine Stimme ist nicht besonders, sie hat wenig Körper, aber sein Gesangsvortrag ist ausgezeichnet; besonders gelangen ihm die Stellen zärtlich-väterlichen Ausdrucks, die in der That einen zum Herzen sprechenden, rührenden Klang hatten. In Nicolini – als Alfredo Germont – wurde ein werther Bekannter begrüßt. Kurz, es war ein genußreicher Abend. *Dic iterum de hepate!*

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Erste Trio-Soirée von Anton Door, 27. Februar 1874, Bösendorfersaal ■ Philharmonische Konzerte (Siebtes Abonnementkonzert), 1. März 1874, MVgr. ■ Erstes außerordentliches Konzert der

GdM, 2. März 1874, ebd. ■ Flotow, *Martha, oder Der Markt zu Richmond*, 3. März 1874, Komische Oper ■ Verdi, *La traviata*, 4. März 1874, Theater an der Wien

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Klaviertrio G-Dur op. 1 Nr. 2 ■ Berlioz: *Roméo et Juliette* op. 17 („Roméo seul“, „Scène d’amour“, „La Reine Mab“) ■ Brahms: Violoncellosonate e-Moll op. 38 ■ Bruch: Violinkonzert g-Moll op. 26 (2. Satz) ■ Cherubini: Ouvertüre zu *Les Deux journées (Der Wasserträger)* ■ Flotow: *Martha* ■ Mendelssohn: Ouvertüre *Ruy Blas* op. 95 ■ Rust: Violinsonate D-Dur ■ Saint-Saëns: „Serenade“ aus der Suite für Klavier und Violoncello op. 16 ■ Schubert: „Kyrie“ und „Credo“ aus der Messe As-Dur D 678 ■ Schumann: Musik zu *Manfred* op. 115 ■ Wilhelm Speidel: Klaviertrio f-Moll op. 36 ■ Spohr: Violinkonzert a-Moll op. 47 (*in modo di scena cantantelin Form einer Gesangsszene*) ■ Verdi: *La traviata*

ERLÄUTERUNGEN

5 Door] Anton Door (1833–1919), Pianist und Klavierpädagoge; 1868–1901 Prof. am Konservatorium der GdM. ■ **6** Emanuel Wirth] (1842–1923), dt. Violinist und Violist; wirkte in Rotterdam, 1877–1906 Violist im Joachim-Quartett, daneben Lehrtätigkeit an der Hochschule für Musik in Berlin. ■ **10** Rust] Friedrich Wilhelm Rust (1739–1796), dt. Violinist und Komponist. ■ **11** Laub] Ferdinand Laub (1832–1875), Violinist, Komponist und Dirigent. ■ **12** Moriz Mildner] Moritz Mildner (1812–1865), Violinist, Prof. am Prager Konservatorium. ■ **13** F. W. Pixis] Friedrich Wilhelm Pixis (1785–1842), Violinist und Komponist; ab 1811 Prof. am Prager Konservatorium, Veranstalter von Quartettabenden. ■ **15f.** Das Conservatorium in Prag] Vgl. hierzu Ambros’ Schrift *Das Conservatorium in Prag. Eine Denkschrift bei Gelegenheit der fünfzigjährigen Jubelfeier der Gründung*, Prag 1858. ■ **29** *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. ■ **35** „die lachende Thräne im Wappen“] Heinrich Heine, *Buch der Lieder, Die Nordsee („Krönung“)*. ■ **40** Cellosonate in B, Quintett in B] Violoncellosonate B-Dur op. 45, Streichquintett B-Dur op. 87. ■ **54** Hamlet ... antwortet: „Worte“] Shakespeare, *Hamlet* II, 2. ■ **59** Speidel] Wilhelm Speidel (1826–1899), dt. Komponist. ■ **72** seine beiden ... Sonaten] Klaviersonaten c-Moll und A-Dur op. 46; zum Verlag Johann Peter Gotthard → NR. 147/ERL. zur Z. 139. ■ **74** Serenade für Piano und Violoncell] aus der Suite für Klavier und Violoncello op. 16. ■ **86–90** In seinem Verhältnisse ... ein wahres Monster] Ausführlich analysierte Ambros Berlioz’ dramatische Symphonie bereits 1855 in: *Gränzen der Musik und Poesie*, S. 160ff. ■ **101f.** Jean Pauls Siebenkäs ... statuirt.] *Siebenkäs*, in: Jean Paul, *SW*, Abt. 1, Bd. 2, S. 158. ■ **123** Wie oft hörte ich sie unter Berlioz’ Leitung] 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; Hanslick, *Aus meinem Leben*, S. 40–44; Berlioz, *Mémoires*, S. 371–395. ■ **125** Lauterbach] Johann Christoph Lauterbach (1832–1918), Konzertmeister, Violinvirtuose und -pädagoge in Dresden. ■ **126** „Gesangsszene“] Violinkonzert a-Moll *in modo di scena cantante (in Form einer Gesangsszene)* op. 47. ■ **127** Ouvertüre zum „Wasserträger“] von Cherubini. ■ **132** Messe ... von Franz Schubert] Die Messe As-Dur D 678 ist erst 1875 in der ersten Fassung bei Friedrich Schreiber erschienen. ■ **133f.** „sie schufen Schönheit ... dreht.“] Freizitat aus: Johann Joachim Winckelmann, *Johann*

Joachim Winckelmanns kleine Schriften und Briefe, Bd. 1: *Kleine Schriften zur Geschichte der Kunst des Altertums*, hrsg. von Hermann Uhde-Bernays, Leipzig 1925, S. 152. ■ **136–138** wer schon als kleiner Junge ... *juventutem meam*“] Ambros paraphrasiert hier eine Äußerung Mozarts, die von Friedrich Rochlitz festgehalten wurde, in: *AMZ* 3 (1800/1801), Nr. 29, 15. April, Sp. 494f. Wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros: Jahn, *Mozart*, Bd. 1, S. 491. ■ **139** Reissiger] Carl Gottlieb Reissiger (1798–1859), dt. Dirigent und Komponist. ■ **140** in den „Flegeljahren“] *Flegeljahre*, in: Jean Paul, *SW*, Abt. 1, Bd. 2, S. 613. ■ **144f.** bei Friedrich Schreiber ... erscheinen.] → ERL. zur Z. 132. ■ **149** *C-moll*-Symphonie] op. 67. ■ **150** *Cis-moll*-Sonate] Klaviersonate cis-Moll op. 27 Nr. 2. ■ **156** „verbindende Gedicht“] von Ferdinand Kürnberger (1821–1879). ■ **159–161** „Byron habe den Faust ... lästig werde“] Freizitat aus: „Manfred, a dramatic poem by Lord Byron. London 1817“, in: Goethe, *MA*, Bd. 11.2, S. 293. ■ **167** 1846 in Wien] Die Uraufführung in Wien fand am 25. November 1847 statt. ■ **174** „Stradella“] *Alessandro Stradella*. ■ **178** raoul-valentinenhaften Szenen] nach dem Vorbild von Szenen in Meyerbeers *Les Huguenots*. ■ **188** Adelina Patti] (1843–1919), it. Sopran; 1861–1885 an Covent Garden in London, in den 1870er Jahren Gastspiele mit einer it. Operngesellschaft (Aufführungen am Wr. Carltheater sowie am Theater an der Wien), zudem auch Gast an der Wr. Hofoper (1873, 1876, 1877, 1885). ■ **195** „*dic mihi aliquid de hepate*“] lat. „Sagen Sie mir etwas über die Leber.“ ■ **200** *Ergo – dic iterum de hepate!*“] lat. „Also, sprechen Sie nochmals über die Leber!“ ■ **202** „*matrimonio segreto*“] *Il matrimonio segreto* – Oper von Domenico Cimarosa. ■ **204** *sempre la stessa campana!*] it. „immer dasselbe Lied“. ■ **205f.** vom grünen Aermel ... Falstaff irgendwo redet] Shakespeare, *The Merry Wives of Windsor* (*Die lustigen Weiber von Windsor*) V,5. ■ **207** „strahlend in Diamantenpracht“] Freizitat aus: Heinrich Heine, *Buch der Lieder*, Lyrisches Intermezzo 18 („*Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht*“). ■ **211** Cotogni] Antonio Cotogni (1831–1918), Bariton; Debüt 1852 in Rom, danach Engagements an vielen it. Operntheatern, 1867–1889 wiederholte Auftritte an Covent Garden in London, 1893–1896 an der Hofoper in St. Petersburg. ■ **214** Nicolini] Ernest/Ernesto 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, die seine zweite Ehefrau wurde.

153.

WA 1874, Nr. 56, 10. März

Feuilleton. Musik.

Meyerbeers „Nordstern“. Trio des Herrn Prof. Door.
Akademischer Gesangverein, Frau Passy-Cornet.

Es hat eine Weile gedauert, ehe sich seit Thomas' „Hamlet“, Webers „Oberon“ und Schumanns „Genofeva“ im ruhigen Kreislauf das Repertoire des Hofopertheaters wieder eine Novität, wenigstens eine relative, eingefügt. Da eine große Oper mit ihren Massen und der für sie nöthigen Ausstattung nicht so leicht und rasch in Scene gesetzt ist, wie etwa ein komisches Singspiel, so können wir natürlich nicht verlangen, jede Woche ein neues Werk im Repertoire zu lesen, und an wirklichen bedeutenden Novitäten ist die Zeit vollends arm. Aber wünschen müssen wir im

Interesse des Institutes, daß die Auswahl der Opern, welche mit großem Aufwand nicht allein an Zeit und Kräften, sondern auch an kostspieliger und prachtvoller Ausstattung auf die Bühne gebracht werden, eine zweckmäßige sei, denn mißglückende Experimente sind hier eine etwas theure Sache. Wir wollen nicht darauf
 15 hinweisen, daß Gluck, der in Wien lebte und den man in Wien begrub (ja wohl!), und dessen Werke eine Hofbühne, die nicht gleich einem in Privathänden befindlichen Stadttheater irgend einer Mittelstadt auf Cassenerfolge gebieterisch angewiesen ist, doch nicht so ignoriren sollte, nur durch die Glanz- und Spectakeloper
 20 „Armida“ vertreten ist, und auch dieses nur deßwegen, weil sich die Partitur durch Balleteffecte, Maschinenwunder und bengalische Flammen aufputzen läßt.

Seine „Iphigenia in Tauris“ scheiterte an der ungenügenden Besetzung der Hauptrolle und an dem Zufall, daß der Darsteller des Orest durch ein Familienereigniß für längere Zeit der Bühne entzogen wurde. „Orpheus“, ein Hauptwerk
 25 für Bühnen, die sich nicht durchaus dem gewöhnlichen, offenbachgenährten Publico accommodiren müssen, und in Berlin, Dresden u. s. w. oft und gerne gehört, ist für uns schon ob Mangels eines Orpheus unmöglich. Zudem hat Gluck bei uns das Malheur, für eine und die andere, die „öffentliche Meinung“ beherrschende Persönlichkeit eine *persona ingrata* zu sein. Zwischen all' dem sinnverwirrenden
 30 Ausstattungsgeflunker und den betäubenden, überreizten, übermüdenden „Riesengerichten“ des neuesten Aevums würde es aber im Interesse der Kunst und des Kunstgeschmacks nur sehr wohlthätig sein, gelegentlich in die griechischen Tempelhallen Glucks zu treten, einem Zuge seiner weißgekleideten Priesterjungfrauen zu begegnen, die für eine Fraction des Publicums allerdings weniger interessant
 35 sein mögen als cancanirende Offenbach-Figurantinnen. Aber es giebt auch sonst noch sehr vorzügliche Werke, die vielleicht mit Vortheil wieder hervorzusuchen wären. So ist z. B. Marschners „Vampyr“ – die frischeste, kräftigste, man möchte sagen genialste unter den Opern ihres Schöpfers – auch dermal in Leipzig wieder auf die Bühne gekommen. So ist Rossini's „Belagerung von Korinth“ bedeutend
 40 und manches Andere. Ausstatten läßt sich indessen daran nicht eben viel – und wir haben unser Publicum glücklich schon so weit gebracht, daß es bei einer in Aussicht gestellten Novität nicht mehr nach ihrem Kunstwerthe fragt, sondern: „wie viel Tausende kostet die Inszenesetzung?“

Die letzte Oper war, wie bekannt, Schumanns „Genovefa“ gewesen. Daß „Genovefa“ trotz vorzüglicher Aufführung und alles daran gewendeten Glanzes sich unmöglich behaupten könne, mußte jeder mit der Partitur Vertraute im vorhinein
 45 sagen. Glücklicher war jedenfalls die neueste Wahl des „Nordsterns“ von Meyerbeer. Mag dieses Werk unter dem Fünfgestirn der großen Opern des Meisters („Robert“, „Hugenotten“, „Prophet“, „Africanerin“, „Nordstern“, – „Dinorah“
 50 zählt hier als komische (?) Oper nicht mit) die geringste sein und eigentlich nur unter der Obhut der übrigen fortleben, es ist am Ende eine Oper von Meyerbeer – und mögen auch öde Stellen und Lückenbüßer vorkommen, es stehen Glanzpartien daneben, in denen man die Hand des Schöpfers der „Hugenotten“ erkennt. Bekanntlich entstand diese Musik als bloße Gelegenheitsarbeit, wenn auch als grandiose Gelegenheitsarbeit – als 1844 das neue Opernhaus in Berlin eröffnet wurde. Rellstab schrieb dazu den Text des „Feldlagers in Schlesien“ – eine Verherr-

lichung des „alten Fritz“ – mit der wunderlich unbequemen Beschränkung, daß der alte Fritz nach Berliner Theatergesetzen darin gar nicht erscheinen durfte und seine Anwesenheit nur durch ein Flötensolo hinter den Coulissen verspüren ließ. Die Hauptrolle in dieser Apotheose war die Zigeunerin Vielka – die Partie, mit welcher sich die vergötterte Jenny Lind zuerst in Deutschland einführte. Der Schluß des Stückes verlief sich in Visionäres – Wolken, zwischen denen lebende Bilder erschienen, und zuletzt das neue Opernhaus als Vedute, nicht ungleich jenem Wirthshaus in Jean Pauls „Flegeljahren“, das sich selbst im Schilde führte und das „Wirthshaus zum Wirthshaus“ hieß.

Damit war das groß angelegte, von Meyerbeer mit sehr bedeutendem Aufwande componirte Werk für jede andere Bühne, ja für jede andere Gelegenheit unmöglich. Meyerbeer war kein Franz Schubert, der es allenfalls mit einem kurzen Moment des Unmuthes abthat, wenn er, wie er einmal brieflich sagt, „wieder eine Oper vergeblich componirt“. Ein solches Capital sollte seine – geistigen – Zinsen und vielleicht auch andere tragen; Meyerbeer verstand sich sehr gut darauf, was Capital und Zinsen bedeuten. Das „Feldlager“ ging 1847 in Wien als „Vielka“, mit der Lind und persönlich von Meyerbeer geleitet, in Scene, mit geändertem Schlusse natürlich. An Stelle der Berliner Vision trat eine Verklärungsscene der – seligen Mutter Vielka's, einer Person, von der wir früher kein Sterbenswort wußten, da man unmöglich jede alte Zigeunerin kennen kann. Engelchen kamen bei bengalischer Beleuchtung auf Wolkendraisinen aus den Coulissen herauskutschirt u. s. w. Der Erfolg war aber, Dank Meyerbeer und der Lind, vollständig – der Componist war der Heros des Tages. In einem glänzenden Künstlerkreis glänzend gefeiert, bekam er, wie ich mich erinnere, ein Gedicht zu hören, worin der geistreiche Papyrus vorkam: „Meyerbeer verstehe nicht bloß „Hugenotten“ zu componiren, sondern besitze auch Banknoten“. Der „Hugenotten“-Componist und Banknotenbesitzer goutirte den Einfall so, daß er vor Lachen im Sessel hin- und herrückte. Ein anderes Gedicht führte Gluck und (glaube ich) Wenzel Müller redend ein, – sie kommen nach Wien, um zu sehen, wie es 1847 mit der Musik steht. Als Gluck die „Vielka“ gehört, erklärt er sich für völlig überflüssig geworden und zieht sich in irgend eine Oublette des verklärten Jenseits zurück. Auch diese mehr als kühne Schmeichelei wurde dem Gaste vordeclamirt – der den qualmenden Weihrauch übrigens, statt daran zu ersticken, behaglich einsog, denn er vertrug dessen eine Portion. Wohl bekomm's!

Da die Engelchen auf ihren Wolkendraisinen aber doch wieder nur ein armseliger Nothbehelf waren, so ließ Meyerbeer den Rellstab'schen, von Spree-Wasser triefenden Text durch den Tausend- oder Zehntausendkünstler Scribe umschmelzen, er selbst setzte zu, ließ weg, arbeitete um – und das „Feldlager“ feierte am 16. Februar 1854 als „*Etoile du Nord*“ seine zweite Auferstehung in Paris. Die deutsche Uebersetzung sagt „Nordstern“, sollte aber sagen: „Der Stern des Nordens“, denn es handelt sich dabei weder um den berühmten Bärenschwanz am Himmel, noch um den schwedischen Ritterorden, sondern um Katharina, das Mädchen von Marienburg, die Gemahlin Peter des Großen, welche Scribe in einem Anfall von Galanterie als *étoile du Nord* bezeichnet. Aus Friedrich dem Großen wurde Peter der Große, aus Preußen wurden Russen. Der historische Czar Peter hat das Glück

– wenn es eines ist – in zwei Opern als Baryton mitzuwirken: Lortzing und Meyerbeer haben ihn in Musik gesetzt – obwohl er eigentlich eine höchst unmusikalische Gestalt ist, wie sein ganzes Aevum sich dem romantischen Zauberschimmer der Musik entzieht. Er steht in der Geschichte als Koloß da, zugleich die größte
 105 Bewunderung und Schrecken erregend. Neben Zügen von staunenswerther Genialität und Geistesgröße stehen andere, wo Peter seiner Zeit und dem damaligen Culturzustand seines Volkes mehr als Rechnung trägt.

In Lortzings Oper ist eigentlich nicht er, sondern der klug' und weise Bürgermeister von Saardam die Hauptperson, der mit seiner Klugheit und Weisheit einen hochkomischen Mißgriff nach dem anderen macht und uns den ganzen Abend im Lachen erhält. Scribe und Meyerbeer haben dagegen versucht, Peter wirklich als Hauptperson vortreten zu lassen – anfangs, wie bei Lortzing, in der Zimmermannsmaske. Aber – wir sehen und hören von dem großen Peter keinen einzigen
 115 charakteristischen Zug, wir erfahren weniger von seiner Liebe zum Ruhm als zum Rum – er betrinkt sich angesichts des Publikums aufs gründlichste und giebt in diesem Zustande den Befehl, Katharina, die verkleidet als Soldat im Lager sich herumtreibt (!), wegen eines vermeinten Verbrechens zu füsiliren. Ein Talent indessen schreibt Scribe dem Czar zu, das er in Wahrheit nicht besaß – er ist guter,
 120 ja virtuoser Flötist. Daß er sehr hübsch in Elfenbein drechselte, wissen wir – das Prager Museum besitzt eine von ihm für seinen Karlsbader Hauswirth als Andenken verfertigte Tabaksdose. Was er aber seinen Russen und dem übrigen Europa aufspielte, war sicher kein Solo auf der Flödose. Indessen, denkt Scribe, hat es einen Ptolemäos Auletes gegeben, warum soll es nicht auch einen Peter Auletes
 125 geben?

Auch sonst hat die Metastase nach Rußland mancherlei Mißstände nach sich gezogen. Der charakteristische und hier eigentlich unentbehrliche musikalische Localton Rußlands kann in einer Partitur, die ursprünglich gar nicht auf Rußland gemünzt war, begreiflicher Weise nicht vorhanden sein. Statt dessen muß sich der
 130 altbekannte, allbekannte Dessauer Marsch gefallen lassen, als russische, von Peter componirte (also auch Componist war der große Czar!) Nationalhymne zu paradi- ren – – !! – Die Einschaltung dieser alten kriegerischen Melodie in das „Feldlager“ war ein so geistvoller und glücklicher Gedanke wie die Einschaltung des Chorals in die „Hugenotten“. Aber je geistreicher im „Feldlager“, um so verkehrter im
 135 „Nordstern“. Auch sonst sieht man es der Partitur des letzteren eben an, daß sie vielfach Flickwerk und Accommodation ist. Den Zug einer Gelegenheitsarbeit, ja stellenweise einer Improvisation haben ihr alle Fluten der Seine nicht abzuwaschen vermocht. Zum Glücke ist's eine Gelegenheitsarbeit, eine Improvisation, wie sie nur ein Tonsetzer von Meyerbeers außerordentlicher Begabung, von so überaus
 140 reicher Erfahrung und so tiefer musikalischer Durchbildung hinzustellen vermochte. An einzelnen Stellen nahm er sich sogar die Zeit, so sorgfältig zu arbeiten wie nur je. Das höchst originelle, Katharina's Gesang begleitende oder vielmehr von ihr begleitete Flötenstück ist von einer mit Rücksicht auf Klangfarbe und Klangzauber wahrhaft bewundernswerthen Factur, und gegen die Geschicklich-
 145 keit, womit im zweiten Final der Dessauer Marsch mit einem Querpfeifenstück der Infanterie und einem Trompeterstück der Reiter – verschiedene Tacte, ja ver-

schiedene Tonarten!! – verbunden und das Ganze erst noch mit dem Schwurchor der Soldaten combinirt ist, verschwinden die berühmten drei Tänze im Don Juan. Leider wird im Grunde mit diesem unerhörten Aufwand von Wissen und Können doch nur eine relativ geringe Wirkung erzielt. Der Hörer hört immer doch nur den „Dessauer“ als Hauptsache durch, beachtet die Trompetenfanfaren kaum mehr als irgend eine andere Füllstimme, und die Pfeifen und Zwerg-Oboen der Infanteristen hört er vollends nur in einzelnen günstigen Momenten aus der ungeheuren Tonmasse herausquäken. Sehr frisch und originell ist der Trinkchor im ersten Act, der frappant und etwas handgreiflich effectsuchend in eine schöne Preghiera übergeht, die ihrerseits wieder dem Trinkchor Platz macht, und so findet sich in der Partitur noch viel Schönes, das die Meisterschaft Meyerbeers glänzend bethätigt. Des einfach Langweiligen ist aber leider auch nicht wenig – wir nehmen es um des übrigen Schönen willen mit Ergebung hin.

Von den Mitwirkenden nennen wir zuerst den Chor. Seine Leistung war durchaus trefflich, selbst glänzend. Den Trinkchor im ersten Acte kann man wohl nicht vollkommener hören. Fräulein Tagliana sang die Flötenscene sehr brav, sie hat überhaupt entschiedene Fortschritte gemacht; ihre kleine, aber wohlklingende Stimme kann sie freilich nicht „größer“ machen, als sie von Natur ist. Herr Beck als Czar Peter und Herr Mayerhofer als Gritzenko wurden wiederholt durch Beifall ausgezeichnet. Frau Koch wußte aus der Prascovia nichts Rechtes zu machen. Die Ausstattung ist höchst würdig, ja glänzend, ohne doch, wie im „Oberon“, die Musik todtzumachen. Wir hoffen, daß man von diesem Nordstern wird sagen dürfen, was vom astronomischen Nordstern auf dem schwedischen Orden als Devise gesagt ist: *nescit occasum*.

Meister Meyerbeer ist schuld, daß ich mich über die übrigen musikalischen Ereignisse der Woche nur kurz fassen kann. Zunächst Doors zweite Trio-Soirée. Sie begann mit Bargiels *B-dur*-Trio, seinem dritten, gegen die beiden früheren etwas zurückstehenden; es ist eine Musik, die man vom ersten bis zum letzten Tacte lobt, ohne sich auch nur einen Moment lang dafür zu erwärmen. Beethovens Sonate *op. 102* (Nr. 2) gehört zu den eigensten musikalischen Schöpfungen, es ist nicht ganz leicht, dem hier ganz sonderbaren Zickzackfluge des Beethoven'schen Genius zu folgen. Das choralartige Adagio zählt zu dem Tiefsten und Ergreifendsten Beethovens, das fugirte Finale zu dem Interessantesten und Pikantesten. Es gehören zu dieser Sonate zwei Meister wie Door und Popper. Schuberts Phantasie *op. 102* [sic] für Klavier und Geige verbindet ein ungarisches Motiv mit Variationen über das wunderschöne Lied: „Sei mir gegrüßt“. Die Deutung liegt ziemlich nahe, wenn man sich erinnert, daß Schubert zu einer jungen ungarischen Dame aus den hohen Regionen der Gesellschaft eine Art von Tasso-Stellung einnahm. Das hochbedeutende Trio von Brahms in *H-dur* konnten wir kaum noch genießen. Die Programme sind zu reich. Drei Nummern würden vollauf genügen.

Das Concert des akademischen Gesangvereins zum Besten des Bayreuther Theaterbaues war würdig – das Programm sehr gut zusammengestellt. Daß Liszts „Tasso“ nicht recht durchgreifen wollte, wundert uns. Es ist neben „Dante“ unter den symphonischen Dichtungen die letzte und voll schöner Züge – der Menuet als Mittelstück sogar höchst reizend. Der „Liebestod“ aus „Tristan“ hat durch das

Hinzutreten der Stimme an Verständlichkeit und Wirkung ungemein gewonnen. Möge sich die Bayreuther Sache möglichst bald abwickeln, je weiter hinausgeschoben, desto schlimmer für sie.

195 Das von Frau Passy-Cornet veranstaltete Concert bewährte sie als tüchtige Gesangslehrerin und schätzbare Sängerin und fand ein sehr dankbares Publicum.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Meyerbeer, *Der Nordstern*, 9. März 1874, Hofoper ■ Zweite Trio-Soirée von Anton Door, 6. März 1874, Bösendorfersaal ■ Konzert des Wr. Akademischen Gesangvereins, 8. März 1874, MVgr. ■ Konzert von Adele Passy-Cornet, 7. März 1874, Bösendorfersaal

REZENSIERTE WERKE

Bargiel: Klaviertrio B-Dur op. 37 ■ Beethoven: Violoncellosonate D-Dur op. 102 Nr. 2 ■ Brahms: Klaviertrio H-Dur op. 8 ■ Liszt: *Tasso, Lamento e trionfo* S 96 ■ Meyerbeer: *Der Nordstern* ■ Schubert: Fantasie C-Dur D 934 ■ Richard Wagner: „Liebestod“ aus *Tristan und Isolde*

ERLÄUTERUNGEN

22–24 Seine „Iphigenia in Tauris“ ... entzogen wurde.] Bei der Aufführung am 2. März 1873 (→ Bd. 1/Nr. 102) sang die Partie der Iphigenie Louise Dustmann, der Darsteller des Orest war Leonhard Labatt. Auf die Gründe des Misserfolgs der *Iphigenie auf Tauris* geht Ambros nochmals anlässlich der Aufführung von Glucks *Iphigenie in Aulis* ein (→ Nr. 188). ■ **24–27** „Orpheus“ ... unmöglich.] Eine konzertante Aufführung erlebte Ambros in Wien am 6. April 1873 (→ Bd. 1/Nr. 110). In der Rolle des Orpheus brillierte Karoline Gomperz-Bettelheim, die sonst als Konzertsängerin tätig war. ■ **39** „Belagerung von Korinth“] *Le Siège de Corinthe*. ■ **44–46** Daß „Genovefa“ ... unmöglich behaupten könne] → Nr. 140/ERL. zu den Z. 239–241. ■ **47** „Nordsterns“] *L'Étoile du Nord*. ■ **56** Rellstab schrieb ... „Feldlagers in Schlesien“] Ludwig Rellstab nach einem Entwurf von Eugène Scribe. Die Oper *L'Étoile du Nord* (*Nordstern*) von 1854 ist im Grunde die zweite Umarbeitung von *Ein Feldlager in Schlesien* von 1844. Die erste Umarbeitung war die auf Jenny Lind zugeschnittene *Vielka* (Wien 1847). ■ **57** des „alten Fritz“] → Nr. 149/ERL. zur Z. 28f. ■ **60f.** Zigeunerin Vielka ... in Deutschland einführte.] Jenny Lind debütierte in Berlin in Bellinis *Norma* (15. Dezember 1844). Die Rolle der Vielka übernahm sie im Jänner 1845, einige Wochen nach der Uraufführung dieser Oper mit Leopoldine Tuczek (7. Dezember 1844). ■ **69f.** „wieder eine Oper vergeblich componirt.“] → Nr. 140/ERL. zur Z. 88f. ■ **72** 1847 in Wien als „Vielka“] Die Uraufführung der *Vielka* fand am 18. Februar 1847 im Theater an der Wien statt. ■ **79–85** In einem glänzenden Künstlerkreis ... wie es 1847 mit der Musik steht.] Das von Ambros beschriebene Fest fand bereits am 29. Dezember 1846 statt, also noch bevor die *Vielka* am 18. Februar 1847 in Wien uraufgeführt wurde. Es handelte sich um eine Feier der Wr. Literatur- und Kunstgesellschaft „Concordia“, bei der auch das Gedicht „*Gluck & Lanner*“ vorgetragen wurde. Die Autoren dieses „Geistergesprächs“ zwischen Gluck und Joseph Lanner waren Ludwig August Frankl (1810–1894) und Ignaz Franz Castelli (1781–1862). Eine nicht autorisierte Version des Gedichts erschien in: *Die Grenzboten* 6 (1847), Bd. 1, S. 213–218. Vgl. hierzu auch *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 4, hrsg. von Heinz Becker und Gudrun Becker, Berlin 1985, S. 173f. Ambros nennt bei der Beschreibung des

Gedichts irrthümlicherweise den Komponisten und Kapellmeister Wenzel Müller (1759–1835). ■ **94f.** „Feldlager“ ... zweite Auferstehung in Paris.] → ERL. zur Z. 56. ■ **101f.** Czar Peter ... Lortzing] in Lortzings Oper *Zar und Zimmermann*. ■ **124** Ptolemäos Auletēs] Ptolemaios XII. Auletēs („Flötenspieler“), ägyptischer König. ■ **130** Dessauer Marsch] ein nach Leopold I., Fürst von Anhalt-Dessau benannter Infanteriemarsch. ■ **148** drei Tänze im Don Juan] im Finale des I. Aktes von Mozarts *Don Giovanni*. ■ **162** Tagliana] Emilia Tagliana (1854–?), Sopran; Studium in Mailand, nach ihrem Debüt an der Wr. Hofoper 1873 Engagement für die Spielzeit 1874–1875 ebd., später an der Berliner Hofoper. ■ **164** Beck] Johann Nepomuk Beck (1827–1904), Bariton; Debüt 1846 am Dt. Theater in Pest, 1853–1885 an der Wr. Hofoper. ■ **165** Mayerhofer] Karl Mayerhofer (1828–1913), Bass; 1854 Gastspiel und daraufhin (bis 1895) Engagement an der Wr. Hofoper. ■ **166** Koch] Julie Koch (1848–1895), Sopran; 1872–1874 an der Wr. Hofoper, danach bis zu ihrem Tode am Hoftheater Hannover. ■ **167** Die Ausstattung] Dekorationen von Hermann Burghart, Kostüme nach Zeichnungen des Historienmalers Franz Gaul. ■ **167f.** wie im „Oberon“, die Musik todtzumachen] zur Aufführung von Carl Maria von Webers *Oberon* am 2. Dezember 1873 → Bd. 1/Nr. 134. ■ **170** *nescit occasum*] lat. „Er kennt keinen Untergang“ (Devise des Nordstern-Ordens). ■ **173** Bargiels] Woldemar Bargiel (1828–1897), dt. Komponist und Musikpädagoge. ■ **173** die beiden früheren] Klaviertrios F-Dur op. 6, Es-Dur op. 20. ■ **180f.** Phantasie op. 102] recte: op. 159 (Fantasie C-Dur D 934). Das Thema zu den Variationen des Andantino leitet sich her aus Schuberts Lied „*Sei mir gegrüßt*“ D 741. ■ **183** einer jungen ungarischen Dame] Karoline Esterházy de Gálantha (1811–1851). ■ **189** „Dante“] *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia* S 109. ■ **191f.** Der „Liebestod“ ... durch das Hinzutreten der Stimme ... gewonnen] Entgegen der früheren konzertanten Aufführungspraxis wurde die Schlusszene mit Gesang aufgeführt, wobei sie schon etwas früher – mit Isoldes Worten „Ich bin’s, ich bin’s, süßester Freund“ – begann (sonst Beginn mit „Mild und leise“).

154.

WA 1874, Nr. 62, 17. März

Feuilleton. Musik.

Der „schwarze Domino“. Doors letzter Trioabend. Quartett Hellmesberger.

Die komische Oper brachte nach dem geschliffenen Rheinkiesel den Brillant, nach „Martha“ den „schwarzen Domino“. Das reizende Werk gewann fühlbar durch den engeren Rahmen, in welchem es uns hier vorgeführt wurde. Die Aufführung selbst aber war so in jedem Sinne ausgezeichnet, daß wir mit doppelter Besorgniß der sinistern Gerüchte gedachten, die nicht aufhören, mit ihren Rabenfittigen das vergoldete Theaterchen der Ringstraße zu umflattern. Mit der „komischen Oper“ ist für Wien einem höchst dringenden Kunstbedürfniß in der erfreulichsten Weise Rechnung getragen worden – es hat ja endlich einmal ein Rückschlag gegen die unaufhörliche Offenbach-Wirthschaft eintreten müssen. Auch wüßten wir zur komischen Oper nirgendwo ein Seitenstück als das analoge Kunstinstitut in Paris. Nehme man sie uns – und ein unschätzbare, auch numerisch sehr bedeutender Theil der musikalisch-dramatischen Literatur ist wieder in die schweigenden

Räume der Theaterbibliotheken geworfen und gebannt und eine Fülle von Geist, Witz und Schönheit zum Stillschweigen verdammt. Die Wiener komische Oper kann sich auch nicht beklagen, daß ihr etwa das Publicum nicht mit Theilnahme entgegengekommen sei: volle Häuser, lebhafter Beifall.

20 Sind es, wie es scheint, mancherlei innere Mißstände, welche etwa eine von der öffentlichen Stimme lauter und lauter prophezeite Katastrophe drohen, so wird wohl bei richtiger Erkenntniß der Punkte, wo Abhilfe noththut, diese Abhilfe auch zu schaffen sein. Mögen also die berufenen Personen Alles aufbieten, ein Institut dauernd zu erhalten, dessen Anfänge so schön und so vielverheißend ge-
 25 wesen sind. Der „schwarze Domino“ – um auf diesen zurückzukommen – führte uns Frl. Minnie Hauk in einer ihrer allerbesten Leistungen vor. Im Gesange brillant, im Spiele von bezaubernder Anmuth und Liebenswürdigkeit ist die Angela des Frl. Hauk eine in ihrer Art fast einzige Erscheinung. Sich und Andere mit der Frage zu ennuyiren, ob „die Patti“ die Sache nicht vielleicht „noch besser“ gesungen hätte, scheint uns weder zweckmäßig, noch gerecht. Das Terrain, auf dem sich
 30 die dramatische Partie der Angela bewegt, ist gänzlich ein anderes als jene der Linda, Traviata u. s. w.

Fräulein Hauk bringt uns als Angela eine so ziemlich vollkommen und vollendet zu nennende Leistung entgegen, und damit könnten wir, denke ich, vorder-
 35 hand zufrieden sein. Durchweg gut waren auch die anderen weiblichen Rollen, Fräulein Perechon als Brigitta, Fräulein Ehl als Ursula, Fräulein Dietz als Thürsteherin des Stiftes, welch letztere das bissig-salbungsvolle Wesen mit echt komischer Wirkung zur Geltung brachte, und Fräulein Caspari als Claudia, welche wir eigentlich erst diesmal auch als Sängerin und zwar als gute Sängerin kennen lernten. Das muntere Paar, der lebenslustige Graf Juliano und der mehr zum Ritterlichen und Sentimentalen neigende Massarena, wurde von den Herren Leopold
 40 Müller und Lederer sehr gut gegeben, – ganz vortrefflich, eine Gestalt von drastischester Komik in Maske, Haltung, Sprache und Allem war der Lord Elfort des Herrn Ausim. Das Talent dieses vorzüglichen Darstellers tritt immer glänzender zu Tage. Sein Lord war gerade so weit chargirt als nöthig und wurde nicht einen Augenblick lang trivial. Herr Hölzel als Gil Perez – trefflich! Die salbungsvollen Manieren, die sich der würdige Gil Perez selbst für Momente angewöhnt, wenn er
 45 z. B. als eminenter Koch an den Herd geht, kamen in ergötzlichster Weise zur Geltung.

50 Auch die Chöre verdienen Lob, der Frauenchor im dritten Act, das komischeste musikalische Gänsegeschnatter, das je ein Componist ersonnen, ging ganz vorzüglich. Die Overture ist, beiläufig bemerkt, eine kleine musikalische Merkwürdigkeit – sie bringt eine Form altfranzösischer Instrumentalmusik, und zwar eine glückliche, nachahmenswerthe Form, das Rondo, wie es z. B. bei François Couperin
 55 vorkommt, wieder zur Anwendung – einen kurzen, rauschenden Satz, der immer wiederkehrt, mit dazwischengeschobenen freien Episoden. Die alterthümeln- de Anwandlung läßt Auber allerliebste – schade daß er sie nicht consequent bis zum Schlusse festhält und die Overture potpourriartig auslaufen läßt.

Der letzte Trio-Abend Doors schloß schön und würdig den Cyklus ab. In dem
 60 großen Beethoven'schen Trio in *B* (*op.* 97) übertrafen die Herren sich selbst. Das

Finale kann man schwerlich je besser, frischer und geistreicher aufgefaßt hören. Blieb uns ein kleiner Wunsch übrig, so war's beim Thema des Andante, einer der wunderbarsten, überirdisch verklärten Melodien, welche Beethoven geschaffen. Hier klangen die Accorde des Klaviers nicht luftig und duftig genug, sie klangen zu körperlich-nachdrücklich, zu orgelartig. Auch die Repetition im Scherzo hätte nicht unterdrückt werden sollen. Das neue Trio in *H-moll* von Julius Zellner, welches übrigens bereits auch im Druck bei J. P. Gotthard erschienen ist, verdient in den Triocirkeln, wie sie in musikalischen Häusern existiren, als echtes Fest- und Prachtstück in Ehren gehalten zu werden, – wohlgemerkt, wenn drei feste, tüchtige Spieler dazu da sind, denn solche braucht es. Die beiden andern Trio-Novitäten des Cyklus, Bargiel und Speidel, hoch überragend, ist es vielleicht das beste und gediegenste Trio der Neuzeit und seiner classischen Vorgänger, die wir gerade im Fache des Trio besitzen, nicht unwerth. Interessant, gediegen, schön empfunden und technisch vortrefflich gearbeitet, kann es den exacten Musiker wie den einfachen Musikliebhaber in gleichem Maße fesseln.

Das Scherzo hat den echten Charakter, es ist durchaus humoristisch, und der Humor blitzt überall wie von selbst hervor, wie Wetterleuchten aus elektrischen Wolken. Sehr schön ist das Andante, welches den Schlußsatz einleitet – allen Respect vor der langen fugirten Stelle im Finale, auch die Verbindung des Finalthema's mit dem Andantethema ist sinnreich. Der zweite Satz, das eigentliche Adagio, fiel aus. Vielleicht haben, so schön er an sich ist, die Herren daran nicht übel gethan – die Sätze runden sich dann ganz eigen gut zum Ganzen. Das Trio erhielt, wie verdient, den herzlichsten, wärmsten Beifall – Zellner wurde gerufen; am Ende fangen wir doch an zu merken, was wir an ihm besitzen! Daß ein so edles und so ernstlich und ehrlich und selbstlos strebendes Talent am Ende seinen Weg machen müsse, war übrigens vorauszusehen. Auf vielseitiges Verlangen wurde die Sonate in *E-moll* von Brahms in dieser letzten Soirée nochmals zu Gehör gebracht, – das Meisterwerk, von Door und Popper vortrefflich gespielt, fand wieder enthusiastische Aufnahme.

Jedes Kunstwerk trägt, wie natürlich, mehr oder minder die Färbung seiner Zeit. Es ist mehr bei Gelegenheit der beiden, soeben besprochenen vortrefflichen Novitäten als über sie gesagt, wenn ich hier einige allgemeine Bemerkungen nicht verschweigen kann. Der moderne Klaviersatz, besonders in größeren Werken, als da sind Sonaten, Trios u. s. w., zeigt eine Eigenheit, die so ziemlich bei dem ganzen Nachwuchs der jüngeren Tonsetzer entschieden vorherrscht. Eine antike Anekdote erzählt, daß die griechische Dichterin Korinna dem eben mit seinen ersten Dichtungen hervortretenden jungen Pindar rieth: „er möge mit Körnern und nicht mit Scheffeln säen“. Unsere jungen Tonsetzer aber säen wirklich mit Scheffeln. Ihr Tonsatz, insbesondere ihr Klaviersatz, leidet an Plethora, an Ueberfüllung. Wenn sie nun aber rechnen, daß ein Accord aus acht oder zehn Intervallen besser und energischer klinge als ein richtig in der Klangwirkung berechneter von dreien oder vier, so rechnen sie falsch. Ebenso rechnen sie falsch, wenn sie meinen, ein einfacher Dreiklang, ein einfacher Septimenaccord sei nicht „interessant“ genug, wenn er nicht mit einem Vorhalt oder Doppelvorhalt, einer Anticipation u. s. w. tingirt wird, oder es müssen hartverminderte, übermäßige, doppeltverminderte Accorde

– der durchgehenden Scheinaccorde gar nicht zu gedenken – einander unaufhörlich auf die Fersen treten. Solche Gewürze kannten die großen Meister der classischen Zeit, zu denen wir, mit Erlaubniß gesagt, doch alle zusammen wie zu Geistesriesen hinaufschauen müssen, auch und wendeten sie an rechter Stelle und dann mit größter Wirkung an, sie experimentirten damit zuweilen auch geistvoll und sinnreich (man sehe Mozarts [sic] kleinen, sogenannten „*Menuet Favori*“), aber sie warfen sie nicht mit vollen Fäusten in den Kochtopf – etwa wie weiland die Köche des 16. Jahrhunderts mit den maßlos verschwendeten Gewürzen Indiens den eigentlichen Geschmack ihrer Speisen übertäubten und den Gaumen der Gäste verbrannten. Im modernen Klaviersatz endlich werden die Finger des Spielers sozusagen gefoltert: mit Siebenmeilenstiefel-Accorden, mit Griffen, die durch das Prokrustes-Bett zweier Octaven ausgereckt sind, mit Begleitungs- und Füllungsfigurationen, die, um nicht den weiland Albertischen Bässen zu gleichen, mit Zuhilfenahme dreiklangfremder Intervalle in seltsamen Zick-Zackformen die Claviatur hinauf- und hinabtanzen. Werden diese Dinge nun vom Spieler auch noch so gut ausgeführt, so empfindet der Hörer dabei doch insgemein etwas, als liege er selbst ein wenig auf der Folterleiter, mindestens fühlt er sich nicht recht behaglich, ohne zu wissen warum. Zum Theile wurzelt dieses ganze Wesen in Liszt, zum guten Theile auch in Schumann und auch der klare Mendelssohn hat sich in seinen zwei schönen Trios davon nicht frei gehalten. Aber man schreibt noch beileibe nicht und lange nicht wie Vanhal, Pleyel oder sonst ein Zopfcomponist, wenn man sich erinnert, daß Einfachheit die höchste Blüthe der Kunst ist, wie denn doch wohl z. B. die alten Griechen beweisen. Wir stehen musikalisch beinahe schon auf dem Standpunkt wie weiland die Poeten mit ihren Marinismen, Euphuismen und Gongorismen, welche die Zeitgenossen als höchste Poesie bewunderten, welche aber heutzutage uns nur noch als krankhafte Auswüchse einer verschraubten Zeit erscheinen. Edle, aus voller Seele gesungene, melodische Motive, wie sie bei Haydn, Mozart, Beethoven u. s. w. uns fast auf Tritt und Schritt begegnen, sind etwas ganz Anderes als Inventionen, in denen der Künstler „sich zur eig'nen Qual verdammt“. Selbst nach den beiden wahrhaft ausgezeichneten modernen Stücken, die wir neulich hörten, war es doch von schlagender Wirkung, als zum guten Schlusse Beethovens Trio anfang, eine Composition, der man zu große Einfachheit wahrlich nicht vorwerfen kann. War es nicht, als leuchte ein sonnenheller Tag auf? Gehet hin, ihr Berufenen, und thuet desgleichen. Der verschwenderische Reichthum der modernen Musik – im Allgemeinen gesprochen – ist wahrlich in vielen leidigen Fällen doch nur die ängstlich und ostentiös vorgehaltene Maske ihrer – Armuth, – wie mancher Leute dreifacher Aufwand, gerade wenn der „Krach“ vor der Thür ist. Allerdings aber ist es nicht genug, einfach zu sein, die Einfachheit muß bedeutenden Inhalt bringen. Käßmeyers *F-dur*-Quartett, das wir bei Hellmesberger hörten, ist ein recht lehrreicher Beleg dazu. Im ersten Allegro wechseln Primvioline und Cello ziemlich alltägliche Redensarten, sie reden gleichsam musikalisch von Wind und Wetter, wozu die Mittelstimmen „ja ja“ sagen, oder zuweilen auch: „ist's möglich?“ Das Andante ist eben so arm an Inhalt, der Humor des Scherzo unangenehm gezwungen. Erst wenn man durch die drei ersten Sätze bereits ziemlich verstimmt ist, überrascht das Final durch Leben,

durch frische, durch feine Arbeit – als sei plötzlich ein ganz anderer Geist in den Tonsetzer gefahren. In der Technik der Instrumente verrathen aber alle vier Sätze eine sehr geübte Hand, überhaupt viel Routine. Der Schlußsatz zeigt zudem, was der Tonsetzer in glücklichen Momenten kann. Achte er denn beim Componiren auf die „Gunst des Augenblicks“. Jeder muß es – man schafft Kunstwerke nicht, wie man etwa einen Privatbrief schreibt. Auch eine künstlerische Klugheits- und Lebensregel, die von vielen unserer Zeitgenossen zum eigenen Schaden und Schaden der Werke nicht beachtet wird. Das folgende Quartett mit obligatem Piano-forte von Louis Spohr brachte uns den würdigen Großmeister von Kassel in angenehme Erinnerung; besonders der Menuet lächelt uns mit so eigen milder Melancholie entgegen! Aus dem Final guckt ungenirt Zemire mit ihren beiden Schwestern und scheint uns zu fragen, ob wir es sehr übel nehmen, sie unvermuthet wieder einmal zu sehen. Frl. Marie Seydel, welche den Klavierpart spielte, bewährte sich als sichere, wohlgeschulte und geschmackvolle Pianistin – als „gute Musikerin“ könnte man sagen und das ist sehr viel werth. Ihre Leistung verdient um so mehr Anerkennung, als Spohrs Klaviersatz eigen unhandlich ist; der berühmte Violinist spielte auch auf dem Klavier Geige, wie manche Componisten umgekehrt auf der Geige Klavier spielen – J. S. Bach gar Orgel. Beethovens *E-moll*-Quartett bildete den würdigsten Schluß.

A. W. Ambros. 170

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Auber, *Der schwarze Domino*, 11. März 1874, Komische Oper ■ Dritte Trio-Soirée von Anton Door, 13. März 1874, Bösendorfersaal ■ Fünftes Konzert des Hellmesberger-Quartetts, 12. März 1874, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Auber: *Der schwarze Domino* ■ Beethoven: Klaviertrio B-Dur op. 97, Streichquartett e-Moll op. 59 Nr. 2 ■ Brahms: Violoncellosonate e-Moll op. 38 ■ Kässmayer: Streichquartett F-Dur op. 28 ■ Spohr: Klavierquintett c-Moll op. 52 ■ Zellner: Klaviertrio h-Moll op. 5

ERLÄUTERUNGEN

4f. nach „Martha“] → NR. 152. ■ **5** „schwarzen Domino“] *Le Domino noir*. ■ **32** Linda] in Donizettis *Linda di Chamounix*. ■ **32** Traviata] in Verdis *La traviata*. ■ **36** Ehl] Anna Ehl (1849–1920), Studium am Konservatorium der GdM (Gesang, Klavier), trat 1866 in Leipzig auf, 1874 an der Komischen Oper in Wien, 1881 Engagement am Ringtheater (vormals Komische Oper). ■ **36** Dietz] Ludmilla Dietz (1833–1896), Sopran; Beginn der solistischen Karriere am Theater in der Josefstadt in Wien, 1854–1857 Engagements an den Vereinigten Theatern in Pest, danach bis 1873 am Theater in Brünn, 1874 an der Komischen Oper in Wien, später (bis 1894) erneut am Theater in der Josefstadt. ■ **41f.** Leopold Müller] (1848–1912), Bariton; Debüt 1869 am Stadttheater in Würzburg, 1874 an der Komischen Oper in Wien, danach am Stadttheater in Salzburg, dessen Direktion er 1879 übernahm. ■ **60** die Herren] Anton Door, David Popper, Emanuel Wirth. ■ **66** Julius Zellner] (1832–1900), Komponist und Musikpädagoge. ■ **70f.** Trio-Novitäten des Cyklus, Bargiel und Speidel] zu den Aufführungen von Woldemar Bargiels Klaviertrio B-Dur op. 37 und Wilhelm Speidels Klaviertrio f-Moll op. 36 → NRN. 152 und 154.

▪ **111** Mozarts ... „*Menuet Favori*“] Fälschung, hrsg. von Franz Bendel (1833–1874) als *Menuet favori de Mozart* op. 14 Nr. 2. ▪ **118** Albertischen Bässen] Begleitfigur von gebrochenen Akkorden; benannt nach dem Komponisten Domenico Alberti (1710–1740). ▪ **124f.** in seinen zwei schönen Trios] Klaviertrios d-Moll op. 49, c-Moll op. 66. ▪ **126** Vanhal, Pleyel] Johann Baptist Vanhal (1739–1813), Ignaz Pleyel (1757–1831). ▪ **129** Marinismen] Ausprägung des Manierismus, benannt nach dem it. Dichter Giambattista Marino (1569–1625). ▪ **129** Euphuismen] engl. Äquivalent des Marinismus → ERL. zur Z. 129 oben. ▪ **130** Gongorismen] span. Äquivalent des Marinismus (→ ERL. zur Z. 129); benannt nach dem span. Dichter und Dramatiker Luis de Góngora (1561–1627). ▪ **134f.** „sich zur eig'nen Qual verdammt.“] Goethe, *Faust I*, 715. ▪ **139** Gehet hin ... thuet desgleichen.] *Bibel*, Lk 10,37. ▪ **144** Käßmeyers] Moritz Kässmayer (1831–1884), Komponist und Dirigent, ab 1873 Mitglied der Wr. Hofmusikkapelle. ▪ **158f.** Quartett mit obligatem Pianoforte] Klavierquintett c-Moll op. 52. ▪ **161** Zemire] *Zemire und Azor* – Spohrs Oper. ▪ **163** Marie Seydel] später verh. Furlani, Pianistin; Schwester der Violinistin Therese Seydel.

155.

WA 1874, Nr. 68, 24. März

Feuilleton.

Musik.

Herr Riese, Fräulein Proska, Wiener Männergesangverein.

Die Pianistinnen Menter und Fichtner. Wiener Elitecapelle. Die Philharmoniker.

5 „Was bewundr' ich zuerst, was zuletzt?“ ruft Goethe's „neuer Pausias“. Was bespre-
che ich zuerst, was zuletzt? schreit die verzweifelnde Musikkritik. Concerte,
Opern, – Altes, Neues; die Erscheinungen drängen verwirrend heran. Wir wollen
diesmal, nachdem wir von neuem Adelina Patti als Lucia bewundert, einem Gaste
höflicher Weise den Vortritt lassen, dem Tenor Herrn Riese vom Dresdener
10 Hoftheater, den wir im Hofopertheater als Eleazar in Halevy's „Jüdin“ hörten.
Ein guter Ruf ging ihm voran; wir sind indessen durch allerlei Erfahrungen gegen
die vorantrabenden „guten Rufe“ etwas mißtrauisch geworden. Diesmal wäre in-
dessen das Mißtrauen nicht am rechten Orte gewesen. Herr Riese hat sofort einen
verdienten glänzenden Erfolg errungen. Gleich in der ersten Scene, als sein mächtiger
15 tiger und dabei so wohl lautend in's Ohr fallender, heldenhafter Tenor durch die
Massen des Orchesters und des Chors siegreich durchtönte, war das Publicum
überrascht und sein Solo im ersten Finale, an sich eine sehr effectvolle Stelle, rief
einen Beifallssturm hervor. Die Krone der Leistung war die schöne Arie mit den
zwei *Corni inglesi*, deren erster, langsamer Theil die innigste Empfindung athmete,
20 ohne auch nur einen Moment lang zu sentimentalisiren. Voll patriarchalischer
Würde war die Scene des Passah-Mahles, die Kraftstellen, wie in dem leidenschaftlichen,
den zweiten Act beschließenden Trio, kamen zu mächtiger Geltung. Herr Riese, der,
so viel wir wissen, seine Künstlerlaufbahn in Nürnberg angefangen und jetzt der
Dresdner Hofbühne seit Jahr und Tag angehört, erinnert sehr an
25 einen berühmten Dresdner Collegen aus früherer Zeit – an Tichatschek. Die

Stimme hat den ähnlich heldenhaften Charakter, die Art der Tonbildung, der Auffassung viel Analoges – und wie Tichatschek spricht Riese den Text im Gesange mit einer kaum glaublichen Deutlichkeit aus, die für einen dramatischen Sänger eine ganz unschätzbare Eigenschaft ist. Die hochdramatische Partie der Recha verlangt mehr, als die feine, zierliche Persönlichkeit der Frau Ehnn dazu mitzubringen hat. So hörten wir denn diesmal eine Miniatur-Recha, die gegen den mächtigen Eleazar keineswegs glücklich abstach. Auch Eudora ist für Frl. Siegstädt eine zu schwere Aufgabe, obschon die Sängerin in den ersten drei Acten weitaus mehr leistete, als wir zu hoffen gewagt; im vierten Act mußte indessen der redliche Wille für das Sonstige Ersatz leisten. Am Dirigentenpult saß Herr Sucher – und bewährte sich in vorzüglicher Weise. Mit Blick und leichter Handbewegung leitete er fest und sicher die Massen.

Die Oper selbst, die wir ziemlich lange nicht gehört, wirkte fast mit dem Reiz einer Novität. Unter den nicht zahlreichen Componisten, welche sich Meyerbeer anschlossen, ist Halevy nicht allein weitaus der beste, sondern er hat auch den Vorzug, neben den unverkennbar Meyerbeer'schen Zügen seiner Musik eine eigene, sehr charakteristische Physiognomie zu tragen. Wie Meyerbeer, war Halevy Jude, fast möchte ich sagen, daß nur ein solcher es vermochte, die „Juive“ so zu componiren, die denn auch entschieden Halevy's bestes Werk ist. Halevy war von Herzen bei seiner Aufgabe, – und so gab er denn der schönen Scene des Passah jene fast alttestamentarische Weihe, so vermochte er Eleazar, den wir soeben als Patriarchen sahen, in der Scene, wo die Prinzessin um den Schmuck handelt, als den schlauen, gewandten Geschäftsmann zu zeichnen, so hat er der entsetzlichen Hinrichtungsscene im letzten Acte eine ans Gräßliche streifende Färbung zu geben gewußt, die uns das Haar sträuben macht und uns doch fesselt und bannt – wie das Haupt der Medusa.

Neben dem tenorsingenden Gaste aus Dresden beherbergt Wien in diesem Augenblicke auch die Nachtigall der dortigen Hofbühne, – denn mit dieser ornithologischen Vergleichung ist Fräulein Clementine Proska, unsere anmuthige Landsmännin, am kürzesten und besten charakterisirt. Erst seit Kurzem aus dem hiesigen Conservatorium in die weite Kunstwelt entlassen, hat sie sich sofort die Gunst der Dresdener im hohen Grade zu erwerben gewußt. Ein mir befreundeter, höchst tüchtiger Musikkenner aus Dresden konnte mir gar nicht genug erzählen, welche Gunst Frl. Proska bei der Dresdener Gesellschaft genießt, deren entschiedener Liebling sie ist, wie graciös sie spielt, – und von ihrem Organe brauchte mein Freund den Ausdruck: „ihre süße, kleine Stimme“.

Man kann nicht treffender in zwei Worten schildern; nur darf man unter „klein“ nicht etwa verstehen: schwach und unausgiebig. Diese Gattung Stimmen hat neben den großen heroischen ihre volle Berechtigung, wie Rosina und Susanne neben Valentine und Ortrud. Leider hörten wir Frl. Proska nur in einem von ihr veranstalteten Concert, nicht auf der Bühne. Daß sie eine Arie aus der „Traviata“ sang, war aber doch keine ganz richtige Taktik, da wir dasselbe Stück erst kürzlich von der Patti gehört, und so talentvoll die am Anfange einer voraussichtlich glänzenden Laufbahn stehende Proska ist – hier darf sie zu Vergleichen doch nicht so gar direct herausfordern. Förmlich Furore machte sie mit einer Partie (gesungener)

Variationen von Proch und sehr angenehm hat uns diesmal ihr Liedervortrag überrascht, dergleichen war früher ihre schwächere Seite. Herr Blumner wirkte in dem Concerte mit und spielte unter Anderem seine Variationen von Schubert, die er aus dem zu vier Händen gesetzten Originale so geschickt für zwei Hände umzuschreiben gewußt hat.

Frl. Proska wirkte übrigens auch in dem Concerte des „Wiener Männergesangsvereins“ mit, das unter der Leitung der Herren Weinwurm und Kremser mit dem gewöhnlichen, d. h. mit sehr günstigem Erfolge stattfand; Schumanns Chor „Die Minnesänger“ und ein Chor von Engelsberg „Die Liebe saß als Nachtigall“ wurden zur Wiederholung begehrt. Endlich hörten wir die junge Dame in einer musikalischen Matinée ihrer Lehrerin. Das äußerst distinguirte Auditorium schien von dem Gebotenen in hohem Grade befriedigt und es glänzte neben Frl. Proska auch ihre Mitschülerin, die mit ihrer bedeutenden dramatischen Begabung jetzt in London so großes Glück macht, Frl. Anna v. Angermeyer (d'Angeri).

Frau Sophie Menter war, wie bekannt, der Günstling des Wiener (und nicht bloß des Wiener) musikalischen Publicums, schon zu einer Zeit, da sie noch Fräulein Sophie Menter hieß. Sie hat nicht aufgehört es zu sein und das Concert, das sie zusammen mit ihrem Gatten, dem ausgezeichneten Violoncellisten Herrn Popper, veranstaltete, bot reiche Gelegenheit, das musikalische Paar durch warmen Beifall auszuzeichnen. Mit Liszts Tarantella machte sie förmlich Sensation. Frau Menter hat in ihrer Spielweise etwas Geniales und eben deßwegen ist sie keine von den musikalischen Spieluhren, die man nach Belieben aufzieht und die dann ein Mal wie das andere Mal ganz gleich spielen. Der Genius ist ein himmlischer Gast, aber dieser himmlische Gast hat seine Launen und Tücken. Ist der Genius gut aufgelegt – und diesmal war er's – so steht Frau Menter als Pianistin so ziemlich auf der Höhe des Erreichbaren und wirkt geradehin bezaubernd; – muß sie sich aber einmal *invita Minerva* ans Klavier setzen, so merkt man's, und sie selbst merkt es auch, denn sie pflegt dann im vertrauten Freundeskreise sich selbst viel kürzer, bündiger und nachdrücklicher zu recensiren, als irgend ein Kritikus könnte, hätte er auch nur einen Funken von Galanterie im Leibe. Gerade in diesen Phasen liegt aber ein eigener Reiz und ist Frau Sophie, die Pianistin, einmal etwas mißlaunig – „wer verzeiht Launen der Grazie nicht?“ sagen die Xeniidichter.

Das Abschiedsconcert des Frl. Pauline Fichtner war glänzend; die junge Dame brachte uns erst eine Sonate in *G-moll* für Piano und Cello von Chopin, die sie mit Herrn Bürger, einem ausgezeichneten Eleven Poppers und jetzt Orchestermitglied der komischen Oper, sehr schön spielte, und dann eine ganze Gasterei kleiner musikalischer Assietten: Händel, Scarlatti, Mozart, Chopin, Liszt, auch drei ganz reizende Klavierstücke von Brüll. Chopins Sonate ist sehr interessant und besonders ein cavatinenartiger Satz von großem Reiz. Im Ganzen bestätigt die Composition abermals, daß Chopin ein geborner genialer Kleinkünstler war – in den großen Dimensionen der Sonate, des Concertes fehlt ihm die fest gruppierende Hand, fehlen ihm Contraste; die analogen Arbeiten Mozarts, Beethovens u. s. w. stehen neben den seinigen wie etwa Historienbilder voll Charakterfiguren neben dem leichten, phantastischen Spiel von Arabeskenwerk, – hier guckt ein Geniusköpfchen aus einer Blume, hier wiegt sich eine Nymphengestalt auf einer Ranke,

hier neckt uns irgend ein seltsames Wundergeschöpf – aber der Eindruck des Ganzen bleibt eben ein spielend phantastischer. Die kleinen Stücke spielte Frl. Fichtner ganz allerliebste, nur in Händels Passacaglia brachte sie zu viel moderne Züge, die Händel nicht verträgt. Nach dem Concerte aber spielte sich eine Scene ab, wie sie nur in Wien vorkommen kann und sicher eine seiner liebenswürdigsten Seiten repräsentirt. Da es ein Abschiedsconcert war, so entstand um die Braut ein förmliches Gedränge umarmender Freundinnen, händeschüttelnder Freunde, und gewiß wird ihr der Moment in herzlicher Erinnerung bleiben. Sehr sympathisch war uns die Stimme und der Gesang des Fräuleins v. Lutterotti, die eine sehr interessante Nummer aus Franz v. Holsteins Oper: „Der Hadeschacht“ und einige Lieder vortrug. Die Stimme ist ein sonorer Mezzosopran, fast Alt, von edlem Timbre, der Vortrag hat etwas ungeschminkt Solides. Ist die ganze Oper Holsteins so wie dieses eine Stück, das uns Fräulein v. Lutterotti hören ließ? Wenn ja, so ist es vollständig unbegreiflich, wenn die Theaterdirectionen nicht mit beiden Händen darnach greifen. Aber – der Componist gehört ja zu keiner Partei, die vor ihm und hinter ihm herjauchzt: „O du, der Götter und Menschen großer Herrscher!“

Das Concert der sogenannten „Wiener Elitecapelle“ scheint für Militärmusik eine neue Aera und viel Gutes anzukündigen. Den Bemühungen des unermüdlichen Westmeyer und M. Zimmermanns ist es gelungen, eine musikalische Körperschaft hinzustellen, die wohl für Militärcapellen mustergültig zu heißen verdient. Reinste Intonation, feine Nuancirung, höchste Präcision und selbst bei den schallkräftigsten Stellen ein eigener Wohllaut. Capellmeister Zimmermann ist derselbe, der in Paris während der Weltausstellung mit der österreichischen Militärmusik den Preis gewann, worüber sich Herr Wieprecht, der Armeecapellmeister aus Berlin, fast das Gallenfieber anärgerte – Zeuge dessen diverse Zeitungsartikel, in denen der Berliner seinem Selbstgeföhle einen etwas starken Ausdruck gab. Die Elitecapelle zeichnet sich insbesondere auch durch die ungewein sinnreiche Zusammenstellung der Instrumente aus, kraft deren z. B. die sogenannte Admiralscapelle (für Admiralschiffe) mit nur 14 Spielern eine Tonfülle entwickelt, welche die dreifache Anzahl vermuthen ließe. Von herrlicher Wirkung sind insbesondere die Saxophone in der größeren Capelle.

Die Philharmoniker schlossen Sonntags den diesjährigen Cyklus ab. Ende gut, Alles gut. Eine neue „Trauerspiel-Ouverture“ von Grädener *jun.* leitete ein. Der Titel erregt einen Moment lang Bedenken, – beiläufig gesagt, hat auch Bargiel eine abstracte Tragödien-Ouverture als Portal ins freie Feld gestellt und Rietz eine Lustspiel-Ouverture, Werke also, für welche, wie Polonius sagen würde, „weder Seneca zu traurig, noch Plautus zu lustig ist“, und die man jedem beliebigen Trauerspiel oder Lustspiel gleich der *Pillula perpetua* der ehemaligen Medicin immer wieder eingeben kann. Kann man aber heroische Ouverturen und Symphonien schreiben, ohne einen bestimmten Helden dabei aufs Korn zu nehmen, warum nicht auch tragische? Grädeners Ouverture verdient, was Ueberschaulichkeit des Baues, klare, gesunde Harmonie und ein deutliches Streben, dem Charakter des Tragischen gerecht zu werden, betrifft, Lob und der Seitensatz taucht mit seiner singbaren, wahrhaft edel empfundenen Melodie zwischen den andern, im Grunde wenig interessanten Motiven völlig überraschend auf. Aber bei geringem Fonds an

Ideen dehnt sich die Overture zu einer beinahe maßlosen Länge; immer, wenn wir meinen, der Componist habe sein letztes Wort gesprochen, hat er uns noch ein letzteres und letztstes zu sagen, mit viel Pathos, viel *boatus tragicus* und bedenklich wenig Inhalt. Schon im einleitenden Andante müssen wir uns bequemen, lange, öde Strecken zu durchwandern. Ueberhaupt aber will es für ein Tonwerk, das uns den drängenden Gang des Drama's versinnlichen soll, nicht recht passen, wenn es zu epischer Breite aus einander flutet. Wie rasch verläuft die Coriolan-Overture Beethovens, die Medeen-Overture Cherubini's, die beiden Muster der Gattung. Ebenso das erste Stück der *C-moll*-Symphonie, das völlig den tragischen Geist athmet. Es ist indessen nicht wohlgethan und nicht billig, wenn man einem jungen, talentvollen, redlich strebenden Tonkünstler die Partitur Beethoven'scher und anderer Meisterwerke vor die Nase hält und ihn anfährt: warum er's nicht auch so gemacht? – Beethoven hat auch nicht mit der Eroica angefangen, die wir diesmal von den Philharmonikern in einer Vollkommenheit hörten, die man ideal nennen könnte, wäre nicht im Trio des Scherzo das landesübliche Waldhorn-Malheur passirt. Was will aber diese Kleinigkeit gegen die geradehin herrliche Wiedergabe insbesondere des ersten Satzes und des Trauermarsches sagen! Da trat uns der Riese Beethoven entgegen, wie er ist, wie er sich seine Eroica gedacht – und wir fühlten lebhaft den Unterschied gegen die Art, wie wir vor zwei Jahren unter anderer Leitung eben diese Symphonie vergeistreichelt, verneudeutschelt, vergenialisirt zu hören bekamen. Freuen wir uns des einstweilen noch unentstellten, unverkümmerten Beethoven, so lange ihn der *Dieu de la musique* noch nicht nach seinem Ebenbilde geschaffen oder vielmehr umgeschaffen haben wird. Schumanns Klavierconcert, von Brüll höchst verdienstlich, was Solidität und Tüchtigkeit betrifft, aber für den geistvollen Spieler ungewöhnlich und allzu „ausgeglichen“ gespielt, gleichsam monochrom grau in grau, ging der Symphonie voran; ferner das Larghetto aus Spohrs *C-moll*-Symphonie, ein Stück, dessen Instrumentirung wie berauscher Blumenduft in einer warmen Juni-Nacht wirkt. Die Stelle, wo Geigen, Violen und Celli ihre Melodie im Unisono auf der *G*-Saite spielen, ist von merkwürdigem Effect, was sich Meyerbeer gemerkt und es in der „Africanerin“ getreulich nachgeahmt hat. Alle Nummern mit Ausnahme der lau aufgenommenen Overture, nach welcher einige Wohlmeinende vergebliche Belebungsversuche für den Applaus machten, wurden mit lebhaftem Beifall aufgenommen; die Symphonie sogar mit enthusiastischem, – nach den beiden ersten Sätzen ruhte das Publicum nicht, bis das Orchester *in corpore* aufstand und sich verneigte.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Halévy, *Die Jüdin*, 21. März 1874, Hofoper ■ Konzert von Clementine Proska, 18. März 1874, MVkl. ■ Zweites Konzert des Wr. Männergesang-Vereins, 15. März 1874, MVgr. ■ Matinée musicale von Mathilde Marchesi de Castrone, 15. März 1874, bei Mathilde und Salvatore Marchesi ■ Konzert von Sophie Menter und David Popper, 17. März 1874, Bösendorfersaal ■ Abschiedskonzert von Pauline Fichtner, 20. März 1874, ebd. ■ Erstes Konzert der Wr. Elite-Kapelle, 21. März 1874, MVgr. ■ Philharmonische Konzerte (Achtes Abonnementkonzert), 22. März 1874, ebd.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Symphonie Nr. 3 Es-Dur (*Eroica*) ■ Brüll: 3 Klavierstücke op. 11 ■ Chopin: Préludes H-Dur, As-Dur und F-Dur aus 24 Préludes op. 28, Violoncellosone g-Moll op. 65 ■ Engelsberg: „*Die Liebe als Nachtigall*“ ■ Halévy: *Die Jüdin* ■ Händel: Variationen aus der Suite g-Moll HWV 432 ■ Grädener: Trauerspiel-Ouvertüre a-Moll ■ Holstein: „*Brautlied*“ aus *Der Haideschacht* ■ Grammann: Nr. 2 „*Frage nicht*“ aus 3 Lieder op. 3, Nr. 1 „*Durch den Wald*“ und Nr. 4 „*Wo?*“ aus 6 Lieder op. 9 ■ Liszt: Ballade aus *Der fliegende Holländer* S 441, *Consolation* Nr. 3 Des-Dur S 172, *Tarantelle di bravura d'après la tarantelle de La Muette de Portici d'Auber* S 386 ■ Mozart: Eine kleine Gigue G-Dur für Klavier KV 574 ■ Proch: Variationen op. 200 ■ Domenico Scarlatti: Klaviersonate D-Dur K 430 (*Tempo di ballo*), Klaviersonate d-Moll K 9 (*Pastorale*), Klaviersonate E-Dur K 20 (*Capriccio*) ■ Schubert: Variationen über ein eigenes Thema As-Dur D 813 (Bearbeitung für Klavier zu 2 Händen von Sigismund Blumner) ■ Schumann: Nr. 1 „*Lust der Sturmnacht*“ aus 12 Gedichte op. 35, Klavierkonzert a-Moll op. 54, Nr. 21 „*Was will die einsame Träne*“ aus *Myrthen* op. 25, Nr. 2 „*Die Minnesänger*“ aus 6 Lieder op. 33, Nr. 1 „*Morgens steh ich auf*“ aus Liederkreis op. 24, Nr. 5 „*Mondnacht*“ aus Liederkreis op. 39, Nr. 2 „*Volksliedchen*“ aus Lieder und Gesänge op. 51 ■ Spohr: Symphonie c-Moll op. 78 (2. Satz) ■ Verdi: „*Ab, fors'è lui che l'anima*“ aus *La traviata*

ERLÄUTERUNGEN

5 „neuer Pausias“] Goethe, Ballade „*Der neue Pausias und sein Blumenmädchen*“. ■ **8** Lucia] in Donizzettis *Lucia di Lammermoor*. ■ **9** Riese] Lorenz Riese (1834–1907), Tenor; Debüt 1861 in Köln, 1870–1872 am Stadttheater in Nürnberg, 1872–1893 an der Dresdner Oper. ■ **10** „Jüdin“] *La Juive*. ■ **25** Tichatschek] Joseph Tichatschek (1807–1886), Tenor; zunächst in Wien und Graz, 1838–1870 an der Dresdner Hofoper. ■ **30** Ehnn] Bertha Ehnn (1845–1932), Sopran/Mezzosopran; 1868–1885 an der Wr. Hofoper. ■ **32** Siegstädt] Hermine Siegstädt (1844–?), Sopran; 1864–1882 an der Wr. Hofoper. ■ **38** die wir ziemlich lange nicht gehört] Ambros' persönliche Aussage; *Die Jüdin* war in den 1870er Jahren im Spielplan der Wr. Hofoper durchaus etabliert. ■ **64f.** Rosina und Susanne neben Valentine und Ortrud] Rollen in Rossinis *Il barbiere di Siviglia*, Mozarts *Le nozze di Figaro*, Meyerbeers *Les Huguenots* und Wagners *Lohengrin*. ■ **67f.** kürzlich von der Patti gehört] zum Gastspiel von Adelina Patti → Nr. 152. ■ **71** Liedervortrag] Karl Grammann, Nr. 2 „*Frage nicht*“ aus 3 Lieder op. 3, Nr. 1 „*Durch den Wald*“ und Nr. 4 „*Wo?*“ aus 6 Lieder op. 9; Schumann, Nr. 5 „*Mondnacht*“ aus Liederkreis op. 39, „*Volkslied*“ (wahrscheinlich Nr. 2 „*Volksliedchen*“ aus Lieder und Gesänge op. 51). ■ **72** Blumner] Sigismund Blumner (1826–1893), dt. Komponist und Pianist; wirkte in St. Petersburg, danach in Wien; Bruder des Dirigenten und Komponisten Martin Blumner (1827–1901). ■ **77** Weinwurm] Rudolf Weinwurm (1835–1911), Chordirigent und Komponist; 1865–1878 künstlerischer Direktor der Wr. Singakademie, 1866–1880 Chormeister des Wr. Männergesang-Vereins. ■ **77** Kremser] Eduard Kremser (1838–1914), Komponist und Dirigent; 1869–1899 Chormeister des Wr. Männergesang-Vereins. ■ **79** 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. ■ **81** ihrer Lehrerin] Mathilde Marchesi de Castrone (1821–1913), dt. Mezzosopran und Gesangspädagogin; 1854–1861 sowie 1868–1878 Prof. am Konservatorium der GdM. ■ **85** Sophie Menter] verh. Menter-Popper (1846–1918), dt. Pianistin und Klavierpädagogin; Schülerin von Carl Tausig und Franz Liszt; Ehefrau des Violoncellisten David Popper. ■ **97** *invita Minerva*] wider Willen der Minerva, d. h. lustlos, ohne Inspiration (Horaz, *Ars poetica*, 385). ■ **102** „wer verzeiht ...

Grazie nicht?“] Goethe/Schiller, *Xenien*. ■ **105** Bürger] Sigmund Bürger (1856–1908), Violoncellist; studierte bei David Popper, nach seinem Wr. Debüt wirkte er an der Komischen Oper in Wien, in der Münchner Hofmusikkapelle, danach in Paris, ab 1894 Prof. am Konservatorium in Budapest, darüber hinaus Solocellist der Budapester Hofoper. ■ **107** Assietten] → NR. 146/ERL. zur Z. 2. ■ **107** Händel ... Liszt,] Händel, Variationen aus der Suite g-Moll HWV 432; Domenico Scarlatti, Klaviersonate D-Dur K 430 (*Tempo di ballo*), Klaviersonate d-Moll K 9 (*Pastorale*), Klaviersonate E-Dur K 20 (*Capriccio*); Mozart, Eine kleine Gigue G-Dur für Klavier KV 574; Chopin, Préludes H-Dur, As-Dur und F-Dur aus 24 Préludes op. 28; Liszt, *Consolation* Nr. 3 Des-Dur S 172, Ballade aus *Der fliegende Holländer* S 441. ■ **118** Händels Passacaglia]. → ERL. zur Z. 107. ■ **124** Lutterotti] Mathilde von Lutterotti (1850–?), Alt; in Wien Schülerin von Josef Gänsbacher (1829–1911), 1872–1874 am Hoftheater Hannover, danach bis 1894 am Hoftheater Stuttgart; daneben Karriere als Konzertsolistin. ■ **125** Nummer aus ... „Der Haideschacht“] Franz von Holstein (1826–1878), dt. Komponist und Librettist; *Der Haideschacht* (1867). ■ **125f.** einige Lieder] Schumann, Nr. 21 „Was will die einsame Träne“ aus *Myrthen* op. 25, Nr. 1 „Lust der Sturmnacht“ aus 12 Gedichte op. 35, Nr. 1 „Morgens steh’ ich auf“ aus Liederkreis op. 24. ■ **131** „O du, der Götter ... Herrscher.“] Freizitat aus: Christoph Martin Wieland, *Die Abderiten*, in: *Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 11.1, hrsg. von Klaus Manger und Tina Hartmann, Berlin/New York 2009, S. 156–461, hier S. 324. ■ **134** Westmeyer] Wilhelm Westmeyer (1829–1880), dt. Komponist und Pianist; 1869–1880 in Wien tätig, wo er eine Militärmusikschule gründen wollte; von Militärkapellen wurde vor allem seine *Kaiser-Ouvertüre* gespielt. ■ **134** Zimmermanns] Michael Zimmermann (1833–1907), Militärkapellmeister. ■ **138f.** in Paris ... den Preis gewann] Beim Militärmusikwettbewerb, der am 21. Juli 1867 während der Pariser Weltausstellung stattfand, erhielt die Kapelle des K. u. k. Infanterieregiments „Albrecht von Württemberg“ Nr. 73 unter Kapellmeister Michael Zimmermann neben Preußen und Frankreich den ersten Preis. ■ **139f.** Wieprecht ... anärgerte] Wilhelm Wieprecht (1802–1872), dt. Kapellmeister, Komponist und Reorganisator der preußischen Militärmusik. Wieprecht fand es ungerecht, dass der erste Preis neben Preußen auch Österreich und Frankreich verliehen wurde. Auszüge aus seinen kritischen Berichten wurden auch in der *WZ* veröffentlicht – vgl. „Stolz lieb’ ich den – Generalmusikdirector“, *WZ* (1867), Nr. 183, 4. August. ■ **149f.** Bargiel eine abstracte Tragödien-Ouverture] Woldemar Bargiel, Ouvertüre zu einem Trauerspiel op. 18. ■ **150f.** Rietz eine Lustspiel-Ouverture] Julius Rietz (1812–1877), Komponist, Dirigent und Herausgeber; Lustspiel-Ouvertüre op. 18. ■ **151f.** „weder Seneca ... zu lustig ist“] Zitat aus: Shakespeare, *Hamlet* II,2. ■ **153** *Pilulla perpetua*] „Diese Pille besteht aus Spiesgaskönig und wird ihrer Festigkeit wegen stets von neuem mit altem Erfolge gebraucht: man schüttet bloß vorher einen Ausguß von Wein darüber.“ *Titan*, in: Jean Paul, *SW*, Abt. 1, Bd. 3, S. 31. ■ **163** *boatus tragicus*] → NR. 142/ERL. zur Z. 24. ■ **169** *C-moll-Symphonie*] Beethoven, Symphonie c-Moll op. 67. ■ **179–181** wie wir vor zwei Jahren ... zu hören bekamen.] gemeint ist die Aufführung unter Richard Wagners Leitung am 12. Mai 1872 (→ Bd. 1/NR. 40). Wagners Eingriffe in die Partituren von Beethoven kritisiert Ambros stark auch in: „Musikalische Uebermalungen und Retouchen“, in: Ambros, *Bunte Blätter* II, S. 105–114. ■ **182** *Dieu de la musique*] frz. „Gott der Musik“; gemeint ist Richard Wagner. Ambros verwendete in Bezug auf Wagner auch andere ironische Beinamen, etwa „sommo giovè“ („höchster Jupiter“) → NR. 202/ERL. zur Z. 9.

Notizen.

A. (Hofoperntheater.) Herr Riese, der Dresdner Tenor, der für nur zwei Gastrollen von der Dresdner Hofbühne beurlaubt war, nahm von uns als Arnold von Melchthal Abschied – hoffentlich für nicht zu lange. Arnold gilt für eine der großen Tenorpartien und ist es auch, obwohl sie sich im Grunde auf drei Nummern beschränkt: auf das Duett mit Tell, das Duett mit Mathilde und auf das große Terzett. An den Duetten vergessen wir keinen Moment lang, daß wir uns in der großen Oper in Paris befinden, aber das Trio versetzt uns mitten in die Schweiz und in die dramatische Handlung. Die zweimalige, gesteigerte Stelle im Duett: „O Mathilde“, bei welcher jeder Tenorist unausbleiblich mit ausgebreiteten Armen und gegen Himmel gehobenen Augen neben den Souffleurkasten tritt, ist weltberühmt, gleichsam eines der Wahrzeichen des Rossini'schen „Tell“, aber eben so sicher ein schlagendes Beispiel eines jener „aufgeflickten, weitleuchtenden Purpurlappen“, von denen der römische Dichter redet. Dagegen kommen die Töne, die Arnold im Trio anschlägt, aus voller Seele und wirken mit ergreifender Gewalt. Ueber Herrn Riese's Talent, Stimmittel, gesangliche und dramatische Bildung waren wir schon nach seinem „Eleazar“ im Klaren, der Arnold konnte das, was wir über die erste Rolle sagten, nur bestätigen. Wir bedauern, daß wir den ausgezeichneten Künstler nicht auch noch in Partien wie Masaniello, Robert u. s. w. hören konnten. Von der übrigen Aufführung des „Tell“ seien noch die Chöre erwähnt. In jenen des Rütli hat übrigens auch der Componist sich zu einer Höhe geschwungen, die er sonst in seinen Werken nirgendwo wieder erreicht hat.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Rossini, *Wilhelm Tell*, 24. März 1874, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

13f. „aufgeflickten, weitleuchtenden Purpurlappen“] Horaz' Metapher „purpurne Streifen“ bezieht sich auf die außerhalb des Werkes liegenden Effekte. Horaz, *Ars poetica*, 15f. ■ 17 nach seinem „Eleazar“] zu Rieses Darstellung der Rolle des Eleazar in Halévys *Die Jüdin* → NR. 155. ■ 19 Masaniello, Robert] Rollen in Aubers *La Muette de Portici* und in Meyerbeers *Robert le diable*.

WA 1874, Nr. 73, 31. März

Feuilleton.**Musik.**

Hellmesbergers Quartett. Fräulein Gabriele Joel. Herr Grünfeld.

„*Le nozze di Figaro*“ in der komischen Oper.

5 Wie im Schlußpresto einer Instrumentalcomposition die Passagen sich rascher drängen, die Harmonien schneller wechseln, so drängen sich zum Schlusse der diesjährigen, mit Concerten überreich gesegneten Saison die Musikproductionen. „Kein Tag ohne Concert“, kann man sagen. Donnerstag schloß der Hellmesberger'sche Quartettcyklus. Wir hörten zuerst Spohrs Doppelquartett in *E-moll*, ein
10 musikalisches Prachtstück. Man muß „vom Handwerk“ sein, um die meisterhafte Textur dieses glänzenden Tongewebes ganz würdigen zu können, aber um die Schönheit der Motive, den edlen Ausdruck zu empfinden, braucht man nur ein Paar gesunder Ohren und ein gesundes Herz. Spohr hatte bei Lebzeiten seinen Anhang von „Spohrianern“, – sie waren zum Glück nicht sehr zahlreich, aber um
15 desto eifriger. Spohr und sein Zeitgenosse Onslov wurden damals ohne Zweifel hoch überschätzt, wenn ihre Bewunderer sie ohne Complimente kurz und gut neben Beethoven stellten. Heutzutage lautet die Tagesordre: „Beethoven, Liszt, Wagner“ – wie Nohl sein neuestes Buch betitelt hat, ohne daß das Papier oder er darüber erröthet wäre. Fast noch schlimmer als die frühere Ueberschätzung aber
20 ist die neueste Unterschätzung jener endlich doch hochbedeutenden Meister.

Spohr war etwas mehr als nur Geigenvirtuos, mehr als etwa nur Componist von sogenannter „Capellmeistermusik“. Er ist und bleibt einer der edelsten deutschen Tonkünstler. Seine späteren Arbeiten mögen altersschwach sein – die letzten poetischen Productionen Goethe's sind es, mit Herrn Düntzers Erlaubniß, auch
25 und doch bleibt Goethe eben Goethe, der Dichter des „Götz“, der „Iphigenie“, des „Faust“, des „Tasso“.

Mag Spohrs Symphonie „Irdisches und Göttliches“ unerfreulich, seine „historische“ (in Wahrheit: „spohrische“) Symphonie ein gründlich verfehltes Werk sein, seine zweite *C-moll*-Symphonie Alterszüge und Spuren abnehmender Kräfte zeigen, seine frühere *C-moll*-Symphonie, deren wunderschönes Larghetto wir jüngst
30 bei den Philharmonikern hörten, seine „Weihe der Töne“ sind und bleiben Meisterstücke echten und classischen Werthes. Den Componisten dieser Werke, den Componisten der „Jessonda“, des „Faust“ u. s. w. macht man mit einigen höhnischen Bemerkungen, mit einigen kurz verwerfenden Redensarten nicht todt. Das
35 Publicum nahm, was wir ausdrücklich bemerken, das Doppelquartett mit dem lebhaftesten Beifall auf. Die Primgeige der zweiten Quatuorgruppe spielte Fräulein Therese Seydel, die wir als treffliche Violinspielerin schon kennen. Wie sie sich hier im Ensemble nirgends vordrängte und dabei mit fester, sicherer Hand als Führerin ihrer Gruppe leitend dastand, die größte Sorgfalt, die feinste Ausführung anwendete, wo von einem speciellen Erfolg für ihre Person keine Rede sein konnte, macht
40 dem jungen Mädchen Ehre.

Rubinsteins Trio in *G-moll* ist eine uns werthe Composition, mag auch im Klavierpart sich der Componist Rubinstein gelegentlich doch wohl zu sehr erinnern haben, daß er auch der Virtuose Rubinstein ist. Im Ganzen erinnert die übrigens meisterhafte Behandlung der drei Instrumente sehr lebhaft an die beiden Trios von Mendelssohn; das ganze Werk hat zudem einen gewissen grandiosen Zug. Mit einem solchen Simson aber, wie Rubinstein, anzubinden, das ist für ein Mädchen ein wahres Heldenstück. Fräulein Sophie Mandel, die den Klavierpart ausführte, packte den Russen kühn und kräftig wie eine junge Amazone, sie spielte mit mächtiger Energie und voller technischer Sicherheit; das Andante litt indessen darunter. Fräulein Mandel fand Anerkennung und wurde drei Mal gerufen.

Zum Schluß kam Beethovens Quartett in *B-dur*, *op.* 130, eines seiner sogenannten „Gallitzin'schen“ aus seiner spätesten Zeit. Das Schlußallegro ist sogar, wie bekannt, die letzte Composition Beethovens. Wunderbar genug, daß sie in ihrem Humor, in ihrem Motiv, in einzelnen Wendungen sehr entschieden an die heiter lachende Physiognomie der Tonsätze Joseph Haydns mahnt; allerdings ohne Beethoven und dessen Kühnheiten zu verläugnen. Es ist, als habe hier der Meister einen letzten Blick auf seinen ehrwürdigen, ihm lange vorangegangenen Lehrer geworfen. Was die „Cavatine“ betrifft, so erzählt darüber Nohl in seinem vorhin citirten Buch, nach schriftlichen Relicten von Karl Holz, Folgendes: „Für ihn (Beethoven) war die Krone aller Quartettsätze und sein Lieblingsstück die Cavatine aus *op.* 130. Er hat sie wirklich, im Sommer 1825, unter Thränen der Wehmuth componirt und gestand mir (K. Holz), daß noch nie seine eigene Musik einen solchen Eindruck auf ihn hervorgebracht habe und daß selbst das Zurückempfinden dieses Stückes ihn immer eine Thräne koste.“

Als kleinen Beitrag zu Beethovens Charakteristik will ich meinerseits hier einen bisher unbekanntem Zug erzählen, den mir vor Jahren der Klavierlehrer Doležalek mittheilte. Unmittelbar nach der ersten öffentlichen Aufführung des *B-dur*-Quartetts eilte Doležalek zu dem schon auf dem Kranken- und später Todtenbette liegenden Beethoven, um ihm über den Erfolg zu berichten. „Das Quartett ist sehr gut aufgenommen worden“, schrieb er aufs Conversationsblatt. „Und die Cavatine?!“ fragte Beethoven. „Hat gefallen, obschon sich das Publicum nicht so ganz zurechtzufinden schien“, schrieb Doležalek. Beethovens düsteres Gesicht verdüsterte sich noch mehr. „Welcher Satz hat denn am meisten angesprochen?“ fragte er. „Die Danza Tedesca.“ „Der – –!“ erwiderte Beethoven, indem er seine arme Danza mit einem einsilbigen Kraftworte bezeichnete, das wir schicklicher Weise hier nicht reproduciren können. Diesmal wäre Beethoven zufrieden gewesen, während der Cavatine herrschte „Mauslaufstille“ und sie bewegte uns nahezu so sehr wie einst ihren Schöpfer. Das allerliebste Scherzo in *B-moll*, das so eigen humoristisch poltert und brummt und lacht (es ist wie ein Portrait Beethovens!), wollte das Publicum durchaus noch einmal hören. Die Herren hätten uns den Gefallen wohl thun können.

Von dem Concert der Pianistin Fräulein Gabriele Joel können wir mit Befriedigung sprechen und gestehen gleich zum guten Anfang gerne, daß uns der Vortrag der herrlichen Sonate in *A-dur* für Klavier und Violine von Mozart durch die Concertgeberin und Herrn Hellmesberger in hohem Grade erfreut hat. Es ist wohl

kaum möglich, dieses von Genialität gleichsam funkelnde Tonstück feiner, geistvoller, empfundener zu spielen. Nicht minder trefflich war der Vortrag des schönen Andante in *F-dur*, das Beethoven ursprünglich als Mittelsatz für seine große, sogenannte „Waldstein“-Sonate bestimmt hatte, dann aber, als für die ohnehin kolossale Composition zu lang, durch das jetzige, kurze, das Schlußrondo einleitende Larghetto ersetzt und abgesondert herausgab. Fräulein Joel spielte dann weiterhin auch noch Liszts sehr bizarres Bravourstück „*Venezia e Napoli*“ und bewies uns, daß sie auch den extremsten Anforderungen moderner Virtuosität vollständig Rechnung tragen könne, aber in jenen anderen Nummern bewies sie uns noch etwas sehr viel Besseres: daß sie echt musikalisch ist. Die herzlichste Freude haben mir auch die beiden Novelletten für Klavier und Violine, *op. 7*, von Grammann gemacht. Was ich neulich bei seinem Klavierquartett [sic] wahrnahm, bestätigte sich mir auch diesmal: er ist kein Nachahmer, kein Nachtreter und Nachbeter Schumanns, nicht einmal ein Schumann-Manierist, aber er ist wie ein zweiter Schumann selbst, und zwar wie ein Schumann der besten Zeit. Und trotz dieser doppelgängerischen Aehnlichkeit steht er, merkwürdig genug, doch auch wiederum individuell da.

Während jenes Quartett [sic] neben Schönstem manche mehr wie Ausfüllstellen klingende Partien brachte, sind die Novelletten von der ersten bis zur letzten Note spannend, gehaltvoll, interessant. Nichts Gesuchtes, nichts Gequältes, und doch eine Ueberraschung nach der andern, Originalität, Kraft, Klarheit, Natürlichkeit, Fluß, schöner Gesang durchaus. Bleibe Grammann auf dem Wege, auf dem er sich befindet, so wird er unter der jüngeren Generation der Tonsetzer bald wie ein Stern leuchten! Eine Sängerin sang aus Gefälligkeit statt des plötzlich verhinderten Herrn Erl, was natürlich alle Kritik gleich im vorhinein entwaффnet. Die Dame hat dramatisches Leben in ihrer Vortragsweise, wie insbesondere die Cavatine aus Halevy's „Jüdin“ bewies, und in der Mittellage hat die Stimme ansprechende Färbung und Fülle. Aber von den Regionen der Kopfstimme, vor den zweigestrichenen *f*, *g* und *a* hüte sich die Sängerin, dort singt sie, so zu sagen, Barbiermesser. Warum nahm sie in Schumanns „Ich grolle nicht“ die unbequemen hohen Noten, wo doch der Componist selbst die Stelle punktirt hat?

Herrn Alfred Grünfelds, des Pianisten, Concert fand gleichzeitig mit der ersten Aufführung der „Hochzeit des Figaro“ in der komischen Oper statt. Ich kann über ihn folglich nur berichten: daß ich ihn schon als Scholar gekannt habe, wo er Hoffnungen erregte, die er seitdem erfüllt hat. Später begab er sich nach Berlin, wo er einige Jahre als Theodor Kullaks Schüler blieb. Kürzlich habe ich ihn in einem Privatcirkel gehört, wo er ein Notturmo von Field und dann Chopin spielte; er hat mir recht sehr gefallen. Ich höre, daß letzteres auch von Seite seines Publicums der Fall, ja daß der Applaus *à la* Patti war, wobei, mit aller Achtung für den Künstler sei es gesagt, doch specielles Wohlwollen im Spiele gewesen sein muß.

Die komische Oper hat ihr Repertoire mit Flotows „Stradella“ und mit der Krone und Perle aller komischen Opern, mit der „Hochzeit des Figaro“ vermehrt. Bei letzterer hatte sie eine für sie sehr gefährliche Concurrrenz mit der Hofoper zu bestehen, welche sie kluger Weise besser vermied. Indessen dankt sie gerade für diese Oper dem größeren Kunstinstitute, zu ihrem Glücke, an Fräulein Minnie

Hauk, welche bekanntlich früher im Hofoperntheater die Rolle der Susanna innehatte, eine Darstellerin der eben genannten Partie, welche allein schon der Vorstellung Glanz zu verleihen vermochte und wirklich Glanz verlieh. Man kann sogar sagen, daß die Schalkhaftigkeit, welche Fräulein Hauk ihrer Susanna giebt, ihr Spiel und ihre ganze Erscheinung in dem kleineren Raume besser zur Geltung kam – aus demselben Grunde, aus dem eine der gemalten reizenden Mädchen-
gestalten von Willems oder Stevens in einem Bildercabinet besser an ihrer Stelle ist
als in einem Bildersaal. Fräulein Deichmann sah als Page hübsch aus und spielte
degagirt, eine Ehnn ist sie allerdings lange nicht. Die erste Arie brachte sie besser
zur Geltung als die Romanze in *B*, welche bei anscheinender Einfachheit von der
Sängerin eine vollendet schöne Kunst an Tonbildung, Vortrag u. s. w. und insbeson-
dere wahres und tiefes Gefühl verlangt.

Im Ganzen konnte man indessen zufrieden sein. Frau Lederer sang die Gräfin, wie wir es von der braven Sängerin erwarteten, und spielte sie, wie wir's eben auch erwartet hatten, d. h. die einzelnen Momente schicklich bezeichnend und nicht mehr. Unter den alten Bekannten aus dem „Barbier“ hat weiland Doctor Bartolo's Mündel und jetzige Gräfin Almaviva ihre Physiognomie am meisten verändert. Mozart, der von seinen Frauengestalten sagen darf, was Goethe's Tasso von den seinigen sagt: „es ist kein leerer Wahn, der sie erschuf, ich weiß es, sie sind ewig, denn sie sind“, – Mozart hat das weiland muthwillige spanische Mädchen, das wir voll pikanter Schalkhaftigkeit, aber ohne einen Zug von wirklicher Empfindung fanden – man müßte denn ihre Verliebtheit für etwas rechnen wollen – wunderbar verklärt und veredelt. Was ihren Gemahl Almaviva betrifft, so hat Mozart hinwiederum eine merkwürdige veredelnde Metamorphose mit der Originalgestalt in Beaumarchais' berühmtem Tendenz-Lustspiel vorgenommen. Der französische Dichter malt in seinem Almaviva mit wohlbedachter Absicht den vornehmen Lebemann des *ancien régime*, für den wir Alles in der Welt eher empfinden sollen als Sympathie. Der Tondichter hat ihn zu einer ritterlichen Gestalt umgeschaffen, deren edler Kern durch alle bedauerlichen Verirrungen immer wieder durchblickt. Der Darsteller, welchem die Rolle diesmal zufiel, Herr Nollet, löste die Aufgabe ganz gut, – nur daß er für diese mannhafte Gestalt fast etwas zu jugendlich ist. Dieser Umstand wird sich indessen von Tag zu Tag verbessern.

Von Herrn Dalle Asts Figaro gilt das Entgegengesetzte, – der von uns höchlich geschätzte Sänger hat dafür nicht mehr genug jugendliche Beweglichkeit. Figaro entwickelt hier allerdings nicht mehr das aalglatte Wesen wie bei Rossini, er ist nicht mehr auf den Commandoruf *Figaro là, Figaro quà* zugleich in allen vier Ecken, er hat's bei seiner gesicherten Stellung im Hause Almaviva, dem Himmel sei Dank, auch nicht mehr nöthig – aber die alte Lust an Intriguen und Verkleidungen ist ihm geblieben und wo nöthig, weiß er sich auf den Parketten des Grafenschlosses so gewandt zu bewegen wie weiland auf dem Straßenpflaster von Sevilla, als er dort noch die Leute barbierte. Basilio's Heimtücke und Schadenfreude tritt bei der von Mozart gezeichneten Gestalt schärfer und bezeichnender hervor als bei Rossini's Basilio – im „Barbier“ ist er noch mit jenem *cuajo d'asino* drapirt, das ihm, wie er bei Mozart rühmt, so oft aus Noth und Gefahr geholfen. Rossini macht ihn zum Baß, Mozart giebt ihm den schärferen Stimmklang des

Tenors. Herr Dekner, in der komischen Oper für uns ein neuer Gast, sang den Basilio sorgfältig, gab ihn aber im Ganzen etwas zu gutmüthig, – sein „was ich sagte von dem Pagen“, eine Stelle voll boshaften Triumphes, klang eher wie die
180 Entschuldigung eines wirklich wohlmeinenden Vermittlers.

Herr Robert Müller konnte für seinen Bartolo die Grundzüge seines Bartolo aus dem „Barbier“ beibehalten. Das kleine Juwel, die köstliche Arie der Barbarina von der „verlorenen Nadel“ geht meist selbst verloren, weil man die Duodezpartie
185 eben nur für diese oder jene bessere Choristin für gut genug hält. Als man noch „Don Juan“ in deutscher Uebersetzung mit dem albernem Dialog und der eingeflickten hanswursthaften Gerichtsdienerscene gab, verschmähte der große Devrient es nicht, die Rolle des Gerichtsdieners zu spielen, „denn“, sagte er, „ich rechne mir's zur Ehre, wenn mein Name mit jenem Mozarts auf derselben Affiche steht“. Merken Sie sich's, verehrteste Solodamen von der Oper. Der Gerichtsbediente Devrients erinnert mich an den Richter Curzio des Herrn Ausim, mit
190 dem, glaube ich, selbst Devrient hätte zufrieden sein dürfen. Welche Kraft die komische Oper an dem trefflichen Ausim besitzt, wird nach und nach klar. Er ist überdies ein wahrer Proteus: sein Räuber-Hirt im „Nachtlager“, sein Lord im „schwarzen Domino“ und dieser Curzio – kein Mensch würde auch nur ahnen,
195 daß in diesen drei so charakteristischen und so grundverschiedenen Masken ein und derselbe Darsteller steckt.

Ueber die Oper selbst sage ich kein Wort – sie und der „Barbier“ bezeichnen den Doppelgipfel des Parnassus der komischen Opernmusik –, das geniale Lustspiel und die geniale Posse. Statt alles Anderen nehme ich Otto Jahns „Mozart“
200 zur Hand, lese (zum wie vielten Male?) die Blätter, welche die unvergleichliche Charakterisirung der „Nozze di Figaro“ enthalten, und rathe dem Leser, desgleichen zu thun.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Sechstes Konzert des Hellmesberger-Quartetts, 26. März 1874, MVkl. ■ Konzert von Gabriele Joël, 27. März 1874, Bösendorfersaal ■ Mozart, *Die Hochzeit des Figaro*, 28. März 1874, Komische Oper

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: *Andante favori* WoO 57, Streichquartett B-Dur op. 130 ■ Grammann: 2 Novelletten op. 7 ■ Halévy: „*Si la rigueur et la vengeance*“ („Wenn ew'ger Haß, glühende Rache“) aus *La Juive* ■ Liszt: *Venezia e Napoli* S 162 ■ Mozart: *Die Hochzeit des Figaro*, Violinsonate A-Dur KV 526 ■ Rubinstein: Klaviertrio g-Moll op. 15 Nr. 2 ■ Schumann: Nr. 7 „*Ich grolle nicht*“ aus *Dichterliebe* op. 48 ■ Spohr: Doppelstreichquartett e-Moll op. 87

ERLÄUTERUNGEN

15 Onslov] George Onslow (1784–1853), frz. Komponist. ■ 18 wie Nohl ... Buch betitelt hat] Ludwig Nohl, *Beethoven. Liszt. Wagner. Ein Bild der Kunstbewegung unseres Jahrhunderts*, Wien 1874. ■ 24 Düntzers] Heinrich Düntzer (1813–1901), Herausgeber und Kommentator von Goethe. ■ 27 „Irdisches und Göttliches“] Symphonie C-Dur op. 121 (*Irdisches und Göttliches im Men-*

schenleben). ■ **27f.** „historische“] Symphonie G-Dur op. 116 (*Historische Symphonie im Stil und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte*). ■ **29** zweite C-moll-Symphonie] Symphonie c-Moll op. 102. ■ **30** frühere C-moll-Symphonie] op. 78. ■ **30f.** wir jüngst ... hörten] → NR. 155/Z. 187–191. ■ **37** Therese Seydel] (1858–nach 1908), Violinistin, Musikpädagogin und Komponistin; häufige Auftritte in Wien, daneben auch zahlreiche Konzertreisen, meist mit ihrer Schwester, der Pianistin Marie Seydel. ■ **45f.** die beiden Trios von Mendelssohn] → NR. 154/ERL. zur Z. 124f. ■ **48** Mandel] Sophie Mandl (1859?–?), Pianistin; Studium am Konservatorium der GdM, häufige Auftritte mit ihrer Schwester, der Violinistin Virginie Mandl. ■ **59–65** so erzählt darüber Nohl ... Thräne koste.“] → ERL. zur Z. 18 (darin S. 112). Die von Nohl zitierte Passage ist entnommen dem Brief von Karl Holz an Wilhelm von Lenz vom 16. Juli 1857 – vgl. Kopitz/Cadenbach, *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 470. ■ **66–76** Als kleinen Beitrag ... Kraftworte bezeichnete] Über Beethovens Gespräch mit dem Violoncellisten und Komponisten Jan Emanuel Doležálek (1780–1858) nach der Uraufführung des Streichquartetts B-Dur op. 130 berichtet auch Otto Jahn – vgl. Kopitz/Cadenbach, *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 258. Darüber hinaus ist eine ähnliche Anekdote über Beethovens Reaktion auf die Uraufführung von Op. 130 und Op. 133 im Brief von Karl Holz an Wilhelm von Lenz vom 16. Juli 1857 festgehalten, s. ebd., S. 470. Ambros allerdings verbindet in der Anekdote zwei Ereignisse, die nicht gleichzeitig stattfanden: Beethovens Reaktion auf die Uraufführung des Streichquartetts B-Dur op. 130 mit der Großen Fuge op. 133 als fünfter Satz (März 1826) und Doležáleks Besuch beim todkranken Beethoven (Februar 1827). Vgl. *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Bd. 11, hrsg. von Grita Herre unter Mitwirkung von Günter Brosche, Leipzig 2001, S. 187–190. ■ **83** Joël] Gabriele Joël (1853–1894), Pianistin; Schülerin von Brahms, Josef Hellmesberger d. Ä., Karl Goldmark; häufige Auftritte mit Joseph Hellmesberger d. Ä. ■ **90** „Waldstein“-Sonate] Klaviersonate C-Dur op. 53. ■ **98** Was ich neulich bei seinem Klavierquartett wahrnahm] gemeint ist das Klavierquintett g-Moll op. 19; zu dessen Aufführung → NR. 151/Z. 26–78. ■ **104** Quartett] → ERL. zur Z. 98. ■ **110** Eine Sängerin] Katharina Foret, Primadonna am Stadttheater in Düsseldorf. ■ **118** Grünfelds ... Concert] Alfred Grünfeld (1852–1924), Pianist und Komponist; Studium am Prager Konservatorium und in Berlin bei dem Pianisten Theodor Kullak (1818–1882), ab 1873 hauptsächlich in Wien tätig. Das von Ambros erwähnte Konzert fand am 28. März 1874 im Bösendorfersaal statt. ■ **122** Kullaks] → ERL. zur Z. 118. ■ **138** Willems oder Stevens] Florent Willems (1823–1905), Alfred Stevens (1823–1906) – belgische Maler. ■ **150f.** „es ist kein leerer Wahn ... denn sie sind“] „Es sind nicht Schatten, die der Wahn erzeugte, / Ich weiß es, sie sind ewig, denn sie sind.“ Goethe, *Torquato Tasso* II,1. Der Vers „Und die Treue, sie ist doch kein leerer Wahn“ stammt aus Friedrich Schillers Ballade „Die Bürgschaft“. ■ **156** Beaumarchais' ... Lustspiel] Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *La Folle journée ou Le Mariage de Figaro* (1778). ■ **167** Figaro là, Figaro quà] eigtl. „Figaro qua ... Figaro là“ („Figaro dort, Figaro da“) – Figaros Worte in Rossinis *Il barbiere di Siviglia* (I,1). ■ **174** cuojo d'asino] „cuojo d'asino“ („mit dem Fell des Esels“) – Basilius Worte in Mozarts *Le nozze di Figaro* (IV,7). ■ **177** Dekner] Hermann Dekner/Deckner (1840–?), 1874 als Tenor an der Komischen Oper in Wien, ab 1875 als Theateragent in Wien tätig, darüber hinaus artistischer Leiter des Geselligkeitsvereins der Beamten Wiens und Mitglied des Lyrischen Quartetts des Wr. Männergesang-Vereins. ■ **185** „Don Juan“ in deutscher Uebersetzung] Gemeint ist die Übersetzung von Heinrich Gottlieb Schmieder (1763–1811). Schmieder übernahm aus Molières *Don Juan* die Gerichtsdieners- und die Juwelier-Szene. ■ **186f.** der große Devrient] Ludwig Devrient (1784–1832), dt. Schauspieler. ■ **187f.** „ich rechne ... Affiche steht“] Anekdote überliefert etwa in: „Welt-Theater“, in: *Der*

Sammler. Ein Unterhaltungsblatt für alle Stände 32 (1840), Nr. 35, 2. März. ■ 193 im „Nachtlager“] Kreuzer, *Das Nachtlager in Granada*. ■ 193f. „schwarzen Domino“] Auber, *Der schwarze Domino*. ■ 199–201 Otto Jahns ... Charakterisirung der „*Nozze di Figaro*“] Jahn, *Mozart*, Bd. 4, S. 192–277.

158.

WA 1874, Nr. 75, 2. April

Feuilleton.

Musik.

Die Opernfragmente im Hofoperntheater. Die Vorstellung zum Besten der „Concordia“ in der komischen Oper. Händels „Salomo“ und „Messias“.

5 Die Osterwoche, im kirchlichen Kalender wie im Kalender des Naturlebens die Woche der Auferstehung, giebt bei uns alljährlich das Signal auch zur Auferstehung einiger begrabenen und vergessenen Tonwerke – darunter so Manches, das gerechter Weise hätte gar nicht begraben und gar nicht vergessen werden sollen. Diesmal hörten wir im Hofoperntheater drei Opernfragmente, drei einzelne Acte, ja in dem, was man uns aus Mozarts „Idomeneo“ vorführte, sogar Bruchstücke eines Bruchstücks – einige willkürlich aus dem Zusammenhange des Ganzen herausgerissene Nummern des zweiten Actes, der, seiner wohlberechneten Disposition beraubt und als Stück- und Bröckelwerk geboten, dennoch, Dank dem Zauber Mozart'scher Musik, seine Wirkung nicht völlig einbüßte. Daran reihte sich der dritte Act von Cherubini's „Medea“, der erste Act von Spontini's „Vestalin“.

10 Die Aufführung dieser völlig dramatisch auf Spiel u. s. w. angelegten Compositionen geschah concertmäßig, mit dem Notenblatte in der Hand; wir mußten die Phantasie zu Hilfe rufen, uns den Tempel Vesta's und Forum und Capitol und den Triumphzug des siegreichen Licinius, seine Bekränzung durch Julia, kurz Alles dazudenken.

Am meisten äußeren Effect machte das prachtvolle, alle Mittel der Orchestration aufbietende Fragment der Oper Spontini's, innerlich ergriff am tiefsten die Medea. Hier steht Cherubini mit seiner Musik so riesengroß da, daß vieles Andere, was Tagesmode und Tageslaune als Wunderwerk ausposaunt, daneben zur Zwergkleinheit zusammenschrumpft. Merkwürdig war, beiläufig gesagt, daß wir drei Werke zu hören bekamen, die alle in Gluck wurzeln.

Wir haben, ehe noch die Aufführung stattfand, in einem Leipziger Blatte die Andeutung eines Wiener Correspondenten gefunden, es solle ein Experiment sein, ob man eine Aufführung der Opern selbst „wagen“ könne und dürfe. Die Antwort kann nicht zweifelhaft sein, wenn sogar der sehr bedenkliche Nothbehelf einer Aufführung in Galafrack und weißer Weste nicht fehlging. Für Cherubini's Oper wäre Frau Wilt, wie uns ihre Leistung deutlich genug zeigte, eine ausgezeichnete Interpretin. Auch die Julia in der „Vestalin“ würde ihr, was die Gesangpartie betrifft, sehr conveniren. Griechische und römische Costüme müssen doch wohl im Garderobedepot zuhauf liegen und das Seeungeheuer für Idomeneo, den Drachen-

30
35

wagen für Medea, den Triumphwagen für Licinius beschaffen, dürfte nicht über Menschenkräfte gehen.

Hoffen wir denn, daß man uns nicht, wie weiland Moses das gelobte Land vom Berge sah, ohne je hineinzukommen, die Opern bloß in ärmlicher Concertreduction und als Bruchstücke vorgeführt habe, sondern daß man sie in der Gestalt, die sie vollauf verdienen, dem Repertoire einreihen wird. Je aufrichtiger das Interesse ist, das wir einem hochwichtigen Kunstinstitut wie das Operntheater schenken, je aufrichtiger wir sein Gedeihen wünschen, um so offener muß ihm gegenüber die Sprache einer wirklich wohlmeinenden Kritik sein, das heißt: einer Kritik, der das Gedeihen der Sache am Herzen liegt, die sich nicht schadenfroh die Hände reibt, wenn sie über Mißglücktes boshafte Pikanterien schreiben kann.

Erinnern wir uns, daß Cherubini und Spontini noch unsere Zeitgenossen gewesen, so können wir wohl einigermaßen stutzen, wenn man Hauptwerke von ihnen in dem Raume, der berufen wäre, sie uns in vollem Glanze vorzuführen, nur noch wie „historische Curiosa“, wie Mumien im Museum vorweist. Veralten denn Tonwerke gar so schnell? Mit dem beliebten Stich- und Bequemlichkeitsworte „nur noch von historischem Interesse“ wird auf musikalischem Gebiete überhaupt viel Mißbrauch getrieben. Wo ist denn die Grenze? Was ist denn noch Kunstwerk, das lebendig anregt, erfreut, erhebt, und was ehrwürdige Antiquität, die man kühl als „Belehrung“ entgegennimmt? Gibt es denn gar keine Werke der Musik, welche die Signatur des ewig Wahren und ewig Schönen an sich tragen und daher auch Geltung behalten, wie die Gedichte Homers, wie die Antike? Haben Kunstwerke keinen besseren Werth und keine längere Lebensdauer, als einige müßige Leute einen Augenblick lang zu amüsiren und dann gleich ausgepreßten Citronen in den Winkel geworfen zu werden, so schweige man wenigstens nur von der Unverwelkbarkeit des Künstlerlorbeers.

Es berührt uns völlig peinlich, wenn wir z. B. neben unserem Repertoire jenes des Leipziger Stadttheaters lesen. Welche reiche Auswahl deutscher, französischer, italienischer Opern! Unendlich schädlich hat die Zeit der Weltausstellung gewirkt. Man konnte damals mit wenigen Haupt- und Spectakelopern, mit „Rienzi“, „Robert“ u. s. w. haushalten, die Weltausstellungsfremden füllten Abend nach Abend das Haus. Die Fremden sind fort, aber das Repertoire ist geblieben. Steht unser höheres Concertwesen durch die Philharmoniker, die Gesellschaft der Musikfreunde, Hellmesberger u. s. w. in voller Blüthe, so kann und soll unsere Oper nicht zurückbleiben. Für Wien, die musikalische Hauptstadt der Welt, ist das eine Ehrensache!

An demselben Abend, an dem im Musikvereinssaale unter Johannes Brahms' Meisterleitung ein in Wien noch nicht gehörtes Oratorium: „Salomo“ von Händel seine gewaltigen Tonmassen donnern ließ, also ein für die im jetzigen Moment ohne Frage erste Musikstadt höchst bedeutendes künstlerisches Ereigniß stattfand, saßen wir bei einem *petit souper* kleiner, pikanter Schüsselchen im Theater der komischen Oper. Es fand dort nämlich eine Vorstellung „zum Besten des Journalisten- und Schriftstellervereines Concordia“ statt; „unter gefälliger Mitwirkung des Hofschauspielers Herrn Bernhard Baumeister, der Hofschauspielerin Fräulein Johanna Buska, der Kammer- und Hofopernsängerin Frau Bertha Ehnn, der Mit-

glieder der komischen Oper Fräulein Minnie Hauk, Herren Anton Erl und Eduard Hermany, der Hofopernsänger Herren Karl Mayerhofer und Joseph [sic] Pirk, endlich der Mitglieder des Ballets des Hofopertheaters, der Damen: Jacksch, Mauthner, Scholz, Löscher, Minna, Schläger, Olzer und der Herren Caron und Frappart“. Also auch ein „Ereigniß“! Das Haus war gedrängt voll, der Beifall recht lebhaft, obwohl irgend ein heimtückischer Dämon sein Spiel hatte, denn Herr Erl wurde im Laufe der Vorstellung total heiser, und, gleich als hätten sie sich das Wort gegeben, Herr Pirk ebenfalls. Nun sagt zwar ein französisches Sprüchwort: *deux afflictions mises ensemble peuvent devenir une consolation*, aber diesmal blieb es bei der *affliction*. Die kleinen Bluetten spielten bis halb eilf Uhr; als es über zehn Uhr geworden und der junge Pächter Cyrill und das schöne Schweizermädchen Marie noch lange keine Aussicht hatten, ein Paar zu werden, gerieth das Publicum in Unruhe und diverse Auswanderer suchten die Thüre, – zur förmlichen Flucht gab der Moment das Signal, wo der einwilligende Bruder Max den Heiratscontract Cyrills und Mariens unterschrieb und wir also das beruhigende Bewußtsein mit uns nahmen, daß die jungen Leute „einander kriegen“. Diese Personen gehören einer allerliebsten einactigen Oper von Adam an – „*Le chalet*“ (die Schweizerhütte) – die ohne Herrn Pirks Unfall, und hätte sie nicht bei ihrem Beginn eine Viertelstunde vor zehn Uhr ein bereits ermüdetes und etwas verstimmtes Publicum getroffen, noch mehr gefallen haben würde, als sie wirklich gefallen hat. Reicht sie auch nicht an Adams Hauptwerke, den „Postillon“ und den „treuen Schäfer“, so ist die Musik doch frisch, anmuthig, pikant, schalkhaft, zärtlich, je nach der Situation, und Alles zusammen geeignet, ein Stündchen lang aufs angenehmste zu unterhalten. Das Buch ist so hübsch wie die Musik. Frau Ehnn war als Marie wirklich in Spiel und Gesang bezaubernd, es will uns scheinen, als dürfe sie diese Partie zu ihren besten Rollen zählen. Höchst ansprechend gestaltete auch Herr Mayerhofer den biedereren, humoristischen Soldaten Max. Wir hoffen, daß Adams reizende Operette bleibend dem Repertoire einverleibt werden wird.

Je mehr uns „Die Schweizerhütte“ ansprach, um so weniger war dies der Fall bei einer andern französischen Novität: „Die verschleierte Sängerin“ mit Musik von Victor Massé, die, beiläufig gesagt, so wenig wie Adams „*Chalet*“ (1834) von gestern ist, nämlich schon 1852 unter dem Titel „*La chanteuse voilée*“ auf dem Theater der Opéra comique in Paris zur Aufführung kam. Massé ist ein Schüler Halevy's, hat 1844 den „großen Compositionspreis“ erhalten, dann als Regierungspensionär das herkömmliche Jahr in Italien gesessen, Reisen durch Deutschland gemacht und nicht bloß für die Opéra comique nach und nach eine ganze Reihe von Werken geliefert, sondern 1855 sogar für Venedig eine Oper geschrieben „*La favorita e la schiava*“ und 1857 für Baden-Baden „*Le cousin Marivaux*“. Trotz alledem können wir nicht verschweigen, daß seine „*Chanteuse voilée*“ eine betrübende Probe ist, daß das Verderbniß der komischen Oper in Frankreich nicht erst der neuesten Zeit angehört und Jacques Offenbach seine Vorgänger gehabt hat. Der Text zwar ist anständig und unverfänglich, aber man reibt sich ungläubig die Augen, wenn man auf dem Zettel den Namen Scribe liest; etwas so Langweiliges, Unwahrscheinliches und Albernies wie dieses Buch würde man dem geistreichen, gewandten, erfahrenen Autor nie zugetraut haben. Die Musik ist ein anspruchvoll

aufgedonnertes Nichts, – eine hübsche Romanze des Tenors ist das Beste und das große Duo zwischen dem Maler Velasquez und der Magd Palomita hat einige gelungene Stellen. Aber gleich die Ouverture! Nach erztrivalem Anfang ein sentimentales Flügelhornlamento, dann eine Tanzmelodie nach der anderen, stellenweise mit obligaten Klapperblechen u. s. w. Wenn für eine Haupt- und Staatsaction in einer Affenkomödie eine einleitende Symphonie benöthigt werden sollte, so wüßten wir nichts Zweckmäßigeres zu empfehlen. Die „Palomita“ des Frl. Hauk war anmuthig im Spiel und brillant im Gesang, Herr Hermany als „Perdican“ und Herr Erl als „Velasquez“ wirkten sorgsam mit. Als nach der Vorstellung das Publicum die Darsteller rief, kam Erl nicht mit, – das Publicum rief ihn jetzt eigens, um ihm zu zeigen, daß es ihm den unverschuldeten Unfall seiner Heiserkeit nicht entgelten lasse, – der bescheidene junge Sänger trat dennoch nicht heraus. Wir rechnen ihm diesen Zug zur Ehre. 130

Das getanzte Divertissement sprach sehr an. Das leichtgefügte Lustspielchen von Franz Gensichen „Minnewerben“ amüsirte durch das ausgezeichnete Spiel des Frl. Buska und des Herrn Baumeister in hohem Grade. Das kleine Stück hat etwas von dem französischen Genre des sogenannten Proverbe, zu welchem diesmal ein kleines Gedicht Mirza-Schaffy's den Stoff giebt. Sehr ergötzlich wurde die Scene gespielt, wo der Kritikus Hagen, der die Schauspielerin Beckmann wegen ihres Gretchen in der Gartenscene zu tadeln gefunden, von der pikirten Künstlerin um Belehrung gebeten und aufgefordert wird, die Scene mit ihr durchzunehmen. Die Art, wie Herr Baumeister im Charakter jenes Kritikus die Worte Fausts trocken, und nicht ohne alle Augenblicke zu stocken oder sich zu versprechen, herunterleierte, während Frl. Buska als getadeltes Gretchen die Reden des letzteren mit allem Aufwande von Feinheit vortrug, weckte im Publico lautes Gelächter. Zuletzt heiratet der Kritikus die Schauspielerin – der richtige Lustspielausgang allerdings, hier aber ein Ausgang, den man anfangs, wo die junge Künstlerin das die tadelnde Recension enthaltende Zeitungsblatt zornig zerknittert, nicht im Traume erwarten möchte. 140

Der Gedanke an Händels „Salomo“ hat in mir den gewiß verzeihlichen Wunsch angeregt, das Kind zu sein, das der weise König in zwei Stücke entzweihauen lassen wollte. Dann hätte die eine Hälfte in der komischen Oper und die andere im Musikvereinssaale sitzen können und ich brauchte nicht bloß vom Hörensagen zu berichten, daß das höchst zahlreiche Publicum den „Salomo“ mit Begeisterung aufnahm und daß Frau Wilt und Frau Gompertz-Bettelheim ganz herrlich sangen, daß überhaupt das Ganze einen höchst imposanten Eindruck machte. Zwei Tage früher hatten wir Händels „Messias“ gehört. Die Damen Friedrich-Materna, Gompertz, die Herren Walter und Rokitansky fanden in ihren Soli stürmischen, hochverdienten Beifall, – die Arie „Er ward verachtet“ der Frau Gompertz und Rokitansky's „Wer mag den Tag seiner Zukunft bestehen?“ wird mir noch lange in der Seele nachtönen. Aber Ehre auch den Chören. Nach dem Hallelujah wollte sich das Publicum gar nicht beruhigen. 155

A. W. Ambros. 160

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Konzert zum Vorteil des Pensionsinstituts des Hoftheaters, 30. März 1874, Hofoper ■ Konzert zum Besten des Concordia-Vereins, 31. März 1874, Komische Oper ■ Konzert zum Vorteil des Pensionsinstituts des Hoftheaters, 29. März 1874, Hofoper

REZENSIERTE WERKE

Adam: *Die Alpenhütte* ■ Cherubini: *Medea* (III. Akt, konzertante Aufführung) ■ Gensichen: *Minnewerben* ■ Händel: *Messias* ■ Massé: *Die verschleierte Sängerin* ■ Mozart: *Idomeneo* (Nummernauswahl aus dem II. Akt, konzertante Aufführung) ■ Spontini: *Die Vestalin* (I. Akt, konzertante Aufführung)

ERLÄUTERUNGEN

27–29 in einem Leipziger Blatte ... könne und dürfe.] nicht ermittelt. ■ **38–41** Hoffen wir ... dem Repertoire einreihen wird.] *Idomeneo* wurde 1879, *Medea* 1880 und *Die Vestalin* 1881 an der Wr. Hofoper neuaufgeführt. ■ **52** „nur noch von historischem Interesse“] 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. ■ **64** 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 → Bd. 1/NRN. 115–116, 121–126. ■ **65f.** „Rienzi“, „Robert“] Wagner, *Rienzi*; Meyerbeer, *Robert le diable*. ■ **73** ein in Wien noch nicht gehörtes Oratorium: „Salomo“ von Händel] Bei der Aufführung am 31. März 1874 im Rahmen des zweiten Gesellschaftskonzerts der GdM handelte sich nicht um die Wr. Erstaufführung, denn das Oratorium erklang in Wien bereits 1825 unter der Leitung von Ignaz Franz von Mosel (1772–1844). ■ **76** *petit souper*] frz. „Abendbrot“. ■ **79** Bernhard Baumeister] (1827–1917), Schauspieler; ab 1852 am Wr. Hofburgtheater. ■ **80** Johanna Buska] (1847–1922), Schauspieler; 1874–1880 am Wr. Hofburgtheater. ■ **82** Pirk] Engelbert Pirk (1835–1888), Tenor; 1869–1875 an der Wr. Hofoper. ■ **83** Jacksch] Amalie Jaksch (1846–1913), Tänzerin; 1871–1876 Soloränzerin an der Wr. Hofoper. ■ **84** Mauthner] Henriette Mauthner (1850–1884), Tänzerin; 1866–1879 Soloränzerin an der Wr. Hofoper. ■ **84** Scholz] Therese Scholz (1849–?), Tänzerin; 1868–1875 Soloränzerin an der Wr. Hofoper. ■ **84** Löscher] Leopoldine Löscher (1853–1928), Tänzerin; ab 1872 Soloränzerin an der Wr. Hofoper. ■ **84** Minna] Wilhelmine Jaksch (1850–?), Tänzerin; 1867–1877 an der Wr. Hofoper (seit 1871 als Soloränzerin). ■ **84** Schläger] Hedwig Schläger (1855–?), Tänzerin; 1872–1885 Soloränzerin an der Wr. Hofoper. ■ **84** Olzer] Marie Olzer, Tänzerin; 1870–1878 Soloränzerin an der Wr. Hofoper. ■ **84** Caron] Alfred Caron (1838–1899), Tänzer; 1862–1892 Soloränzer an der Wr. Hofoper. ■ **85** Frappart] Léon Frappart, Soloränzer an der Wr. Hofoper 1868–1877. ■ **89** *deux afflictions ... consolation*] frz. „Zwei Übel, zusammengenommen, werden zu einer Tröstung.“ Zitat aus: *Leben des Quintus Fixlein*, in: Jean Paul, *SW*, Abt. 1, Bd. 4, S. 138. ■ **97** die Schweizerhütte] In Wien unter dem Titel *Die Alpenhütte* aufgeführt. ■ **101** „Postillon“] *Le Postillon de Lonjumeau* (*Der Postillon von Lonjumeau*). ■ **101** „treuen Schäfer“] *Le Fidèle berger* (*Der treue Schäfer*). ■ **107f.** Wir hoffen ... dem Repertoire einverleibt werden wird.] Es blieb bei dieser einzigen Aufführung. ■ **111** Victor Massé] (1822–1884), frz. Komponist. ■ **112** 1852] recte: 1850. ■ **117f.** „*La favorita e la schiava*“] entstanden bereits um 1845, uraufgeführt 1855 in Venedig. ■ **118** „*Le cousin Marivaux*“] *Le Cousin de Marivaux*. ■ **139** Das getanzte Divertissement] Johann Strauß d. J., Walzer; Mathias Strebinger (1807–

1874), Polka aus dem Ballett *Monte Christo*. ■ **140** Franz Gensichen] (1847–1933), dt. Schriftsteller. ■ **142** Proverbe] kurzes, heiteres Thaterstück, dessen Thema meist einem Sprichwort (frz. „proverbe“) entnommen ist. ■ **143** Gedicht Mirza-Schaffy's] Bekannt aus der Sammlung von Friedrich Bodenstedt, *Die Lieder des Mirza-Schaffy*, Berlin 1851. Der Titel dieser im 19. Jh. sehr populären Sammlung geht auf den aserbajdschanischen Dichter Mirza Şəfi Vazeh (1794–1852) zurück, den Bodenstedt in Tiflis kennengelernt hat. ■ **163** Rokitansky] Hans von Rokitansky (1835–1909), Bass; 1862–1864 am Dt. Landestheater in Prag, 1864–1893 an der Wr. Hofoper, 1871–1875 Prof. am Konservatorium der GdM. ■ **165** „Wer mag ... bestehen?“] „But who may abide the day of His coming?“ („Doch wer kann bestehen den Tag seiner Ankunfts?“).

159.

WA 1874, Nr. 80, 9. April

A. (Komische Oper.) Die Reprise von Flotows „Martha“ in der komischen Oper erhielt durch Herrn Riese's Gastspiel als Lionel Interesse. Wir haben Herrn Riese's „heroische“ Tenorstimme, die dieser Stimme entsprechende Stylistik seines Gesangsvortrages, kurz seine ganze, aufs Grandiose angelegte Persönlichkeit in den Rollen des Eleazar und Arnold im Hofoperntheater kennen gelernt, – in der komischen Oper ist er der Wallfisch im Karpfenteich. Wenn der Dichter sagt: „mit seinen größeren Zwecken wachse der Mensch“, so wird wohl auch das Umgekehrte wahr sein, daß mit kleineren Zwecken der Mensch sinkt. Das ist bei Herrn Riese's Lionel wohl insoferne nicht wahr, als die ganze Leistung eine vortreffliche war und das Publicum mit Recht zum lautesten Beifall hinriß, – dennoch mischte sich in den Genuß für uns ein gewisses Mißbehagen, das wohl aus dem Gedanken entsprang, welcher Verlust es sei, wenn eine großartige Begabung, ein Talent, das berufen ist, als Licinius, Cortez, Rienzi, Idomeneo, Robert u. s. w. zu glänzen, an hübsche Winzigkeiten, wie Flotows sentimental „ein Jammerlied auf seiner Liebsten Brau'n singender“ Lionel, verschwendet wird. Wirklich war Lionel diesmal gar nicht sentimental, sondern geradezu ein Held. Für solche Rollen genügt jeder empfindungsvolle Tenorjüngling, aber den Cortez z. B. kann unter hundert Tenoren Einer singen. Dieser Eine wäre eben Herr Riese. In der komischen Oper wird man mindestens sorgen müssen, ihm Rollen zuzuteilen wie Zampa und ähnliche. Fr. Linnée sang, wenn wir uns nicht täuschen, die Martha freier, sicherer als bei ihrem Debut, wo ihr einige Befangenheit im Wege gestanden haben mag. Sie hat uns gefallen, – ihre Martha, oder Lady Durham, zeigte so viel Noblesse, Anmuth und Eleganz in Gesang und Spiel, daß wir die Acquisition der jungen Sängerin für die komische Oper als Gewinn begrüßen. Eine Einlage von Variationen – im Zusammenhang des Stückes ein *hors d'oeuvre* schlimmster Art – trug Beifall über Beifall ein. Die Sängerin ließ darin das hohe *Des* mit großer Leichtigkeit und als wohlklingenden Ton hören, dagegen mißglückte im Spinnquartett das Unternehmen, noch eine Terz höher, nämlich bis *F* zu gehen. Flotow hat diesen an sich unschönen Tongang weiland für das exceptionelle Organ der Zerr hingeschrieben; wer nicht über gleiche Stimmittel in dieser höchsten – eigentlich unnützen – Lage verfügt, bei dem wird der Idiotismus der Zerr zum Zerrbild. Herr Hermany

übernahm statt des plötzlich erkrankten Dalle Ast den Plumket ohne Probe und bestand gut, obwohl diese entschiedene Baßpartie für seinen weichen Bariton eigentlich zu tief liegt, was sich indessen nur im Porterliede fühlbar machte. Die
 35 ganze Vorstellung ging frisch und rund und schien das Publicum zu amüsiren.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Flotow, *Martha, oder Der Markt zu Richmond*, 8. April 1874, Komische Oper

ERLÄUTERUNGEN

5 Eleazar und Arnold] Zu Rieses Auftreten in Halévy's *Die Jüdin* und Rossinis *Wilhelm Tell* → Nrn. 155 und 156. ■ 6f. „mit seinen größeren Zwecken wachse der Mensch“] Schiller, *Wallenstein* (Prolog). ■ 13 Licinius, Cortez, Rienzi, Idomeneo, Robert] Rollen in Spontinis *La Vestale*, *Fernand Cortez, ou La Conquête du Mexique*, Wagners *Rienzi*, Mozarts *Idomeneo*, Meyerbeers *Robert le diable*. ■ 19 Zampa] in der gleichnamigen Oper von Ferdinand Hérol. ■ 20 Linnée] Henriette Linée, verh. Sieß, Sopran; zunächst am Landestheater in Graz engagiert, 1874 an der Komischen Oper in Wien, später vor allem als Gesangspädagogin und Klavierbegleiterin in Graz tätig. ■ 20f. bei ihrem Debut] Linée übernahm die Rolle der Martha bereits im März 1874. ■ 24 Einlage von Variationen] Heinrich Proch, Variationen op. 210. ■ 25 *hors d'oeuvre*] außerhalb des Werkes liegende Effekthascherei. ■ 29 Zerr] Anna Zerr (1822–1881), Sopran; sang die Titelpartie der *Martha* bei der Wr. Uraufführung 1847.

160.

WA 1874, Nr. 82, II. April

A. (Komische Oper.) Gabriele in Kreutzers „Nachtlager“ war bisher das Schmerzenskind der komischen Oper. Eine Sängerin nach der andern brach an dieser am Ende doch nichts weniger als über Menschenkräfte gehenden Partie den Hals; Fräulein König sang und verschwand, Frau Otter sang und verschwand u. s. w.
 5 Endlich scheint eine junge Anfängerin aus Preßburg, Fräulein Will, den bösen Bann und Zauber gebrochen zu haben. Bei in der Mittellage relativ schwächerer, in der Höhe sehr angenehmer, im Ganzen aber sympathischer Stimme von jugendfrischem Klang ist sie eine gut gebildete Sängerin, hat Ausdruck und Empfindung und auch schon bezeichnendes Spiel, ja sie thut in letzterem des Guten mitunter fast zu viel; sie nahm z. B. das Lamento um die Taube entschieden zu
 10 tragisch, was will denn Fräulein Will thun, wenn ihr einmal in einer Oper der Tenor-Liebhaber oder der Baryton-Bruder erstochen werden wird? Fräulein Will ist zu den erwähnten Vorzügen auch eine angenehme persönliche Erscheinung. Sie ist allerdings noch Anfängerin, wie Fräulein Linnée auch; aber wir wollen wahrlich
 15 lieber junge Anfängerinnen hören als alte Aufhörerinnen. Tags nach Kreutzers Oper hörten wir Flotows „Stradella“ mit Herrn Riese. Was ein solcher Protagonist doch bewirkt! Die ganze Oper bekam eine merkwürdige Lebendigkeit, aus Flotows Figurine Alessandro Stradella wurde eine Figur Alessandro Stradella. In der „Hymne“ klang Herrn Riese's Stimme völlig wie ein mächtiges Orgelregister
 20 durch das Orchester durch. Wir begriffen zum ersten Male die Wirkung dieses

Gesanges auf die Banditen. Diese beiden Banditen, wie sie Herr Telek und Hermany darstellen, sind prächtige Bursche, – daß sie etwas an Caricatur streifen, schadet nicht, der Componist selbst hat es darauf angelegt. Recht gut ist die Maske der beiden Herren, statt daß auf den meisten Theatern Malvolio und Barbarino aussehen wie Dandys, die für einen eleganten Maskenball die Banditentracht gewählt. Die Apostrophe an Italien und das lustige Trinklied, das bemerkenswerther Weise ganz den Charakter eines Instrumental-Scherzo trägt, mußte wiederholt werden. Wie zwei Tage vorher in „Martha“, kam auch diesmal eine Improvisation ins Spiel; statt des plötzlich unwohl gewordenen Fräulein Deichmann sang Frau Lederer die Leonore – ohne Probe, aber gut, wie sich bei einer so tüchtigen Sängerin von selbst versteht.

25

30

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Kreutzer, *Das Nachtlager in Granada*, 9. April 1874, Komische Oper ■ Flotow, *Alessandro Stradella*, 10. April 1874, ebd.

ERLÄUTERUNGEN

4 Fräulein König sang] → NR. 150/Z. 202–207. ■ 4 Frau Otter sang] Otter (nicht näher ermittelt) gastierte in der Rolle der Gabriele am 17. Februar 1874. ■ 5 Will] Julie Will, Sopran; 1874 an der Komischen Oper in Wien engagiert.

161.

WA 1874, Nr. 86, 16. April

A. (Komische Oper.) Adams „Postillon von Lonjumeau“ ist nicht nur die beste Oper ihres Schöpfers, sondern auch unter den neueren französischen Opern eine der besten und ansprechendsten. Hier ist Munterkeit, Frische, Geist, Leben und zugleich etwas so Feines, um nicht zu sagen Nobles, selbst in den komischsten Partien, daß man den echt französischen Meister überall erkennt. Adam verschmäht es, durch Tanzmotive gleichsam von den Füßen der Hörer aus den Weg zu ihrem Kopf und Herzen zu nehmen, wie z. B. der Deutsch-Franzose v. Flotow in der „Martha“ thut, wo sich einmal jemand, nach dem Muster der Buchstaben und Worte zählenden sogenannten „Masora“, die Mühe geben sollte, aufzusummieren, wie viele unmaskirte Quadrillen wir darin zu hören bekommen – der maskirten gar nicht zu gedenken. Adam verschmäht, wie gesagt, dergleichen und hat es auch nicht nöthig, um Wohlgefallen zu erregen und Beifall zu finden.

5

10

Es hat uns gefreut, das geistvolle Tonwerk nach ziemlich langer Pause wieder einmal zu hören, zumal die Vorstellung durch Herrn Riese's Mitwirkung als Chapelou einen trefflichen Mittelpunkt fand, um den sich das Uebrige mehr oder minder gut umher gruppirt. Unter den Aufgaben, welche Herrn Riese in der komischen Oper bisher gestellt wurden, ist diese die seiner künstlerischen Persönlichkeit am meisten angemessene. Chapelou wird vom Tenore suchenden Marquis Corcy eigens als Heldentenor für die große Oper in Paris, zunächst für Rameau's „Castor und Pollux“ geworben und so zu sagen entführt, es darf sich also schon im

15

20

Postillon etwas vom Helden ankündigen. Vortrefflich war in diesem Sinne der Vortrag des Postillonliedes, über welches wir nicht weniger erfreut waren als der Marquis im Stücke. Dabei überraschte uns Herr Riese überdies durch ein kleines, aber virtuos geblasenes Solo auf seinem Posthorn, einem Diminutiv-Maschinhorn. Natürlich wurde lebhaft applaudirt. Im Duo des zweiten Actes mit Madeleine ließ

25 Herr Riese ein ausgezeichnet schönes Falsett hören, das abermals einen Beifallsturm hervorrief, und ein (eingelegetes) Lied im dritten Act wurde *da capo* begehrt. Herr Riese wird sich rühmen dürfen, von Wien einen vollständigen Erfolg mitgenommen zu haben.

30 Herr Rob. Müller durfte als Bijou trefflich heißen, so lange Bijou Wagner im Dorfe war; als er zum „Chorführer“ geworden, begannen sich Züge einer für das geistige Niveau dieser Oper etwas zu niedrigen Komik einzumischen, gewisse Idiotismen von Leipziger Localkomik, die dem geschätzten Sänger nur im Athen an der Pleisse angefliegen sein können. Ausgezeichnet war aber die Scene der (vorgeblichen) Heiserkeit; die Rabentöne, die Herr Müller hier seiner Kehle abzuwingen wußte, brachten das Publicum zu lautem Gelächter. Herr Riese wußte in derselben Scene die Stimmlosigkeit meisterhaft zu fingiren und die Art, wie er dann in wenigen Tönen den Uebergang zum vollen Glanze seines Organs nahm, war

40 wirklich in ihrer Art ein Virtuosenstück. Herr Müller sang insbesondere, wie wir noch erwähnen müssen, seine Scalen-Arie verdienstlich; merkwürdig ist in diesem geistvollen Tonstück, beiläufig gesagt, ein mozartisirender Zug, der stellenweise in einen rossinisirenden übergeht. Herr Ausim nahm den Marquis ganz richtig als alten, gepuderten, beschönpflästerten Gecken aus der Zeit Louis' XV., that aber diesmal in der Komik auch etwas zu viel, die Scene des Dirigirens würde z. B.

45 durch Mäßigung entschieden gewinnen. So würde sich kein Marquis des *ancien régime* geberdet haben und wäre er der größte Musikenthusiast gewesen. Frl. Deichmann war als Madeleine recht nett, indessen ist es eine Aufgabe, zu welcher an Feinheit und Liebenswürdigkeit der Darstellung doch noch mehr gehört, als die junge Sängerin daran zu wenden hat. Ihre Naivetät und Munterkeit in den

50 ersten Scenen hatte etwas seltsam nervös Aufgeregtes, sie machte mit ihrem neu-angetrauten Männchen zu viel Männerchen. Ihre Arie im zweiten Act fand lebhaftesten Beifall, das Dictum K. M. v. Webers bleibt ewig wahr: auf Coloratur, wohl oder übel, folgt Applaus wie die Thräne auf die Zwiebel. Seltsam ist, daß die Coloratur des Fräuleins, mit der sie sehr freigebig ist, klingt, als ahme sie mehr

55 eine Coloratursängerin glücklich und geschickt nach, als sei sie's wirklich selbst. Die Chöre gingen sehr gut. Der Einfall Adams, die strenge Fugenform im ersten Finale zu einem drastisch komischen Effect zu verwenden, ist einer der glücklichsten, die je ein Componist einer komischen Oper gehabt.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Adam, *Der Postillon von Lonjumeau*, 15. April 1874, Komische Oper

ERLÄUTERUNGEN

9 „Masora“] Textkritik des Alten Testaments, bei der die jüdischen Schriftgelehrten – Masoreten – durch die Hinzufügung von Vokalen und Akzenten in die ursprünglich nur aus Konso-

nanten bestehende Schrift die Aussprache und damit auch die Bedeutung des hebräischen Bibeltextes genau festlegt haben. ■ 13 nach ziemlich langer Pause] Ambros' persönliche Aussage. Die letzte Aufführung an der Wr. Hofoper fand 1873 statt. ■ 27 ein (eingelegtes) Lied „*O schönste der Frauen*“ nach der Melodie zu „*Der Wanderer*“ von Alexander Fesca (1820–1849). ■ 33f. Athen an der Pleisse] alter Beiname von Leipzig. ■ 52f. auf Coloratur, ... die Zwiebel.] „Auf den Laufer, gut oder übel, / Folgt das Gepatsch, wie die Thrän' auf die Zwiebel [...]“ Spruch enthalten in Webers Romanfragment *Tonkünstlers Leben*. (*Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber*), hrsg. von Theodor Hell, Bd. 1, Dresden/Leipzig 1828, S. 60.

162.

WA 1874, Nr. 91, 22. April

Feuilleton.
Musik.

„*Le roi l'a dit*“, komische Oper von Léon Delibes.
Das vierte Gesellschaftsconcert.

Ehemals wurde, wenn vom Kriegsschauplatz eine große „Victoria“ bekannt zu 5
machen war, in den Hauptstädten die Nachricht mit vierundzwanzig blasenden
Postillonen verkündigt. Ich wollt', ich hätte diesmal ihrer achtundvierzig, oder um
der runden Zahl willen, da es auf zwei mehr nicht ankommen wird, ein halbes
Hundert zur Verfügung. War das ein Erfolg, den Léon Delibes' „*Le roi l'a dit*“
(„Der König hat's gesagt“) in der komischen Oper errang! Ich erinnere mich bei 10
einer Novität kaum eines gleichen. Und, was wohl zu merken, es war kein prämeditirter,
kein präparirter Beifall – die zündende Gewalt dieser Musik schlug ins
Publicum und da begann es denn sehr bald zu brennen und brannte lichterloh bis
zum Schlusse. Man wird mir, dem warmen Bewunderer der alt-niederländischen
und italienischen Tonsetzer des Quattro- und Cinquecento und anderer musikalischen 15
Anticaglien, wohl zutrauen, daß ich für meine Person durch eine allerneueste
französisch-komische Oper nicht eben so gar leicht außer Fassung zu setzen bin;
aber ich darf und muß es offen sagen, daß mich das Werk des jungen französischen
Componisten geradezu bezaubert hat. Möge er auf seiner ferneren Laufbahn halten,
was er hier verspricht! Erinnern wir uns, was wir von Gounod nach seinem 20
„Faust“, von Thomas, der freilich schon ein etwas alter Herr ist, nach seiner „Mignon“
erwarten durften und erwarteten und wie wenig beide im Grunde durch das,
was sie ferner brachten, diesen Erwartungen Rechnung getragen haben, so könnten
wir etwas kleinmüthig werden. Es scheint das Los so vieler neuesten Künstler
– nicht bloß der componirenden – mit ihrem Ersten auch schon ihr Bestes zu 25
bringen und von da an „krebsgängig zu avanciren“. Möge Delibes davor bewahrt
bleiben! Uebrigens ist diese Oper keineswegs seine erste; er hat früher einen „Confucius“
und Anderes componirt, Arbeiten, gegen welche indessen, wie man mich
versichert, „*Le roi l'a dit*“ einen gewaltigen Fortschritt bezeichnet.

Es ist uns aber diese neueste Oper des französischen Künstlers wieder ein Beweis, 30
wie tief sinnig der Spruch Mephisto's ist: „Du glaubst zu schieben und du

wirst geschoben.“ Jeder Künstler, der nicht absichtlich archaisirt oder nicht die Originalität des Unerhörten mit Knütteln aus dem Busche klopfen will, steht, willig oder nicht willig, im Zuge der geistigen Strömung seiner Zeit. Das französische zweite Empire hat musikalisch die Strömung „Offenbach“ zur Signatur, sie ist entschieden das einzig Neue und Originelle, was die Tonkunst jenseits des Rheins zu bringen vermocht hat. Gleich manchem Anderen, was damals über den Rhein herüberflog, erwies sie sich verderblich und wir würden sie oder ihresgleichen lieber in der alten römischen als der neuen französischen Kaiserzeit gesehen haben. Es ist aber die Frage, ob Offenbach für alles dieses durchaus persönlich verantwortlich bleibt und ob die als seine „Nachahmer“ bezeichneten neuesten Franzosen wirklich eben nur seine bloßen Nachahmer sind, wie z. B. der Componist der „Japanesin“ Jonas, von dem mir auch zweifelhaft bleibt, ob ich ihn, wäre ich der Wallfisch und hätte ihn verschluckt, drei Tage lang bei mir behalten würde. Am Ende ist es der aus gewissen Quellen der socialen und sonstigen Zustände hervorbrechende Strom, in welchem Offenbach, Jonas und *tutti quanti* schwimmen. Man muß auch von Delibes sagen, daß er keine Ausnahme macht. Aber wo wir uns bei Offenbach mit bedauerndem Achselzucken über den schnöden Mißbrauch eines glänzenden Talentes abwenden, da rufen wir Delibes freudig und herzlich zustimmenden Beifall. Der Maler Lindenschmidt hat den Einfall gehabt, in einer sogenannten „Ruhmeshalle deutscher Tonkunst“ – einer schlechten Nachahmung von Raphaels „Schule von Athen“ – auch Offenbach anzubringen! Sollte aber ein französischer Maler in einer ähnlichen Darstellung Delibes neben Gretry, Mehul, Boieldieu und Auber placiren, so wollen wir dazu Ja sagen.

Mag also die Muse Delibes' immerhin etwas von dem Offenbach'schen Familienzug haben, der im Moment für die französische Musik kennzeichnend ist: wenn in „Meister“ Jacques' Operetten der Faun grinst, so lächelt hier die Charis und Buch und Musik von „*Le roi l'a dit*“ lehren, daß man ohne Fratzen, Possen, Zoten und Ungeheuerlichkeiten eine noch größere Wirkung selbst auf die Masse des Publicums üben und dazu eine reine und wir dürfen sagen: edle Kunstwirkung hervorbringen könne.

Merkwürdig ist bei Delibes zudem eine stellenweise deutlich fühlbar werdende geistige Verwandtschaft mit – Chopin. Schon in der Ouverture lächelt uns eine cantable Stelle der Clarinette in *Des* wie ein Chopin'sches Notturmo an (die Melodie erscheint im zweiten Act als Cavatine Javotte's wieder) und in dem reizenden Walzer, mit dem Javotte den ersten Act schließt, fühlen wir uns an die Weise der duftigen, pikanten, schwärmerischen Walzer Chopins gemahnt. Anderwärts finden wir wiederum echt französische Plaudermelodien, oft von hinreißender Anmuth, z. B. Einiges, was die vier Töchter des Marquis von Moncontour singen, oder das letzte Motiv im Trio zwischen Benoit und den beiden jungen Edelleuten. Ueberhaupt strömt die melodische Erfindung Delibes' überaus reich und ist in hohem Grade originell; trotz der vorhin betonten inneren Verwandtschaft mit einigen anderen Meistern – was jedem, der Componist und mit der musikalischen Literatur vertraut ist, völlig begreiflich sein und keineswegs als Widerspruch erscheinen wird. Enthusiastische Dilettanten und unmusikalische Musikreferenten schreien freilich über „Mangel an Originalität“, wenn sie einen Künstler gleich

anderen Menschenkindern und Mitkünstlern auf den Beinen statt, wie sie um der lieben Originalität willen wünschten, auf dem Kopf stehen sehen. Bach z. B. erscheint ihnen als Unicum, als unbegreifliches Wunder, weil sie von Frescobaldi, Froberger, Buxtehude, Vivaldi, François Couperin u. s. w., u. s. w. keine Note kennen. Gerade diese Allianz der edelsten Geister einer Zeit ist aber etwas sehr Schönes und Erhebendes!

Ist Delibes ein ausgezeichnete Melodiker, so ist er als Harmoniker eben so vorzüglich. Auch hier ist er echter Franzose. Jene eigenthümlichen Würzen, welche verminderte und doppelt verminderte Intervalle, die Nebenseptimenaccorde mit ihren Umkehrungen, die Vorhalte und ähnliche Kunstmittel bieten – Effecte, die einmal einer meiner Freunde sehr hübsch mit feiner Bäckerei von bitteren Mandeln verglich – wendet er häufig an. Auber war seinerzeit der Erste auf diesem Pfad. Delibes verfährt indessen mit diesem Gewürze, dessen sehr leicht zu viel werden kann, einsichts- und geschmackvoll – ein deutscher Componist wäre aber wohl sparsamer. Der Tonsatz ist durchaus der eines wohlgeschulten Meisters. Einige größere Tonsätze sind von trefflichem musikalischen Aufbau. Die Orchestration ist geradezu entzückend – zauberhafte Klangfarben, ganz originelle und doch ungezwungene Combinationen – nur die *gran Cassa* aus der Overture möchte man wegwünschen, ihre Donnerschläge zerreißen gar zu nachdrücklich dieses feine, farbenglänzende Gewebe. Die Frage nach dem Höheren, wozu alles bisher Besprochene Mittel ist, die Frage nach Ausdruck, nach dramatischem Leben, nach dramatischer Wahrheit darf man eben so günstig beantworten. Wie reizend sind z. B. die vier Töchter des Marquis geschildert! Dieser allerliebste kleine Chor oder vielmehr dieses Damenquatuor tritt durch die ganze Oper fast immer *in corpore* auf; dadurch, daß Delibes dieselbe anmuthige Mädchengestalt in vier gleichen Exemplaren hinstellt, steigert sich nur die Wirkung.

Wie die kindlichen, naiven, liebenswürdigen Dinger bald alle zusammen, bald zu zwei, zu drei, ja selbst Solo singen und dennoch immer gleichsam eine für alle, alle für eine, könnte sie ein Rechtslehrer verwenden, um seinen Zuhörern zu erklären, was Correalität ist. Wie mancher andere Componist hätte aus den vier Grazien vier Puppen gemacht! Javotte hat sehr kluger Weise einen zuweilen stark vortretenden Zug von Ernst und von Sentimentalität bekommen, durch welchen aber oft genug Munterkeit, Schalkhaftigkeit, ja Muthwille durchbricht. Diese Mischung macht sie zu einer sehr anziehenden Gestalt. Sehr fein, ich möchte sagen decent, ist es erfunden, daß Delibes die jungen Liebhaber Marquis de Flarambel und Marquis de la Bluette Sopranstimmen zuteilt. Man denke sich zu den drolligen Situationen, in welche sie im Hause des Marquis Moncontour gerathen, zwei Tenore und die Situationen bekommen einen gewissen bedenklichen Zug. So aber ist Alles wie unschuldiges Spiel von und zwischen Kindern. Die jungen Herren sind eben erst dem Pagenhofmeister entlaufen und das ritterliche Blut regt sich. Ihre halb knabenhafte Schwärmerie und Galanterie läßt ihnen ganz allerliebste. Seit Mozarts Cherubin ist kaum etwas Aehnliches gezeichnet worden.

Zum vollen Gegensatz dienen die zwei für die Tochter Agathe und die Tochter Chimene von den Eltern designirten Bräutigame: der lange, dürre Baron von Merlussac und der kurze, dicke Financier Gautru, wahre Vogelscheuchen, die schon

durch ihr bloßes Erscheinen lautes Gelächter wecken. Vortrefflich gezeichnet ist die Figur des Tanz- und Exercitienmeisters Miton, des Factotums der ganzen schönen Welt und des „Maschinisten“ im Stück (wie Julian Schmidt die analogen Figuren des französischen Drama's nennt) – bis ihm der pffiffige und nichts weniger als blöde Bauernbursche Benoit die Zügel aus der Hand nimmt und mit seinem Mutterwitz Alles beherrscht und durch einander jagt, die widerwärtigen Freier aus dem Felde schlägt und zuletzt durch Javotte's Hand belohnt wird.

Ueberhaupt hat Delibes Ursache, dem Textdichter Eduard [sic] Gondinet seinen aufrichtigen Dank abzustatten. Das Buch ist eines der originellsten und lustigsten. Eine drastisch-komische Situation entwickelt sich ungezwungen und doch jedesmal höchlich überraschend aus der vorhergehenden. Wie dem alten Marquis von Moncontour in der Audienz bei Ludwig XIV. auf des Königs Frage, „ob er einen Sohn habe“, in der Seelenangst und Verwirrung ein „Ja, Sire!“ herausfährt, obwohl er nur jene vier Töchter hat, wie dieses unglückliche „Ja“ für ihn eine Welt von fatalen, aber überaus komischen Consequenzen nach sich zieht und wie zuletzt sich der Conflict überraschend und doch ganz einfach löst, könnte in jeder andern Darstellung als in der ursprünglichen dramatischen nur verlieren, – wir wollen also hier dem Eindrucke nicht vorgreifen, den die Sache hoffentlich auf den geehrten Leser machen wird.

Von den einzelnen Scenen des ersten Actes seien genannt: die höchst possierliche erste, wo sich die ganze Familie nebst der vertrauten Dienerin Javotte und dem etwas vorlauten Diener Pacome vergebens abplagt, dem längst der Hofluft entwöhnten Marquis vor der bevorstehenden Audienz die etikettemäßige Verbeugung neuesten Versailler Hofstyls beizubringen; der spaßhafte Triumphzug Papa's in der Sänfte zu Hofe, begleitet von einem entsprechend spaßhaften, höchst originellen Triumphmarsch; die Scene, wo Miton den vier Töchtern einen von ihm componirten „Chor der den Orest verfolgenden Furien“ einstudirt; endlich der hochkomische Chor der „Lieferanten“, die dem jungen Pseudo-Marquis Benoit Putz und Kleider bringen. Beiläufig unser Compliment dem Componisten Monsieur Miton! Sein Furien-Chor beweist, daß er die großen italienischen Meister seiner Zeit, einen Stradella, Francesco Rossi, Legrenzi, Ziani u. A., mit wahren Nutzen studirt und ihren Vorzug vor dem damals vergötterten Lully mit richtiger Einsicht erkannt hat. Der kleine Canon *all' unisono* und die figurirte Sequenz in Secundvorhalten verräth den Meister des Contrapunktes. Bravo, Monsieur Miton, oder vielmehr: Bravo Delibes! Ein anderes, allerliebste archaisirendes Stück ist der zierliche Rococo-Menuet, den Javotte als falsche Prinzessin singt.

Von den zahlreichen Schönheiten des zweiten und dritten Actes heben wir hervor: das echt französische, überaus graziöse Motiv der vier Schwestern, mit dem sie ihrer Freude über den vermeinten „guten Bruder“ Ausdruck geben – und Benoits prächtiges Rondo vom „blanken Degen“. Herr Hölzel als Marquis von Moncontour hätte das köstliche, charakteristische, bei der Generalprobe gesungene Rondo vom „Ruhme seiner Ahnen“ nicht weglassen sollen. Was hätte es denn geschadet, wenn die Oper um vier Minuten länger gespielt hätte? Die hübsche Arie der Javotte im dritten Act hat Delibes erst hier in Wien eigens für Fräulein Hauck componirt. Ein Juwel ist das reizende Ständchen der zwei jungen Marquis im

ersten Acte und das Chanson-Duo zwischen Javotte und Benoit. Die leidenschaftlichen Töne, die das große Duo zwischen Javotte und Benoit im letzten Act einschlägt, bringen neben einigen sentimentalischen Stellen Javotte's einen sehr wohlthuenden Zug von Ernst und Haltung in das heitere Ganze. Alle Mitwirkenden thaten für die Sache ihr Bestes; ließ Herr Hölzels Marquis vielleicht die angeborne Noblesse des altfranzösischen Edelmannes etwas vermissen, so war die Figur um so komischer, – vortrefflich, besonders im schauspielerischen Theile der Rolle, war Frau Dietz als Marquise, – Fräulein Hauck entzückte als Javotte durch Gesang und Spiel. Ehre aber auch den Damen Wiedermann und Birly als „jungen Marquis“ und den Damen Fräulein Linnée, Ehl, Forti und Schwarzenberg, den „vier Töchtern Moncontours“. Herr Erl darf den Benoit, Herr Ausim den Miton seine entschieden beste Leistung nennen, – selbst die Herren Lignori, Pollak und Rosenberg waren in ihren mehr untergeordneten Rollen verdienstlich. Die Chöre waren ausgezeichnet, voll Frische und Leben. 170 175 180

Von dem vierten und letzten Gesellschaftsconcert können wir nur kurz sagen, daß es die Saison würdig beschloß. Brahms „Schicksalslied“, eine Composition von wundersamer Großheit des Styls, that imposante Wirkung – und Albert Ditrich aus Oldenburg hat mit seinem vom Herrn Concertmeister Lauterbach trefflich gespielten Violinconcert die Schlappe, die er jüngst durch seine Normanenfahrt-Ouverture erlitten, glänzend gutgemacht. Die Behandlung des Instrumentes ist hier im technisch-virtuosischen Sinne so meisterhaft, als die Composition an sich durch Gehalt und Schönheit in hohem Grade interessirt. 185

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Delibes, *Der König hat's gesagt*, 20. April 1874, Komische Oper ■ Viertes Gesellschaftskonzert der GdM, 19. April 1874, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Brahms: *Schicksalslied* op. 54 ■ Delibes: *Der König hat's gesagt* ■ Albert Dietrich: Violinkonzert d-Moll op. 30

ERLÄUTERUNGEN

3 Delibes] Léo Delibes (1836–1891), frz. Komponist. ■ **15** Quattro- und Cinquecento] it. „15. und 16. Jahrhundert“. ■ **16** Anticaglien] kleine Altertümer. ■ **31f.** „Du glaubst ... wirst geschoben.“] Goethe, *Faust I*, 4117. ■ **42f.** Componist der „Japanesin“ Jonas] *Die Japanesin* des frz. Komponisten Émile Jonas (1827–1905) wurde am 24. Jänner 1874 am Theater an der Wien uraufgeführt. ■ **46** *tutti quanti*] it. „sie alle“. ■ **50–52** Der Maler Lindenschmidt ... Offenbach anzu- bringen!] Wilhelm von Lindenschmidt d. J. (1829–1895), *Rubmeshalle der deutschen Musik (1740–1867)*. ■ **57** Charis] griech. Göttin der Anmut. ■ **106** Correalität] Gesamtschuldverhältnis, Korrealschuld. ■ **118** Mozarts Cherubin] in *Le nozze di Figaro*. ■ **124f.** Julian Schmidt ... nennt] Julian Schmidt, *Geschichte der deutschen Literatur seit Lessing's Tod*, Bd. 3, Leipzig ⁴1858, S. 203. ■ **129** Eduard Gondinet] recte: Edmond Gondinet (1828–1888), frz. Bühnendichter und Librettist. ■ **152** Legrenzi, Ziani] Giovanni Legrenzi (1626–1690); Pietro Andrea Ziani (1616–1684)

bzw. Marc'Antonio Ziani (um 1653–1715). ■ **164–166** Arie der Javotte ... für Fräulein Hauck componirt.] zu Beginn des III. Aktes; in dem bei Wallishauser in Wien erschienenen dt. Libretto [ca. 1875] nicht enthalten. ■ **175** Birly] Katharina Birly, Sopran; 1872–1873 Engagement an der Wr. Hofoper, 1874 Mitglied der Komischen Oper in Wien, danach in Graz und am Dt. Theater in Budapest tätig. ■ **176** Forti] wahrscheinlich Josephine Forti, nicht näher ermittelt. ■ **176** Schwarzenberg] nicht ermittelt. ■ **178** Lignori] nicht ermittelt. ■ **178** Pollak] Jacques Pollack, Bass; 1874 an der Komischen Oper in Wien, danach am Stadttheater in Würzburg, 1876 in Graz engagiert. ■ **178f.** Rosenberg] Hermann Rosenberg (1849–1911), Tenor; Debüt 1874 an der Komischen Oper in Wien in Delibes' *Der König hat's gesagt*; 1875–1905 am Hoftheater Karlsruhe. ■ **185f.** Schlappe ... Normannenfahrt-Ouverture erlitten] → Nr. 139/Z. 14–21.

163.

WA 1874, Nr. 92, 23. April

A. (Conservatorium.) Die dramatische Zöglingproduktion, welche das Conservatorium alljährlich veranstaltet, versammelte Mittwoch, am 22. d. M., im kleineren Saale des Musikvereins-Gebäudes ein zahlreiches Publicum, welches den gebotenen Kunstgenuß bei der in dem Saale herrschenden Dampfbadtemperatur
 5 im Schweißse seines Angesichts, aber sehr theilnehmend entgegennahm. Fräulein Louise Proch bewährte sich abermals als die für dramatischen Gesang talentbegabte Sängerin, als welche wir sie bereits von früheren ähnlichen Gelegenheiten her kennen. Sie wird wohl jetzt aus dem Lehrinstitute scheiden, um die Kunstlaufbahn, zu welcher das Bisherige die Vorbereitung gewesen, anzutreten, wohin sie
 10 unsere besten Wünsche begleiten. Sie sang die beiden großen Scenen Agathens und Fidelio's (zufällig zwei Stücke, die beide in *E-dur* gehen!) und legte besonders in der überaus schweren Fidelio-Arie gleichsam ihre Meisterprobe ab. Frl. Pauline Kunz sang die bekannte Scene der Zerline aus „Fra Diavolo“ mit viel Munterkeit und Anmuth und dürfte für das Fach eine sehr schätzbare Darstellerin werden.
 15 Aehnliches gilt von Frl. Adele Gerster, deren Norina (im Duo aus „Don Pasquale“) allerliebste war, während Gounods Gretchen augenscheinlich ihrem individuellen Talent weniger zusagte. Frl. Rosa Bernstein sang die sogenannte Mendiante aus dem „Propheten“ – sonore Stimme, gediegene Bildung zeichnen sie aus. Herr Udel, den wir aus dem Orchester des Hofopertheaters als vorzüglichen Violoncellisten
 20 kennen, überraschte diesmal als Sänger durch einen sehr angenehmen Baryton und spielte seinen Don Pasquale mit viel gutem Humor. Interessant waren Scenen aus Spohrs „Zemire und Azor“, einer Oper, die wie eine Vorstudie zu „Jessonda“ aussieht. Der beste Theil dabei, die schöne Romanze von der Rose, fiel dem Fräulein Anna Oberneder zu, der schlimmste dem Herrn Ostersetzer, der die langweilige Person des Vaters und Kaufmannes Sander zu agiren hatte. Aubers Ouverture zu „Lestoca“ fand einen Applaus, der kaum enden wollte: überhaupt war das Publicum mit Beifall freigebig, vielleicht freigebiger, als Anfängern gegenüber in deren
 25 eigenem Interesse gut und klug heißen darf.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Zweites Konzert des Konservatoriums der GdM (dramatische Produktion), 22. April 1874, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Auber: „*Je suis sûre de mon mari*“ („*Ich darf wohl Lorenzo trauen*“) aus *Fra Diavolo*, Ouvertüre zu *Lestocq ou l'Intrigue et l'amour* ■ Beethoven: „*Abscheulicher, wo eilst du hin?*“ aus *Fidelio* ■ Donizetti: „*Signorina, in tanta fretta*“ („*Ei, wohin in solcher Eile*“) aus *Don Pasquale* ■ Gounod: „*Ah! je ris, de me voir*“ („*Ha, welch ein Glück mich zu seh'n*“) aus *Faust* ■ Meyerbeer: „*Donnez, donnez pour une pauvre âme*“ („*O gebt, o gebt! Errettet einen Armen*“) aus *Le Prophète* ■ Spohr: Szenen (u. a.) „*Rose, wie bist du reizend*“ aus *Zemire und Azor* ■ Carl Maria von Weber: „*Wie nahte mir der Schlummer*“ aus *Der Freischütz*

ERLÄUTERUNGEN

6 Louise Proch] Sängerin und Schauspielerin, Tochter des Dirigenten und Komponisten Heinrich Proch; studierte am Konservatorium der GdM bei Salvatore Marchesi, später verh. mit dem Opernsänger Karl Eduard Katzmayer (1838–1885). ■ **10f.** Szenen Agathens und Fidelio's] aus Webers *Der Freischütz* und Beethovens *Fidelio*. ■ **12f.** Pauline Kunz] (1854–?), Gesangsstudium am Konservatorium der GdM. ■ **13** „Fra Diavolo“] von Auber. ■ **15** Adele Gerster] Etelka Gerster (1855–1920), Sopran; Studium am Konservatorium der GdM bei Mathilde Marchesi de Castrone, auf Empfehlung Verdis 1876 Debüt am Teatro La Fenice in Venedig, 1877 bei einer it. Operntruppe in Berlin tätig, später Auftritte in London und zahlreiche Gastspielreisen durch die USA, 1883 Gastspiel an der Wr. Hofoper. ■ **15** „Don Pasquale“] von Donizetti. ■ **16** Gretchen] in Gounods *Faust*. ■ **17** Rosa Bernstein] (1852–?), aus Lemberg stammend; Gesangsstudium am Konservatorium der GdM. ■ **17f.** aus dem „Propheten“] von Meyerbeer. ■ **18** Udel] Karl Udel (1844–?), Violoncellist; Studium am Konservatorium der GdM (Violine, später auch Gesang), Orchestermitglied am Theater an der Wien, trat ab 1861 als Violoncellist auf; wirkte an mehreren Wr. Theatern, einschließlich der Wr. Hofoper; Mitglied des „Komischen Quartetts“ des Wr. Männergesang-Vereins (nachmaligen „Quartetts Udel“). ■ **24** Anna Oberneder] (1855–?), Gesangsstudium am Konservatorium der GdM. ■ **24** Ostersetzer] Emil Ostersetzer (1856–?), Studium am Konservatorium der GdM (Hauptfach: Chorschule). ■ **26** „L'estoca“] *Lestocq ou l'Intrigue et l'amour*.

164.

WA 1874, Nr. 97, 29. April

A. (Komische Oper.) Wenn wir von der Aufführung des „*Le roi l'a dit*“ alles mögliche Gute sagen durften, so gilt von der Aufführung des „Fra Diavolo“ leider so ziemlich das Gegentheil. Es war, um die Sache kurz zu sagen, ein unglücklicher Abend. Herr Lederer war diesmal, was seine Stimme betrifft, allerdings sehr gut disponirt, aber sein Fra Diavolo hatte in den Szenen als „Marchese di San Marco“ nichts von der bestrickenden Anmuth und Liebenswürdigkeit, welche der Brigantenchef hier entwickeln soll, er hatte etwas Studentenhaftes, eine gewisse burschikose Manier, und wo in aller Welt hat Herr Lederer die Art oder Unart her, die wir

5

auch schon an seinem Georges Brown bemerkten: im lebhaften Affect mit der
 10 Flachhand klatschend auf den Schenkel zu schlagen? In seiner eigentlichen Gestalt
 im dritten Act sank Fra Diavolo sogar unter das Niveau der feineren komischen
 Oper, die wiederholten Parlandos mitten in die große Arie hinein, wo uns Diavolo
 fast ritterlich-romantisch erscheinen soll, mahnten an die Posse, welche derlei der-
 be Effecte liebt und verträgt. Statt der reizenden Barcarole im zweiten Act sang
 15 Herr Lederer ein eingelegtes sentimentales Salonlied von Kücken. Das ist ein An-
 tasten des Kunstwerkes, welches schärfste Rüge verdient. Fräulein Deichmann
 brachte als Zerline die Toilettenscene recht artig, sonst minaudirte sie nach Ge-
 wohnheit und nach Kräften. Neu, aber wahrlich nicht gut war es, daß bei der
 Romanze im ersten Act Diavolo und Zerline mit einander Klapperschlange und
 20 Kaninchen spielten. Der Moment, der rasch und leicht als Exposition des Folgen-
 den vorübergehen soll, bekam dadurch viel zu viel Schwerfälligkeit, viel zu viel
 aufdringliche Bedeutung. Herr Rob. Müller spricht gut Englisch, gab uns aber als
 Lord davon fast zu viele Proben. Curios war es, daß, als Matteo eine englische
 Phrase nicht verstand, der Lord dem italienischen Gastwirth zurief: „*I will's you*
 25 *sagen deutsch!*“ Die ganze Figur war zwar charakteristisch, aber zu sehr carikirt.
 Bei Stimme war Herr Müller leider nicht sehr, dennoch sang er eine lange einge-
 legte Arie mit dem Schluß „*my Jenny is a little girl*“, welche die Langweiligkeit
 englischer Musik schildern sollte, aber nur die allgemeine, internationale Langwei-
 ligkeit in hohem Grade repräsentirte. Warum man die brave Caspari zwang, sich
 30 jung zu schminken und die Lady zu spielen und, was ärger, zu singen, wissen wir
 nicht. Von Herrn Teleks Lorenzo schweigen wir. Die beiden Banditen laborirten
 an der Erbsünde der komischen Oper, aus komischen Gestalten förmliche Fratzen
 zu machen. Einer der beiden Bursche redete ein merkwürdig sächsisches Deutsch.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Auber, *Fra Diavolo oder Das Gasthaus in Terracina*, 28. April 1874, Komische Oper

ERLÄUTERUNGEN

1 Aufführung des „*Le roi l'a dit*“] → Nr. 162. ■ 9 an seinem Georges Brown] zu Lederers Auftritt
 in Boieldieus *Die weiße Dame* → Nr. 150/Z. 112–123. ■ 15 Salonlied von Kücken] Das Lied war
 wahrscheinlich nicht von Friedrich Wilhelm Kücken (1810–1882), sondern stammte vom dt.
 Komponisten und Kapellmeister Franz Abt (1819–1885): Nr. 3 „*Schlaf' wohl, du süßer Engel du*“
 aus 3 Lieder op. 213 – vgl. „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Deutsche Zeitung* (1874), Nr. 834,
 29. April. ■ 17 minaudirte] sich geziert benahm. ■ 26f. eine lange eingelegte Arie] engl. Lied „*My*
little Jenny is a fair girl“.

165.

WA 1874, Nr. 99, 1. Mai

Feuilleton.**„Aïda“,**

Oper in vier Acten von Giuseppe Verdi.

Als Rossini 1829 mit seinem „Guillaume Tell“ hervortrat, wollte kein Mensch seinen Augen und Ohren trauen; denn kein Mensch würde bei dieser Musik auf den Componisten des „Tancred“, „Barbier“ und „Otello“ gerathen haben, hätte man ihm den Autor verschwiegen. Nichts von den wohlbekanntem Rossini'schen Idiotismen: keine hüpfenden Melodien, keine langathmigen Coloraturen, keine breiten Crescendi u. s. w. Dafür eine dem Gegenstande wunderbar entsprechende Localfärbung, meisterhafte Charakterisirung, einfach-große Formen, farbenglühende Orchestrirung und in der Rütli-Scene eine grandiose Pracht, die alles Frühere, was der Maestro geschaffen, in Schatten stellte. Verdi, der jetzt im sechzigsten Lebensjahre steht, hat uns mit seiner neuesten Oper „Aïda“ eine ähnliche Ueberraschung bereitet. Ist das Verdi? möchte man sich beim Hören dieser Musik jeden Augenblick fragen. Hat dieselbe Hand, welche den „Nabucco“, den „Ernani“, die „Traviata“ schrieb, auch die „Aïda“ geschrieben? Wo sind jene bekannten, bis zum Ueberdruß oft gehörten Verdismen, welche wir uns von Verdi's Musik bisher als unzertrennlich gedacht?

Woher hat Verdi an Stelle der wenigen harmonischen Formeln, mit welchen er bisher haushielt, diese reiche und kräftige Harmonie, woher hat er an Stelle seiner früheren grobschmiedmäßigen oder aber zum Gegensatze stellenweise gezierten Orchestration diese geistvollen, oft überraschend wohlklingenden Combinationen der Instrumente genommen? Hätte man es je für möglich gehalten, daß er je es über sich vermögen werde, von der ersten bis zur letzten Note wahr zu sein, den Beifall des Publicums nicht durch Cabaletten oder Unisono-Singereien, die kürzlich jemand recht witzig mit einem Tutti concertirender Nebelhörner verglich, herauszufordern, sich der Coloratur zu entschlagen und dafür einen declamatorischen Styl von hoher dramatischer Wahrheit zu wählen, welcher das Textwort oft mit ergreifender Gewalt hervorhebt, statt der banalen und trivialen Melodien, welche man seit Donizetti den italienischen Maestri, und wahrlich nicht mit Unrecht, zum Vorwurf gemacht hat, sich des *bel canto* seiner großen Landsleute aus der classischen Musikzeit Italiens zu erinnern, ja stellenweise eine Gelehrsamkeit zu zeigen, die man in Verdi, welcher, unter der Leitung eines obscuren Mailänder Cembalisten, eigentlich keine ordentliche Schule durchgemacht und hochbegabter Naturalist und Routinier gewesen, nie gesucht haben würde. Nun sag' eins, man soll kein Wunder glauben!

Als Verdi's Oper „Nabucco“ in der ersten Hälfte der Vierziger-Jahre den Weg über die Alpen nach Deutschland herübergenommen, machte sie den Namen ihres Schöpfers sofort populär – eine Wahrnehmung, welche nur dadurch erklärlich wird, daß der herkömmliche, ja nahezu schablonenmäßig gewordene modern-italienische Opernstyl hier, wenn kein neues Gesicht, doch einen neuen Gesichtsaus-

druck zeigte. Ein gewisser Sinn für Großartigkeit, der sich, wenn auch in beinahe rohen Formen, aussprach, Geschicklichkeit, durch Massen zu wirken, in zwar sehr groben, aber effectvollen Pinselstrichen und mit weit in's Feld leuchtenden Farben zu malen, war nicht zu verkennen. Eine gewisse Analogie mit Rossini's „*Mosè in Egitto*“ trat deutlich hervor, das Ganze eine Art Mittelding zwischen Oper und Oratorium, ein biblischer Stoff nach den Bedingungen eines italienischen Opernlibretto behandelt. Aber wo Rossini seinem Publicum die Wange streichelte, schlug es Verdi mit Fäusten. Gerade seine musikalische Unhöflichkeit imponirte. Rossini ruhte längst auf seinen Lorbeern, Bellini im Grabe, fast gleichzeitig mit der Partitur des „Nabucco“ war die Nachricht herübergekommen, daß Donizetti in die traurige Nacht des Wahnsinns versunken sei. Man blickte hoffend auf den eben erst dreißig Jahre alt gewordenen Maestro. Als „Nabucco“ in Paris gegeben worden, wo Ronconi in der Hauptrolle Sensation machte, schien Verdi's Glück und Zukunft gesichert; denn Kunsterscheinungen, welche mehr als locale Bedeutung erlangen sollten, mußten sich damals ihr Creditiv in Paris holen; es führte kein anderer Weg zum Weltruhm; die Seine-Stadt war damals eine Etappe zur Unsterblichkeit. Verdi sollte indessen noch hart genug geprüft werden.

Eine Oper nach der andern schrieb er, eine nach der andern fiel durch: „*I due Foscari*“ 1844 in Rom, „*Giovanna d'Arco*“ 1845 in Mailand, „*Alzira*“ in demselben Jahre in Neapel, „*Attila*“ 1846 in Venedig, „*Macbeth*“ 1847 in Florenz, „*I Masnadieri*“ in London, „*Jerusalem*“ in Paris und wie der musikalische Todtenzettel weiter lautet. Jedes Jahr eine Oper, mindestens aber auch jedes Jahr ein richtiges Fiasco. Nur „*Ernani*“, der 1844 in Venedig auf der Bühne erschien, machte den Weg durch Italien und weiter durch die Welt, ein Sieg unter vielen Niederlagen. Ein Anderer hätte den Kopf und den Muth verloren, Verdi verlor ihn nicht. Ja, sonderbare Fügung! – sein Ruhm wuchs trotz der Fiascos stätig, man war stillschweigend übereingekommen, ihn an die Spitze der lebenden italienischen Musiker zu stellen, und die (damalige) feine und vornehme Welt, bei der es ein Glaubensartikel war, für Donizetti zu schwärmen und die „unmelodische, schwerfällige deutsche Musik“ zu verabscheuen, begrüßte Verdi als Donizetti's legitimen Nachfolger. Die Kritik, selbst die ernste, eingehende und wohlmeinende, dachte anders. Sie nannte Verdi kaum, ohne vor sittlicher Entrüstung die Fäuste zu ballen. Der bekannte Abramo Basevi in Florenz trat in seinem 1859 publicirten *studio sulle opere di Giuseppe Verdi* als Apologet oder vielmehr als Panegyrist auf. Verdi's Glück mehrte sich – auch seine äußeren Glücksumstände. Intimer Freund Leon Escudiers in Paris, Ricordi's in Mailand, also zweier Firmen ersten Ranges, sie und die Theaterdirectionen durch „*Ernani*“ und bald auch durch „*Rigoletto*“, die „*Traviata*“, den „*Trovatore*“ u. s. w. bereichernd, kam er schnell in gute, um nicht zu sagen glänzende Verhältnisse, wurde Possident eines stattlichen Gutes u. s. w. Als Meyerbeer gestorben, nahm er dessen Sitz in der französischen Akademie ein.

Diese Erfolge hatte er am Ende doch seinen Compositionen, keineswegs seiner bedeutenden, aber schroffen und herben Persönlichkeit zu danken. Wenn Rossini alle Leute, selbst solche, die von seiner Musik nichts wissen wollten, durch seine unwiderstehliche Liebenswürdigkeit bezauberte, so war Verdi fast sein Gegenfüßler. Seit den Zeiten des seligen Marcus Brutus hat es in Italien immer solche Cha-

raktere gegeben, sobald es dort politisch gährte. Man denke an Alfieri, an Ugo Foscolo, an Alessandro [sic] Leopardi. Verdi's Kopf hat sogar, wenn nicht in den Zügen, so doch im Ausdruck etwas von der berühmten Brutus-Büste Michel-Angelo's. Sein dunkles Auge blickt wie mit einer Mischung verhaltener Wehmuth und verhaltenen Zornes, den hart festgekniffenen Mund mit den schmalen Lippen scheint nie ein Lächeln gemildert zu haben, er scheint kein oder nur ein karges, strenges Wort durchlassen zu wollen und in der That bildet Verdi eine Ausnahme von seinen heiter gesprächigen Landsleuten. Riehl verwundert sich irgendwo, daß Bellini's Musik, insbesondere seine „Sonnambula“, für das moderne Italien ein Vehikel politischer Agitation hat werden können. Aber Bellini und Donizetti begannen allgemach vom Repertoire zu verschwinden und wurden durch Verdi ersetzt. Wo Bellini gleichsam eine etwas matte Mandelmilch credenzt hatte, verzapfte Verdi stark alkoholhaltiges Getränk – Brandy oder so etwas dergleichen, für Agitationszwecke jedenfalls ein geeigneteres Mittel.

Zur Zeit als der Gedanke eines geeinigten Italiens dort alle Welt in fieberhafte Aufregung versetzte, wurde Verdi's Name, um eines zufälligen Wortspieles willen sogar zum politischen Schiboleth. Die Leute riefen beim Begegnen einander zu: *viva Verdi!* Das sollte heißen: *viva Vittorio Emmanuele Re d'Italia*. Mittlerweile fing auch jene rigorose Kritik an, im „Trovatore“, „Rigoletto“ u. s. w. Züge wahren Talentes zu entdecken, und das berühmt gewordene Quartett im „Rigoletto“ wurde jetzt öfter als Zeichen wahrer dramatischer Begabung citirt, ungefähr wie man bei „Rossini“ vor seinem „Tell“ gerne den dritten Act des „Otello“ nannte. Dabei hörte die Kritik aber nicht auf, mit bedauerndem Achselzucken zu bemerken, daß solche vereinzelte Schönheiten von einem Wust musikalischer Gemeinheiten und Gemeinplätze erdrückt werden. Mittlerweile aber ging auch in Deutschland die Wagner-Bewegung los und schlug ihre stürmischen Wellenkreise bis nach Italien hinüber. Bald verlautete es, daß Verdi sich der neuen Bewegung mit Interesse zuwende, daß er in seinen neuen Compositionen zu „wagnerisiren“ beginne. Auch Meyerbeers „Robert“ u. s. w. fand in Italien Zutritt – selbst das päpstliche Rom konnte nicht umhin, die „Hugenotten“ auf die Bühne zu bringen; freilich unter dem Titel „Renato di Grunewald“ als holländische Historie. Der allein seligmachende Rossini-Styl begann unter diesen mächtigen Einwirkungen zu wanken – auch das musikalische Italien wollte Neues, es war müde, gleich den Helden in Walhalla alle Tage von dem Koch Andhrimmer mit dem immer wieder frisch gekochten Schweine Sährimmer bewirthet zu werden.

Basevi unterscheidet in seiner Schrift über Verdi vier verschiedene Style seines Maestro – immer noch bescheidener als Baini, der aus seinem vergötterten Paestrina zehn Style herausfindet – einen davon repräsentirt die *Missa Papæ Marcelli* solo! Nach der „Aïda“ muß Basevi, wenn nicht etwa mittlerweile „*La forza del destino*“, „*Il ballo in maschera*“, „Don Carlos“ einen oder mehrere neue Stylarten zeigen, mindestens einen fünften Styl statuiren. Man wird Leuten begegnen, welche die „Aïda“ damit charakterisirt und erledigt zu haben meinen, wenn sie sagen: „Im Ganzen durchaus Wagner und Meyerbeer nachgeahmt, dazwischen stellenweise der frühere Verdi.“ Aber damit ist die Sache lange nicht aus. Verdi ist hier etwas unendlich Besseres und Größeres als ein bloßer Nachahmer, er steht, trotz

der deutlichsten Beziehungen auf Wagners neuen dramatischen Styl, auf eigenen Füßen. Oder soll man Mozart etwa einen bloßen Nachahmer Händels nennen, weil er, als er die Werke des älteren Großmeisters kennen gelernt, sich, im vollen
 135 Verständniß der Größe dieser Erscheinung, in einigen seiner eigenen Hauptwerke, z. B. im Requiem, dem Vorbilde desselben anschloß? Hat Wagner deßwegen eine kleine Bibliothek zusammengeschrieben, damit diese seine Bücher eben nur zur künstlerischen Rechtfertigung seiner eigenen Musikdramen dienen und nicht auch damit sie befruchtend und umgestaltend auf dem Gebiete der Tonkunst
 140 überhaupt wirken?

Der bekannte Baron Beisele der „Fliegenden Blätter“ erstaunt, als er in den Wiener Restaurationen Wundergeschöpfe findet, wie: einen Lammhasen, ein Huhn *à la* Schnepf u. s. w. Er würde vielleicht auch über einen Verdi *à la* Wagner sein naives Erstaunen äußern – Wagner selbst aber müßte, wäre er sonst der Mann
 145 dazu, den schönsten Lohn gerade in einer Erscheinung wie „Aïda“ finden. Sicherlich hat keiner der wirklichen „Nachahmer“ Wagners diesseits der Alpen (meist junge, enthusiastische, unflügge Componisten) etwas geschaffen, das neben Verdi's Oper nennenswerth heißen dürfte. Verdi hat von Wagner die große Disposition, das Gruppieren in großen, bedeutenden Massen, die Architektonik eines dra-
 150 matischen Tonwerkes großen Styls, er hat von ihm Wahrheit des Ausdrucks, Ernst, Tiefe und künstlerische Selbstverläugnung, die Verzichtleistung auf den augenblicklichen Lohn kleiner, vereinzelter Momente um höherer Zwecke willen gelernt, es ist ihm sogar manche Aeüßerlichkeit wie zufällig mit anhängend geblieben – aber er hat nicht aufgehört, er selbst, Verdi, zu sein, und daß er um der vom
 155 Worte „ausgeborenen, unendlichen Melodie“ willen nicht seine aus voller singender Seele und Kehle stammende „endliche“ Melodie wie werthlosen Plunder geworfen, dafür seien alle Götter, sei der Ptah von Memphis und der Anum Ra von Theben gepriesen!

Ob die Wagner-Partei in Deutschland in Verdi einen würdigen Bundesgenossen begrüßen oder ob ihr Urtheil einem bekannten unhöflichen Vers des Ennius – „*quam similis*“ u. s. w. ähnlich lauten werde, ist abzuwarten. Wir besorgen fast das letztere. Wir aber geben von heute an Verdi einen Namen, den wir ihm ohne die „Aïda“ schwerlich je gegeben haben würden, den Namen eines hochbedeutenden Künstlers. „Aïda“ ist die Bürgschaft seines Ruhmes auch für Zeiten, wo nicht
 165 mehr die Tagesmode ihre Kronen und Ehrenkränze für ihn bereit haben wird. Verdi hat Wagner kennen gelernt, wir andern stehen erstaunt daneben und fühlen, „wie ein Geist spricht zum andern Geist.“ Die vortreffliche Aufführung, die glänzende Ausstattung der „Aïda“ im Hofoperntheater machte auf uns einen beinahe traumhaften Eindruck – wir fühlten uns wie durch einen Zauber in das alte Wunderland der Pharaonen, in die glorreiche Epoche Rhamses Miamuns, in die Zeiten der „achtzehnten Dynastie“ versetzt. Die Gestalten, die auf den Wänden der Gräberzellen von Gizeh, den Tempelwänden von Theben, den weiten Hallen der Königsgrüfte im Biban el Moluk uns Personen, Sachen und Gewohnheiten des alten Aegypten ausführlich und treu darstellen, wurden vor uns lebendig, standen
 170 auf, wandelten und handelten. Rosellini, Wilkinson, Lepsius müßten ihre Freude daran haben! – Die Instrumental-Einleitung beginnt; ätherische Geigentöne tiefe-

re Stimmen allmählig hinzutretend – wir fühlen uns sofort aufs stärkste an die Instrumental-Einleitung des „Lohengrin“ gemahnt. Hier geben wir die „Nachahmung“ bereitwillig zu, dieser Satz „wagnert“ in der ganzen Oper am meisten. Der Vorhang geht auf – wir blicken in die farbenglänzende Halle des königlichen Tempelpalastes – mächtige Säulen mit dem breiten Kelchcapitäl, im vollen Farbenschmucke ägyptischer Polychromie stylrichtig prangend. 180

Von allen Wänden blicken die wohlbekanntnen ägyptischen Malereien – nicht etwa nur in willkürlichen Andeutungen, sondern facsimile-artig in unzähligen Gestalten reproducirt. Der Feldherr Radames und der Oberpriester Ramphis stehen im Gespräche da. Die Aethioper, hören wir, drohen mit einem Einfall, das Orakel der Isis wird den Helden nennen, der die ägyptischen Heerschaaren dem Feinde entgegenführen soll. „Wenn ich erkoren wäre!“ ruft Radames. Wir erfahren von ihm in einer sehr edel-innigen Cavatine, daß er Aïda, eine äthiopische Slavine der Königstochter Amneris, liebt. Aïda selbst stammt aus königlichem Geblüte, ihr Vater Amonasro ist eben jener Aethioperkönig, der Aegypten bedroht. (Wenn Aïda jemandem wie die Schwester der Meyerbeer'schen „Africanerin“ Selika vorkommt, so habe ich wieder nicht das Mindeste dagegen.) Amneris liebt den jungen Helden und ahnt eifersüchtig dessen Liebe für Aïda – leidenschaftliches Duo beider Rivalinnen. Der Pharaon tritt in Begleitung zahlreicher Krieger ein. Das Orakel hat Radames als Führer genannt. Aïda erbebt: der Geliebte soll den Vater bekämpfen. Ein eintretender Bote schildert die Kriegsnoth in Ober-Aegypten – der Chor hört seine Worte mit lebhaftem Antheil – eine analoge Scene aus Spohrs „Jessonda“ kann in Erinnerung kommen. Alles höchst dramatisch. Man vergleiche diesen Boten mit dem erzählenden alten Ritter in „Trovatore“ und ermesse den Fortschritt! 185
190
195
200

Aïda bleibt allein zurück und leiht ihren widerstreitenden Gefühlen Ausdruck. Ihr Gesang klingt hier sehr nach der „Lohengrin“-Elsa. Die Scene verwandelt sich – wir sind im Hauptheiligthum von Memphis, im Tempel des Ptah – der selbst kolossal im Hintergrunde thront – eine kleine Lizenz, denn er gehört in die dunkle, kleine Zelle am Schluß der Tempelanlage – auch ist ihm sehr geschmeichelt, aber die zwerghafte Mißgestalt des Ptah, über welche König Kambyzes in lautes Gelächter ausbrach, war aus mehr als Einer Ursache nicht gut aufs Theater zu bringen. Opferschalen dampfen Weihrauch, Priester, Priesterinnen, Harfenspielerinnen, Tänzerinnen. Die Musik der Chöre, der Tänze ist bewundernswerth. Es ist, als habe Verdi durch eine Art von Divination den echten Klang der altägyptischen Tempelmusik errathen. Wie fremd, wie orientalisch klingen diese sonderbar feierlichen Gesänge in melancholischem Unisono, mit der seltsam eingemischten übermäßigen Quarte (*modus lydicus*) mit den hellen Accorden der Harfen! Als ich die zwei berühmten Harfner aus dem Grabe des Königs Seti sah, wünschte ich – ich schrieb gerade den ersten Band meiner Musikgeschichte – nur einige Augenblicke lang ihre Musik auch hören zu können. Jetzt war es mir, als sei mein Wunsch erfüllt. Der Tanz der Almehs ist kein modernes, beinstreckendes Ballet; nach ural-ägyptischer Tanzweise bewegen sie sich kaum vom Flecke, sie „tanzen“ mit den Augen, dem Kopfe, den Armen, dem Oberleib. Die langen Strähne schwarzer Locken, die gleich den Aesten einer Trauerweide von den Köpfen bis in den halben 205
210
215
220

Leib herabhängen – wie oft sahen wir das auf altägyptischen Bildern gemalt! Eine wilde Tanzmelodie löst den feierlichen Tempeltanz ab, nubische und äthiopische Mädchen („aus dem Lande der Barabra und aus dem elenden Lande Kusch“ wie der officielle Pharaonenstyl lautet) führen einen stürmisch bewegten Tanz aus. Der Segen der Götter für den Kriegszug wird erfleht.

Der zweite Act führt uns in die Gemächer der Prinzessin – sie naht sich Aïda mit erheuchelter Theilnahme –, sie erzählt ihr, Radames sei im Kampfe gefallen; es ist aber nur ein Fallstrick; als Aïda in Thränen ausbricht, ruft die Prinzessin: „Ha, du liebst ihn! aber du bist getäuscht, er lebt! und wisse, auch ich liebe ihn, die Tochter der Pharaonen!“ Wunderschön ist Aïda's Solo: „Mitleid empfinde mit meiner Liebe!“ – originell die in kurzen, gleichsam seufzenden Phrasen eingreifende Begleitung des Fagotts. Die nächste Scene zeigt uns die mächtigen Pylonen des Tempels von Theben; wir erkennen sofort den noch existirenden Tempel von Luxor und die beiden Obeliske, deren einer jetzt auf der Place de la Concorde in Paris steht. Die hohen Flaggenmaste, die riesigen Sphinxen, die eine zum Tempel führende Allee bilden, die thronenden dunklen Königsbilder – das Alles wirkte so eigen, daß das Publicum in langanhaltenden Beifall ausbrach. Ueberschwänglich prächtig entwickelt sich der Triumphzug des Pharaos – die Aethioper sind geschlagen, ihr König gefangen. Der Triumphmarsch ist von großer Wirkung bei einfachen Mitteln, Trompeten blasen ihn in *Es-dur* und dann in *As-dur*; was kann einfacher sein! Dennoch ist die Wirkung, wie gesagt, eine bedeutende.

Da kommt der Streitwagen des Pharaos – wahrhaftig, die milchweißen Pferde, die ihn ziehen, haben den bunten Federkamm, die gestickten Halsschabracken – wohlbekannt von so manchem altägyptischem Bildwerk her. Die Gefangenen „aus dem elenden Lande Kusch“ werden gebunden herbeigeführt. Aus Gründen der Klugheit wollen die Priester sie dem Tode geweiht wissen – der menschliche König begnadigt sie. Aber der Aethioperkönig sinnt Rache. Pharaos erklärt seine Tochter als Braut des siegreichen Radames – dieser soll sein Nachfolger sein. Mächtiges Ensemble. Der dritte Act öffnet uns eine zauberhafte Mondnacht am Nil, dessen breite Fläche im Mondlicht glitzert. Rechts ein Höhlentempel mit thronenden Kolossen, dem von Abu Simbel völlig ähnlich. (Diese Decoration wurde wieder lebhaft beklatscht.) Die Musik gaukelt leise und träumerisch – die Geigen mit Sordinen schlagen unaufhörlich wechselnd den Ton *g* in drei Octaven an, plötzlich setzt die Flöte mit der Quinte *d* ein – ein frapperanter Effect. Am nächtlichen Stromesufer trifft Aïda mit ihrem Vater zusammen. Sie könne ihr Vaterland retten und rächen – meint jener – Radames liebe sie, sie solle ihm das Geheimniß abfragen, wo ein Kriegszug der Aegypter den Weg nehme. „Nicht lange währt es, schon erhebt in Schaaren sich unser Volksstamm muthbeseelt – uns winkt der Sieg, nur gilt es zu erfahren, welchen Pfad des Feindes Heer gewählt.“ Aïda weist den Verath in leidenschaftlicher Erregung zurück. „Wohlان denn“, ruft der Vater, „so opfere dein Vaterland!“ Eine höchst aufgeregte Scene, in welcher die Verwandtschaft mit Meyerbeers Art entschieden hervortritt. Wundersam schön, wie Blütenhauch aus fremden Zonen ist die Stelle, wo sich Aïda ihrer Heimat gerührt erinnert. Halb ohne zu ahnen, daß er ein wichtiges Geheimniß bloßgebe, sagt der herbeikommende Radames der bittenden Geliebten: der Zug werde durch die

Schluchten von Napata gehen. Der Aethioperkönig hat es erlauscht, aber auch der Oberpriester, der mit seinem Gefolge aus dem Felsentempel hervortritt und Radames als Verräther gefangen nimmt. Dieser dritte Act krönt den Componisten. Die Wirkung auf die Zuhörer war eine große und allgemeine. Hier rufen wir, ohne politische Nebengedanken: *viva Verdi!* 270

Im vierten und letzten Act halten die Priester (dem Zuhörer unsichtbar) in einem unterirdischen Raume über Radames Gericht, während auf der Scene die Prinzessin voll Angst horcht – eine höchst dramatische, spannende Situation. Das Gebet der Priester, Vocalchor ohne Begleitung im Unisono, erinnert mit seinen Phrasen, seinen fremdartigen Melismen an orientalischen Ritualgesang oder, näher bestimmt, an israelitische Tempelmelodien. Die Fragen des Oberpriesters an den Angeklagten – jedesmal um eine Tonstufe höher, die den Vocalgesang unterbrechenden einzelnen leisen Posaunenaccorde, das durch einen dumpfen Paukenwirbel bezeichnete Schweigen des Gefragten, der zürnende Aufschrei der Priester „Verräther“ – das Alles wirkt gerade darum so eigen schauerlich, weil man die ganze Verhandlung nur hört, nicht sieht; und doppelt ergreift das Entsetzen der unglücklichen Pharaonentochter. Sie hat vergebens versucht, Radames zu bewegen, für das Opfer seiner Liebe zu Aïda sein Leben zu retten; er bleibt treu und will sterben. Und er wird verurtheilt, lebend in die unterirdischen Räume des Ptah-Tempels eingeschlossen und dort dem Untergange preisgegeben zu werden. Die Schlußdecoration ist nicht wirksamer zu denken, getheiltes Theater, oben in hellem Licht der festlich geschmückte Ptah-Tempel, unten das nachtdunkle Gewölbe, dessen Stein sich über Radames geschlossen, oben festliche Chöre und Tänze, unten Radames resignirt den Tod erwartend. Siehe, da tritt die liebende Aïda zu ihm. Sie hat, ehe der Stein den Unglücklichen für immer von der Welt und dem Leben trennte, sich heimlich in den Kerker geschlichen, sie will mit ihm sterben. Eine ergreifende Verklärungsmusik schließt in immer leiseren Tönen das Werk, die Geigen mit Sordinen im Pianissimo geisterhafter Flageolettöne sind hier von merkwürdiger Wirkung. Wir aber gehen mit der Empfindung heim, eines der bedeutendsten dramatischen Tonwerke der Neuzeit gehört zu haben. *Viva Verdi!* 280 285 290 295

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Verdi, *Aida*, 29. April 1874, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

33f. Mailänder Cembalisten] Vincenzo Lavigna (1776–1836). ■ **54** Ronconi ... Sensation machte] Pariser Aufführung von 1845 mit dem Bariton Giorgio Ronconi (1810–1890). ■ **76** Escudiers] Léon Escudier (1821–1881), frz. Verleger von Verdis Werken. ■ **77** Ricordi's] Giovanni Ricordi (1785–1853), it. Verleger von Verdis Werken. ■ **87** Alfieri] Vittorio Alfieri (1749–1803), it. Dichter und Dramatiker. ■ **87f.** Ugo Foscolo] (1778–1827), it. Dichter. ■ **88** Alessandro Leopardi] Gemeint ist offenbar nicht der it. Bildhauer Alessandro Leopardi (um 1466–1523), sondern der it. Dichter Giacomo Leopardi (1798–1837), dessen Œuvre von einer melancholischen bis pessimistischen Grundhaltung gekennzeichnet ist. ■ **94–96** Riehl verwundert sich ... Agitation hat

werden können.] Wilhelm Heinrich Riehl, *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch. Zweite Folge*, Stuttgart/Augsburg 1860, S. 58f. ■ **103** Schibboleth] Schibboleth – Lösungswort, Parole. ■ **104** *viva Verdi! ... Re d'Italia.*] it. „Es lebe Verdi!“ Die einzelnen Buchstaben ergeben aufgeschlüsselt den Huldigungsspruch der it. Risorgimento-Bewegung: „Viva Vittorio Emanuele Re d'Italia“ („Es lebe Viktor Emanuel, König von Italien“). ■ **115–117** selbst das päpstliche Rom ... als holländische Historie.] Die Oper kam 1864 unter dem Titel *Renato di Croenwald* in Rom auf die Bühne. ■ **122** Basevi unterscheidet ... vier verschiedene Style] Abramo Basevi, *Studie sulle opere di Giuseppe Verdi*, Florenz 1859. ■ **123f.** Bainsi ... zehn Style herausfindet] Giuseppe Bainsi, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Bd. 2, Rom 1828, S. 423–434. ■ **141–143** Baron Beisele ... à la Schnepf] Karikaturzeichnung in: *Fliegende Blätter* 3 (1846), Nr. 70, S. 176. ■ **154f.** der vom Worte „ausgeborenen, unendlichen Melodie“] 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 Wordichtung durch das Orchester zum Ausdruck gebracht wird. ■ **157** Anum Ra] Amun Ra – ägyptischer König der Götter, Sonnengott. ■ **161** „*quam similis*“] „*Simia quam similis turpissuma bestia nobis.*“ („Wie ähnlich ist uns der Affe, dieses äußerst scheußliche Tier.“) Spruch von Quintus Ennius, zitiert von Cicero, in: *De Natura Deorum* I,97. ■ **167** „wie ein Geist spricht zum andern Geist.“] Freizitat aus: Goethe, *Faust I*, 425. ■ **167f.** vortreffliche Aufführung ... Ausstattung] Dekorationen von Carlo Brioschi, Hermann Burghart und Johann Kautsky; Kostüme nach den Zeichnungen von Franz Gaul. ■ **170** Rhamses Miamuns] Ramses II. ■ **171** der „achtzehnten Dynastie“] recte: der 19. Dynastie. ■ **173** Biban el Moluk] Tal der Könige. ■ **175** Rosellini, Wilkinson, Lepsius] Ippolito Rosellini (1800–1843), John Gardner Wilkinson (1797–1875), Karl Richard Lepsius (1810–1884), Ägyptologen. ■ **188** „Wenn ich erkoren wäre!“] Zitat aus der Romanze (I,3). ■ **207** König Kambyses] Der persische König Kambyses II. (um 558–522 v. Chr.) soll nach dem Einmarsch in Ägypten 525 v. Chr. die ägyptischen Tempel in Brand gesteckt und das Bild des Gottes Ptah verspottet haben. ■ **215** Harfner aus dem Grabe des Königs Seti] Gemeint ist die Harfenspielerszene aus dem sogenannten „Harfenspielergrab“ von Ramses III. (nicht von Sethos I.). ■ **216** den ersten Band meiner Musikgeschichte] Der erste Band von Ambros' *Geschichte der Musik* ist bereits 1862 erschienen. ■ **218** Almehs] orientalische Tänzerinnen.

166.

WA 1874, Nr. 102, 5. Mai

Feuilleton.

Musik.

Musica sacra, aufgeführt vom Wiener Cäcilien-Verein.
Einige Paralipomena zu Delibes' Oper und zu Verdi's „Aïda“.

- 5 Die Welt, sagt ein bekannter Spruch, liegt im Argen. Man könnte hinzufügen: und zum großen Theile auch die Kirchenmusik. Es hat damit von jeher seine Noth

gehabt und die Klagen darüber sind fast so alt wie die Kirchenmusik selbst; immer wieder war von Zeit zu Zeit reformatorisches Eingreifen nöthig. Hundert und eine Ursache wirkt dabei zusammen: Mangel an genügenden Kräften zu guter Ausführung guter Tonwerke, Mangel an Geldmitteln, Mangel an Zeit zu gehörigem Ein- 10 üben, Mangel an Kenntnissen, Mangel an Geschmack und zwar letzterer als (wie ein Jurist sagen würde) bilateraler Mangel, sowohl von Seite der Musicirenden als von Seite der Zuhörenden. Es ist nichts und weniger und schlimmer als nichts, wenn man, wie an manchen Orten geschehen oder wie doch im Plane war, alle 15 sogenannte Figuralmusik vom Kirchenchore wegdecretirt und Alles nach dem planen, gregorianischen Gesange vorgetragen wissen will – gerade als ob wir keine Kirchen bauen oder benützen dürften, als solche im allerältesten Basilikenstyl, ja als müsse man alle Renaissance-Kirchen eiligst und schleunigst „auf den Abbruch“ verkaufen. Andererseits ist es wieder eben auch nur ein Hieb in die blaue Luft, wenn man eine Collection vortrefflicher alter Compositionen drucken läßt, deren 20 Los dann so ziemlich bleibt, abermals in todte Tönzeichen gebannt dazuliegen, und die höchstens einen Kenner, der im Stande ist, sie zu lesen und zu verstehen, im einsamen Studirzimmer erbauen. Als einer meiner gelehrten Freunde einmal eine Urkundensammlung von nur sehr localem Interesse herausgab, neckte ich ihn mit dem Vorschlage: er möge seinem Buche das Motto voranstellen: *ex caseo sump-* 25 *si, caseo reddidi*. Dieses Motto fällt mir bei den herrlichsten neuen Publicationen alter Musik ein. Welche Schätze bietet nicht Proske's Sammlung! Und wie viel davon ist wirklich verwendet und verwerthet worden? Vor Jahren führte Stegmayer in Wien einmal Palestrina's schönste Messe: „*Assumpta est*“ auf – und damit gut. Sonst muß immer die *Missa Papæ Marcelli* erhalten und jenes *Adoramus*, welches 30 überall unter Palestrina's Namen gesungen wird, obwohl es Felice Anerio angehört. Und damit glaubt man schon ein Uebriges gethan zu haben!

Daran ist nicht bloß die Indolenz schuld, sondern sehr wesentlich auch der Umstand, daß man die Sänger für diesen Musikstyl – als musikalischer Kirchenstyl ist er sicher der höchste – erst bilden, die Menge durch öftere Gelegenheit, 35 dergleichen zu hören, dafür erst bilden müßte. Es ist ein großer Irrthum mehr eifer- als einsichtsvoller Leute, wenn sie meinen und verlangen, man solle kurz und gut den Sängern die Notenblätter in die Hände geben und damit sei Alles gethan. So wie ein mittelmäßig copirter Raphael um so unausstehlicher wird, je herrlicher das Original ist, so ist nichts erschrecklicher als ein mittelmäßig gesungener Palestrina. Um dergleichen aber gut zu singen, dazu gehört Verständniß, fleißiges Ein- 40 üben, Liebe zur Sache – Aufopferung. Von letzterer sind aber die Wenigsten sonderliche Freunde. Die Dirigenten, in welchen diese Eigenschaften sich vereinigen, muß man mit der Diogenes-Laterne suchen – und manche, wo sie vorhanden wären, sind vom Leben an Orte gestellt, wo ihnen ihr Eifer und ihre Kenntniß wenig oder nichts nützen. Ich nenne nur den trefflichen F. X. [sic] Habert in Gmunden. Was hat der Mann von seinem Gebirgswinkel aus dennoch geleistet! Was würde er aber an anderer Stelle nicht leisten können? In „Deutschland draußen“ stehen die Sachen etwas besser. Der Vortrag der Palestrina-Musik durch den Berliner Domchor ist berühmt. Was hat nicht zur Zeit König Ludwigs in München der unvergeßliche Kaspar Ett für die Sache gethan! Die Keime, die er gepflanzt, tragen noch 50

heute Frucht in den herrlichen Leistungen des Chores der Allerheiligen-Hofcapelle. Sie haben im vorigen Jahre dort sogar die *Missa cujusvis toni* des alten Johannes Okeghem gesungen, – unglaublich, aber wahr! Wie anregend wirkte der ehrwürdige Thibaut in Heidelberg, während die Hausconcerte alter herrlicher Tonwerke in Kiesewetters Hause zu Wien zwar „Modesache“ wurden, zu der man sich drängte, aber am Ende doch nur als Curiosa entgegengenommen wurden.

Daß es nicht so gar einerlei ist, wie man den kirchlichen Ritus ausstattet, das sieht, so weit es sich um Architektur, Malerei, Paramente, Gewänder u. s. w. handelt, heutzutage so ziemlich jeder ein, Dank den Bemühungen trefflicher Kunsthelfer und Alterthumskenner. Wir werden heutzutage keinen neuen Altar mit gewundenen Säulen, mit holzgeschnitzten, vergoldeten Wolken und Engelsturnier darauf hinstellen, keine vor lauter andächtiger Ekstase verdrehten Heiligenstatuen, von deren verzückt emporschauenden Köpfen wir unten auf ebenem Boden stehenden Sterblichen nur die Unterkiefer und die Nasenlöcher sehen. Nur in der Musik dauert das alte Wesen oder Unwesen fort. Und zum alten Unwesen kommt neues. Wenn schon Gounods Salon-Ave-Maria mit seiner Harfe und Sologeige den Weg als „Kirchenstück“ in die Kirche gefunden, dann stehen die Sachen übel. Von Liszts Kirchensachen versichert zwar Dr. Nohl, sie seien eine Art Palestrina-That, mich dünkt aber, der Weg zum Heil auf diesem Gebiete führt nicht vorwärts, sondern zurück zu den überreichen Schätzen einer großen Vergangenheit – hier muß man sich schon allenfalls den Namen eines „Reactionärs“ gefallen lassen. Das Experimentiren, z. B. Wagner'sche Principien – wie Liszt thut – auf die *Musica sacra* anzuwenden, scheint vollends bedenklich. Wie die Kirche selbst, hat auch die kirchliche Kunst einen historischen Boden, welchen man ohne Gefahr nicht verlassen kann. Ich will nicht auf den ewigen und unaufhörlichen „Palestrina“ zurückweisen, den manche Leute *pie magis quam docte* uns immer wieder entgegenhalten, als sei er der Erste und Einzige, weil sie eben nichts Anderes wissen und kennen, und dessen Name daher zum musikalischen Parteistichwort geworden. Haben denn nicht zahllose neapolitanische, römische, venezianische, deutsche Meister seitdem das Herrlichste geleistet? Giebt es keinen Scarlatti, keinen Canniari, Durante, Pergolese, Marcello und wie sie alle heißen? Welche Reihe glänzender Namen und Werke bietet noch die römische Schule, bis auf ihre letzten Ausläufer, bis z. B. auf Gaetano Carpani? Diese Arbeiten, zum Theile mit würdig behandelte Instrumentalbegleitung, stehen uns sogar näher als Palestrina's Styl. Letzterer ist, der modernen Musik, die erst seit 1600 datirt, gegenüber, wie ein fremdes Idiom, das man erst kennen und verstehen lernen muß. Versteht man es, dann bleibt es freilich ein Höchstes.

Daß der Schlendrian sich begnügt, allsonntäglich seinen Drobisch, Diabelli u. s. w. herunterzustreichen und herunterzusingen, ist begreiflich und in billiger Erwägung der Umstände auch zu entschuldigen. Schlimmer noch ist es, daß, wenn man einmal etwas „Besonderes“ bieten will, die Kirche insgemein sofort zum Concertsaale herabsinkt. Die Eitelkeit schlägt auf dem Musikchore ihre Pfauenräder – unten aber steht, Rücken gegen den Altar, Nase in einem Winkel von 45 Graden zu dem Offertorium singenden Fräulein A–Z gehoben, eine Iorgnettirende, schwatzende, kritisirende Schaar, welche, sobald Fräulein A–Z ihren Schluß-

triller glücklich zur Welt gebracht, mit Getöse die Kirchenthüre sucht, ungefähr wie die Leute nach geendigter Komödie aus dem Theater strömen. Kämen wir in eine Moschee zur Zeit, wo die Gläubigen des Islam eben beim feierlichen Gebete versammelt sind, so würde doch wohl jeder Gebildete von uns den äußern Anstand wahren, den er dem Orte und dem Momente schuldig ist, und wenn nicht, so würden die Türken, Aegypter u. s. w. dessen Nothwendigkeit vermuthlich in sehr nachdrücklicher Weise einschärfen. Bleibt bei ernster und würdiger Kirchenmusik *hoc genus omne* aus, weil es sich dabei „ennuyirt“ – desto besser! Man macht in der Kirche nicht Musik für's Amusement der Leute.

Es besteht in Wien ein Verein, den man kaum nennt und kennt, der in aller Bescheidenheit, ohne äußeren Lohn, mit Opfern an Geld und Mühe den Weg zu einem erfreulicheren Stand der Dinge zu bahnen in einer Weise bemüht ist, die man nicht warm genug anerkennen kann. Aus dem Senfkorn kann aber ein Baum werden und aus kleinen Anfängen, die mit Liebe und aufrichtiger Begeisterung unternommen werden, sind mehr als ein Mal sogar weltbewegende Dinge hervorgegangen. Der „Cäcilien-Verein“ entsagt, wie erwähnt, dem äußeren Lohne, – daß er zum Orte seiner Vorträge diese, jene Kirche macht, mit freiem Zutritt für jeden, der da kommen und hören will, ist das Beste und Zweckmäßigste, was er thun kann. Der Ort muß der Sache eine Art von Weihe geben, und die Sache muß für alle Welt, für's Volk dasein, nicht bloß für die Amateurs, die ein Concertbillet zu zahlen im Stande wären.

Die Einbuße des Applauses, da man in der Kirche nicht klatscht (außer vielleicht in anderem Sinne, gelegentlich zwei Weiber unter einander), kann der Verein getrost verschmerzen. Die Kritik nimmt von ihm keine Notiz – auch gut! Er wird dadurch so zu sagen zum sattsam belohnten Kranich der Fabel, dem man gratulirte, daß er seinen Hals unzerbissen aus dem Wolfsrachen gezogen. Und doch sind die Productionen gut, sehr gut, theilweise trefflich. So war es auch am verflossenen Donnerstag. Orgelstücke von Frescobaldi und J. S. Bach, Gesänge von Josquin, Pierre de la Rue, Arcadelt, Händel u. s. w., was für Namen, was für Werke! Das herrliche „*O salutaris*“ von Pierre de la Rue (Palestrina vor Palestrina) hat für Wien besonderes Interesse, es ist den prächtigen alten Musikbüchern der Ambraser Sammlung entnommen. Das sogenannte „Gebet“ von Spohr war indessen keine glückliche Wahl – eigentlich ist's ein Duett aus dem Oratorium: „Die letzten Dinge“. Warum nennt der Verein in dem Programme überhaupt manchmal die Kinder nicht bei dem rechten Namen? Warum wurde uns z. B. das „*Dignitare Domine*“ aus Händels Dettinger „*Te Deum*“ bloß als „geistliches Lied“ (!) und mit deutschem Text entgegengebracht? Strebe aber der Verein nur redlich und opferwillig weiter – wie bisher. „Es muß doch Frühling werden“, lautet das Motto einer Symphonie von Ferdinand Hiller. Der Erfolg und der Lohn wird nicht ausbleiben – die Anfeindung vermuthlich auch nicht; was thut das eben? Welches Gute und Beste fände nicht Gegner? –

Delibes' Oper veranlaßt mich noch zu einer Bemerkung. Jemand hat Anstoß daran genommen, daß ich gesagt, der kleine „Furienchor“ verrathe den Meister des Contrapunktes. Ich dächte, daß für ein geübtes Auge z. B. in Sammlungen von Handzeichnungen, wie die Albertina oder jene der Uffizien in Florenz, zuweilen

einige flüchtig skizzirende Striche genügen, um darin die Hand eines da Vinci u. s. w. zu erkennen; für die Musik gilt etwas Aehnliches. Einen Canon zu schreiben, der nur *tadellos* construiert ist, das trifft freilich jeder Schüler und eine Sequenz aufsteigender Quartan oder so etwas zu machen und sie zu figuriren, ist auch nur Kinderarbeit – es fragt sich aber, wie die Sache ausfällt und aussieht, und in dieser Beziehung ist das von Delibes mit flüchtiger, aber sicherer Hand hingeworfene, geistvoll parodirende Stückchen archaisirender Musik ausgezeichnet zu nennen. Es erinnert an italienische Meister der guten Zeit, z. B. geradezu an *Canicciati's* Art, und dabei auch wieder etwas an Rameau (siehe den Chor: *Chantons l'éclatante victoire* in *Castor et Pollux*.) Um die Zeit Ludwig XIV. zu repräsentiren, wäre der vom Style des gleichzeitigen Lully sehr wesentlich verschiedene Rameau allerdings eine *Anticipation*, die wir uns indessen gefallen lassen können, wenn wir keine geschichtsklitternden Pedanten sein wollen. Daß wir anderen aber, wie uns vorgeworfen wird, etwa meinen, der „Contrapunkt“ sei deutsches Monopol – nein, dem Himmel sei Dank, solche Ignoranten sind wir denn doch nicht! Ich glaube also, die erhaltene Belehrung so ziemlich entbehren zu können, danke indessen für den guten Willen.

Und zur „Aïda“ noch Eines! Wo die Costümerichtigkeit in Allem und Jedem so äußerst genau beobachtet ist, wäre nur Eines zu wünschen: – daß beim Triumphzug in Theben der zur Zeit mitgehende Ochse Apis künftig fein in Memphis bleibe, wo er zu Hause ist, d. h. daß man ihn aus dem ohnehin höchst reichen Zuge ausscheide. Nach Theben müßte er eigens „zugereist“ sein. Es ist aber nicht bekannt, daß sich Apis je auf Reisen begeben habe.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Geistliches Konzert des Wf. Cäcilien-Vereins, 30. April 1874, Mariahilfer Kirche ■ Delibes, *Der König hat's gesagt*, 20. April 1874, Komische Oper ■ Verdi, *Aida*, 29. April 1874, Hofoper

REZENSIERTE WERKE

Arcadelt: „*Ave Maria*“ ■ Johann Sebastian Bach: Präludium für Orgel [näher nicht ermittelt] ■ Delibes: *Der König hat's gesagt* ■ Frescobaldi: Präludium für Orgel [näher nicht ermittelt] ■ Händel: „*Dignitare Domine*“ aus *Dettinger Te Deum* ■ Josquin Desprez: „*Domine, ne in furore tuo*“ ■ La Rue: „*O salutaris hostia*“ ■ Spohr: „*So ihr mich von ganzem Herzen suchet*“ aus *Die letzten Dinge* WoO 61 ■ Verdi: *Aida*

ERLÄUTERUNGEN

7f. immer wieder ... reformatorisches Eingreifen nöthig.] Zur Kirchenmusikreform äußert sich Ambros ausführlich im posthum veröffentlichten Essay „Zur Reform oder Regenerirung 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. ■ **23** einer meiner gelehrten Freunde] nicht ermittelt. ■ **25f.** *ex caseo sumpsit, caseo reddidit*] lat. „vom Käse habe ich genommen, zum Käse gehe ich zurück“. ■ **27** Proske's Sammlung] Carl Proske (1794–1861), *Musica Divina*, 4 Bde., Regensburg 1853–1863. ■ **28f.** Vor Jahren führte Stegmayer ... auf] Ferdinand Stegmayer (1801–1863), Komponist und Dirigent; 1849–1856 Chor-

meister des Wr. Männergesang-Vereins, 1858 Mitbegründer und bis 1863 Leiter der Wr. Singakademie. Stegmayer führte die *Missa „Assumpta est Maria“* am 5. Mai 1861 mit der Singakademie in der Augustinerkirche auf. ■ **30–32** *Adoramus ...* Anerio angehört.] 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. ■ **46** F. X. Habert] Johann Evangelist Habert (1833–1896), Komponist, Organist und Musikschriftsteller; den Vornamen Franz Xaver führt Ambros offenbar aufgrund einer Verwechslung mit dem Regensburger Kirchenmusiker Franz Xaver Haberl (1840–1910) an. ■ **50** König Ludwig] Ludwig I., König von Bayern. ■ **51** Ett] Caspar Ett (1788–1847), Organist und Komponist, Kirchenmusikreformer. ■ **53f.** Sie haben ... die *Missa cujusvis toni* ... gesungen] Die *Missa* erklang in der Münchner Hofkirche St. Michael bereits im Februar 1871. Vgl. „Kirchenmusik“, in: *Musikalisches Wochenblatt. Organ für Tonkünstler und Freunde* 2 (1871), Nr. 10, 3. März, S. 156. ■ **55** Thibaut] Anton Friedrich Justus Thibaut (1772–1840), Jurist und Musikschriftsteller, Kirchenmusikreformer. ■ **55f.** Hausconcerte ... in Kiewewetters Hause] Raphael Georg Kiewewetter (1773–1850), Musikforscher, Beamter, Onkel (mütterlicherseits) von Ambros; 1816–1842 veranstaltete er in seinem Haus in Wien regelmäßige historische Konzerte. ■ **68f.** Von Liszts Kirchensachen ... Nohl ... Palestrina-That] Nohl schreibt wörtlich: „Mag man also über den Ausspruch des Pabstes Pius IX, der Liszt ‚seinen treuen Sohn, seinen Palestrina‘ nennen soll, in Hinsicht künstlerischer Beurtheilung denken wie man will, wer irgend Liszt’sche Kirchencompositionen gehört hat, wird darüber nicht im Zweifel sein, daß hier die Anfänge einer religiösen Tonkunst unserer Zeit liegen, die nicht allein für den katholischen Cultus von entscheidender Bedeutung sind.“ Ludwig Nohl, *Beethoven. Liszt. Wagner. Ein Bild der Kunstbewegung unseres Jahrhunderts*, Wien 1874, S. 179. ■ **77** *pie magis quam docte*] lat. „mehr fromm als gelehrt“. ■ **81f.** Canticari] Pompeo Canticciari (1670–1774), it. Komponist. ■ **84** Gaetano Carpani] (1692–1785), it. Komponist. ■ **89** Drobisch] Karl Ludwig Drobisch (1803–1854), dt. Komponist. ■ **104** *hoc genus omne*] lat. „und alles dieser Art“. ■ **104** „ennuyirt“] langweilt. ■ **112** „Cäcilien-Verein“] Der von Josef Böhm (1841–1893) geleitete Wr. Cäcilien-Verein entstand 1871 aus dem Kirchenmusikverein St. Anna. Ambros war 1875 Präses des Cäcilien-Vereins. ■ **128** Ambraser Sammlung] von Ferdinand II. von Tirol (1529–1595) im Schloss Ambras bei Innsbruck angelegte Sammlung von Waffen, Rüstungen, Gemälden, Skulpturen, Handschriften und Kuriositäten. In einem der Musikbücher der Ambraser Sammlung (heute Österreichische Nationalbibliothek Mus. Hs. 15496 Mus) ist die Motette „*O salutaris hostia*“ an Stelle des „Osanna I“ in der *Missa de Sancta Anna* überliefert. ■ **135** einer Symphonie von Ferdinand Hiller] Symphonie e-Moll op. 67. ■ **138–140** Jemand hat Anstoß daran genommen ... Meister des Contrapunktes.] Gemeint ist das Feuilleton „Komische Oper“ von Hugo Wittmann, in: *NFP* (1874), Nr. 347I, 25. April. ■ **159** zur „Aïda“] zur Wr. Erstaufführung → NR. 165.

167.

WA 1874, Nr. 110, 15. Mai

A. (Komische Oper.) Wir erschrecken, offen gesagt, ein wenig, als uns die Affiche des „Nachtlagers in Granada“ in der komischen Oper schon wieder einen „Gast“ ankündigte. Als aber Herr Jakob Müller, denn das war der Gast, in der Rolle des „Jägers“ auch nur die ersten Töne angeschlagen und wir das mächtige

5 und dabei so wohlklingende Organ, die so überaus deutliche Aussprache des Textes und überhaupt sofort den vorzüglichen Sänger hörten, als des Sängers fast imposante Bühnenerscheinung vor uns trat und sein Spiel uns auch den tüchtigen dramatischen Darsteller zeigte, da war unsere Ueberraschung nicht gering und unsere Freude aufrichtig. Herr Jakob Müller erinnert in den kräftigen Stellen an
 10 Joseph Pöck, für welchen Konradin Kreutzer bekanntlich einst die Partie des „Jägers“ schrieb, sonst aber auch an Pischek, ja er hat vor letzterem noch voraus, daß er bei zarten Stellen nicht in das süßlich Zerflossene und weichlich Sentimentale fällt, in welches Pischek gerne verfiel. Die Stellen „ich muß sie einem Andern gönnen“ und das (einst sprüchwörtlich gewordene) „ich hab’ sie nur auf die Stirne geküßt“
 15 sang Herr J. Müller mit der größten Zartheit und Innigkeit, aber wir vergaßen des Fürstensohnes und Helden auch nicht einen Augenblick lang. Die große Scene im zweiten Act war durchwegs vortrefflich und den die Momente des Einschlummerns bezeichnenden Schluß haben wir kaum je schöner gehört. Eine Eigenheit in Herrn Müllers Phrasirung sind stellenweise gewisse Drucker, welche
 20 fast ein wenig wie Manier aussehen. Das Publicum nahm Herrn J. Müllers Leistung zuerst mit Antheil, dann mit Wärme und zuletzt fast mit Begeisterung auf. Gäste, wie Riese oder Jakob Müller, heißen wir gerne willkommen. Fräulein Will war eine ausgezeichnete „Gabriele“ – es ist in ihrem Gesang etwas so Ansprechendes, so Solides und so Sicheres, in ihrer ganzen Präsentation etwas so ungesucht
 25 Anmuthiges und eigen Decentes, daß wir meinen, dieses junge Mädchen werde, wenn auch nicht das werden, was die Welt heutzutage eine „große“ Sängerin nennt, so doch dafür vielleicht etwas noch Besseres, eine Sängerin und Künstlerin von echtem Schrot und Korn. Die maurische Romanze im zweiten Act möge aber Frl. Will künftig lieber ganz notengetreu singen, wie Kreutzer sie componirt hat; dieses schöne, echt poetische Stück verträgt nicht gut den Aufputz mit allerlei kleinen
 30 bravourösen Zuthaten. Die Vorstellung war wieder einmal eine solche, daß sie eines Theaters in einer musikalischen Großstadt würdig heißen durfte. Die Chöre insbesondere wurden ausgezeichnet schön vorgetragen. Herr Hellmesbergers *jun.* Violinsolo fand enthusiastischen Beifall und, wie wir hinzusetzen, wohlverdienten; die Kraft und Süßigkeit des Tones war wirklich bezaubernd. An der lebenswürdigen Musik Kreutzers, der es mit ihrer Romantik so aufrichtig und ehrlich Ernst ist und welche uns die Gemüthlichkeit einer Musikzeit in Erinnerung bringt, welche für die neueste Generation schon tief unter dem Horizont liegt, haben wir uns inniglichst ergötzt.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Kreutzer, *Das Nachtlager in Granada*, 13. Mai 1874, Komische Oper

ERLÄUTERUNGEN

3 Jakob Müller] Bariton; Engagement am Dt. Theater in Straßburg; 1874 an der Komischen Oper in Wien. ■ 11 Pischek] Johann Baptist Pischek (1814–1873), Bariton; 1835 Debüt am Dt. Landestheater in Prag, 1844–1863 an der Hofoper Stuttgart. ■ 33 Hellmesbergers *jun.*] Joseph Hellmesberger d. J. (1855–1907), Violinist und Komponist; ab 1870 zweiter Geiger des Hellmesberger-Quartetts.

168.

WA 1874, Nr. 117, 23. Mai

Feuilleton.**Musik.**Aubers „*La part du diable*“ in der komischen Oper.

Mit Scribe-Aubers „*La part du diable*“ („Des Teufels Antheil“) hat unsere komische Oper wieder einen glücklichen Wurf gethan. Der „Teufelsantheil“ ist für uns
5 so gut wie eine Novität – seit 1861 ist er in Wien nicht wieder gegeben worden.

Das Buch ist ohne Frage eine der reizendsten Improvisationen Scribe's und neben anderen Operntexten des geistvollen Dichters ein merkwürdiges Beispiel, wie die Franzosen bei Aufgaben dieser Art irgend eine historische, vereinzelte
10 Thatsache als Haken nehmen, an den sie irgendeine selbsterfundene intrigante, pikante, charmante Handlung hängen, welche jeder historischen Realität entbehrt, ja der Geschichte rücksichtslos in's Gesicht schlägt. Clio mag schreien und protestiren, wie sie will – es könnten alle neun Musen mit Apoll an der Spitze schreien und protestiren – die Franzosen berufen sich ruhig auf den Ausspruch
15 Voltaire's: jedes Genre sei gut, das langweilige ausgenommen. Und langweilig sind die freien Erfindungen der Herren wahrlich nicht! Schon das Textbuch von Gretry's „*Richard coeur de lion*“ (1785) gehört in diese Classe, und was hat nicht Scribe hier geleistet!

Das grellste Beispiel und das mindeste glückliche ist wohl das Buch zum „Nordstern“, wo Scribe indessen, wie man zu seiner Entschuldigung sagen muß,
20 durch die schon fertige Musik gebundene Hände hatte. Wie effectvoll und geschickt ist dagegen z. B. das Buch der „Stummen von Portici“. Und nun lese man in Reumonts Buch „Die Caraffa de' Maddaloni“ den wahren historischen Verlauf der Revolution Masaniello's! Die Sache ist übrigens nicht so ganz ungefährlich – es giebt naive Gemüther, welche ihre historischen Kenntnisse an solcher Stelle holen
25 und z. B. den wilden Lazzaronenführer Masaniello, der in Reinhard Kaisers alter Oper mit besserem Recht „*Masagniello furioso*“ heißt, als edlen Volksbefreier verehren, – es wäre aber zu wünschen, daß man einmal einem Heldentenor, wenn er eben das „Schlummerlied“ intoniren will, plötzlich Masaniello's authentisches Portrait von Micco Spadaro (im Museum zu Neapel) vor die Nase halten könnte
30 – der Ton würde dem Sänger vermuthlich in der Kehle stecken bleiben.

Noch ungenirter springt Scribe mit dem historischen Kern um, der im „Teufelsantheil“ steckt und der hier wirklich nur ein Senfkörnlein ist, welches Scribe zum hohen, vielverzweigten Baume zu zügeln versteht, auf dessen Aesten sich
35 munter tirilirende Singvögel niederlassen. Der richtige Sachverhalt, wie ihn einst Burney aus Carlo Broschi's eigenem Munde hörte, ist folgender: „Carlo Broschi, genannt Farinelli, wie allbekannt der fast vergötterte größte Sopransänger des 18. Säculums, geboren 1705, war schon eine Weltberühmtheit, als er 1736 nach Spanien ging. Er hatte schon mit dem immensesten Erfolg auf allen großen Theatern Italiens, auch in zwei Saisons in Wien, ferner 1734 in London gesungen, „um
40 den übervollen Geldbeuteln der Herren Engländer einige Erleichterung zu ver-

schaffen“, wie der Zeitgenosse Mattheson satirisch bemerkt. Damals war es, wo eine enthusiastische Lady laut zur Loge herausschrie: „*one God, one Farinelli*“, wofür sie von Hogarth die gebührende Züchtigung erhielt.

45 Farinelli kam also, mehr als dreißig Jahre alt, in der Blüthe seiner künstlerischen Kraft nach Madrid. König Philipp V. litt an einer schweren Melancholie und seine Gemahlin Elisabeth Farnese faßte den Gedanken, ob Farinelli's Gesang nicht, wie einst Davids Harfe den Saul, so den trübsinnigen König erheitern könnte. Farinelli wurde zu Hof befohlen, sang vor dem kranken Monarchen zwei Arien
50 von Hasse: „*pallido il sole*“ und „*per questo dolce amplesso*“, einen variirten Menuet und noch ein viertes Stück. Die Wirkung war eine ungehofft gute. Mit Ehren und Würden überhäuft, mußte Farinelli zehn Jahre lang jeden Abend immer wieder diese vier Nummern vortragen, so daß man berechnet hat, er habe sie mehr als 3600 Mal gesungen. Trotzdem dachte Farinelli im Alter, da er als reicher Mann in
55 seinem palastartigen Hause zu Bologna der Ruhe genoß, mit sehnsüchtigem Schmerz an seine Madrider Jahre zurück, oft sah man ihn in trüben Gedanken vor dem Bildniß des Königs stehen und es ist bekannt, mit welchem schalkhaften Witzwort ihn der geistvolle Benedict XIV. abfertigte, als der alte, eitle Sänger nicht aufhörte, vor Sr. Heiligkeit mit der Gunst und Gnade zu prahlen, die er weiland
60 von den spanischen Majestäten genossen.[“]

Etwas anders erzählt Josè Bocous (1772 bis 1835) die Sache, ein später und unverlässlicher Zeuge, der für Michauds *Biographie universelle* den Artikel über Farinelli lieferte. Nach seiner Erzählung war es Philipps Sohn Ferdinand VI., den Farinelli durch seinen Gesang heilte; als der entzückte König ihn aufforderte, sich
65 eine Gnade auszubitten, bat der von der Königin vorher instruirte Sänger: „der König möge sich rasiren lassen und den Staatsrath besuchen“ u. s. w. Farinelli, der selbst den Hergang dem besuchenden Burney erzählt, wird die Sache wohl besser gewußt haben. Scribe hat sich augenscheinlich an die Erzählung des Josè Bocous gehalten. Sogar der Zug vom „Rasirenlassen“ kommt bei Scribe vor, aber in ganz
70 anderer Bedeutung – als muthwilliger Ausfall des jungen Sängers gegen den noch unerkannten König, denn bei Scribe ist Broschi, weit entfernt, eine mit Lorbeerkränzen und dem Gold der „erleichterten englischen Geldbeutel“ beladen nach Spanien gekommene Weltberühmtheit zu sein, ein ganz junger Bursch, und zwar nicht der Teufel, für den er sich im Stücke ausgiebt, aber jedenfalls ein sehr armer
75 Teufel, der sich mit seiner putzmachenden Schwester Casilda (einem Phantasiegeschöpf Scribe's) nach Spanien durchgeschlagen oder durchgebettelt hat, „um dort sein Glück zu suchen“. Er findet es schnell genug. Auf der Jagd hört der melancholische König in der Waldeinsamkeit eine singende Stimme – es ist Broschi, der zu eigenem Trost und Behagen ein Wiegenlied singt, womit einst die Mutter ihn und
80 Casilda eingeschläfert.

Die Wirkung ist eine mehr als zauberhafte – des Königs Wahnsinn ist wie weggeblasen. Broschi wird an den Hof mitgenommen, wo er die Fäden der Intrigue leitet, oder vielmehr die Fäden einer heillosen, vom Groß-Inquisitor angesponnenen Intrigue, den König von der Königin Maria Theresia von Portugal zu trennen und im Interesse eines anderen Hofes mit einer anderen Prinzessin zu
85 vermählen, mit kühner und geschickter Hand zerschneidet. Er ist eine Art Page

Cherubin, dem es indessen statt bloßer lustiger Knabenstreiche gelüftet, den „Maschinisten“ des modernen französischen Theaterstückes zu agiren. Das Ganze erinnert an die „historischen“ Lustspiele Scribes und anderer moderner Franzosen, wo indessen mit der historischen Wahrheit, ja mit der Wahrscheinlichkeit doch etwas rücksichtsvoller umgegangen wird, als hier unter dem Deckmantel der romantisch-phantastischen Zuthat, der Musik, geschieht.

90

Der junge Student und später Officier Rafael d'Estuniga müßte einen Glauben haben, der nicht bloß Berge, sondern ganze Alpenketten versetzt, um den heiteren, liebenswürdigen und bei allem Muthwillen und aller Schlaueit höchst gutmüthigen Jüngling Broschi, wie er thut, für den leibhaften Satan zu halten, und Scribe muthet uns Zusehern einen kaum minder starken Glauben zu, wenn wir unseres Orts glauben sollen, Estuniga glaube es. Aber bei den schlagend komischen Situationen, bei den frappirenden Wendungen und Ueberraschungen, die sich aus jener unsinnigen Voraussetzung entwickeln, bei der drastischen Wirkung, die es jedesmal macht, wenn der vermeinte Asmodäus von d'Estuniga die zugesagte Halbscheid alles dessen verlangt, was diesem zufällt, ist es uns, als trete Scribe vor uns und spräche: „Was wollt ihr? amüsirt ihr euch nicht prächtig? sagt nicht Voltaire, jedes Genre sei gut, außer“ u. s. w. Und er hat Recht!

95

100

Aubers Partitur sprüht von Geist, Leben und Anmuth. Die französische komische Oper, die reizende, liebenswürdige Mutter der entarteten, frivol gewordenen Tochter Operette, bildet in der Musikgeschichte eine der eigenthümlichsten Erscheinungen, – sie beginnt, genau genommen schon um 1280 mit dem „*Jeu de Marion et Robin*“ von Adam de la Hale und reicht vorläufig bis zu Delibes' „*Le roi l'a dit*“. Durch alle Jahrhunderte haben die leichten, liedhaften, oft höchst reizenden Melodien ihre echt französische Physiognomie behalten. Adams, des Trouvère's aus dem 13. Jahrhundert, Liedchen „*Robin m'aime*“ wurde und blieb Volkslied bis auf unsere Tage und könnte eben so gut in Rousseau's „*Devin de village*“ stehen; unter den Melodien des *théâtre de la foire* (dem Offenbach-Theater aus dem Zeitalter Ludwigs XIV.) findet sich ein Lied von Gillier: „*maris, dont l'humeur jalouse*“, das mit der Melodie des Königs Thibaut von Navarra: „*L'autrier par la matinée*“ fast identisch ist. Wie viel Allerschönstes von ähnlicher Färbung enthält nicht Rameau, der geniale Tonsetzer, der den Mißcredit nicht entfernt verdient, in den ihn Diderot (und Goethe!) durch den bekannten Dialog gesetzt hat. Wie viel Allerschönstes enthalten die komischen Opern von Gretry, Mehul, Dalayrac u. s. w.! Diese Schätze liegen begraben. Adolf Adam hat es versucht, z. B. Gretry's Richard „nach modernen Bedürfnissen“ neu zu instrumentiren. Das Experiment konnte nicht glücken, diese graziösen Melodien ertragen nicht die Wucht des modernen Orchesterluxus; man darf einfache Blümchen, aber Blümchen voll Reiz und Duft nicht in schwere, mit Farben und Vergoldung überladene Blumentöpfe umpflanzen wollen.

105

110

115

120

125

Auber ist der geistige Sohn, Enkel, Urenkel und Ururenkel aller dieser Meister. Aber seine brillante und pikante Melodie verträgt nicht bloß, sie verlangt seine brillante und pikante Orchestration. „*La part du diable*“ wirkt in beiden Punkten völlig, als öffne man ein funkelndes Juwelencästchen. Wie reizend und wie mannigfach colorirt und schattirt zieht sich jenes „Wiegenlied“ durch die ganze Oper!

130

Broschi thut damit noch einige Male Wunder und hilft sich zwei Mal damit aus sehr halsbrechenden Situationen. Ja, diese Partitur Aubers ist unter den Werken des Meisters ein Unicum und hat eine Eigenschaft, die kaum noch jemand hervorzuheben der Mühe werth gefunden hat, daher es hier geschehen möge. Schon der
 135 Text geht aus der lustigsten Posse stellenweise in's Ernste, ja in's Düstere und anderwärts in's Gemüthliche, ja in's Rührende (wie bei Broschi's Erinnerungen an den Segen seiner sterbenden Mutter etc.). Aubers Musik folgt dem Text – wunderbar fein und geschickt, so daß wir aus Tonsätzen, die wie Champagner schäumen
 140 und überschäumen, ohne daß wir's merken, ohne daß die Einheit des Ganzen gestört wird, in ganz anders stimmende gerathen. Wie vortrefflich ist zum Beispiel in wenigen musikalischen Meisterzügen des Königs Wahnsinn geschildert!

Von der Aufführung dürfen wir Gutes sagen. Frl. Minnie Hauk bezauberte in der Hauptrolle, Frl. Will hatte als Casilda einen glänzenden Erfolg, so daß das
 145 Publicum sie zuletzt noch eigens und allein herausrief, was uns um des fleißigen, talentvollen Mädchens willen aufrichtig gefreut hat. Frau Perechon repräsentierte die spanische Königin vielleicht etwas zu gemüthlich, aber nicht unwürdig. Herrn Lederers Raphael d'Estuniga ist ohne weiters seine beste Rolle und eine charmante Leistung in Spiel und Gesang. Herr Nollet brachte den König, Herr Robert Müller
 150 den Hofmeister Gil Vargas zu bester Geltung, anscheinend zwei Nebenrollen, die aber von großer Wichtigkeit für das Ganze sind. Dem wackeren Seidemann war eine Rolle zugefallen, welche ungefähr so dankbar ist wie die Rolle der „Wand“ in der kläglichen Tragödie von Pyramus und Thisbe, die nicht einmal Claus Zettel mag, der doch sonst Alles, den Pyramus, die Thisbe und den Löwen spielen will
 155 – die Rolle des Groß-Inquisitors Fray Antonio. Das Orchester unter Capellmeister Müllers Leitung war ausgezeichnet.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Auber, *Des Teufels Anteil*, 21. Mai 1874, Komische Oper

ERLÄUTERUNGEN

4 „Des Teufels Anteil“] in der dt. Übersetzung auch unter dem Titel *Carlo Broschi oder Des Teufels Anteil*. ■ 12 Clio] Muse der Heldendichtung und der Geschichtsschreibung. ■ 14f. Ausspruch Voltaire's ... das langweilige ausgenommen.] „[...] tout les genres sont bons, hors le genre ennuyeux.“ Voltaire, *L'Enfant prodigue (Der verlorene Sohn)*, Vorrede. ■ 17 1785] die erste Fassung wurde bereits 1784 uraufgeführt. ■ 20 „Nordstern“] Oper von Meyerbeer; zur Entstehungsgeschichte → NR. 153/ERL. zur Z. 56. ■ 22 Buch der „Stimmen von Portici“] Libretto: Eugène Scribe und Germain Delavigne. ■ 23 Buch „Die Caraffa de' Maddaloni“] Abhandlung des dt. Historikers Alfred von Reumont (1808–1887), *Die Caraffa von Maddaloni. Neapel unter spanischer Herrschaft*, 2 Bde., Berlin 1851. ■ 24 Masaniello's] Masaniello (1620–1647), Fischer und Führer des neapolitanischen Aufstandes gegen die span. Habsburger 1647, Inspiration für Aubers Oper *La Muette de Portici*. ■ 26f. in Reinhard Kaisers ... „*Masagniello furioso*“] Reinhard Keiser (1674–1739), dt. Komponist; *Masagniello furioso. Die neapolitanische Fischer-Empörung* (uraufgeführt 1706). ■ 30 Micco Spadaro] Domenico Gargiulo, genannt Micco Spadaro (1609–1675), it. Maler. ■ 36–60 „Carlo Broschi ... 3600 Mal gesungen.] Ambros' Beschreibung des

Lebenslaufs des it. Soprankastraten Farinelli (1705–1782), eigtl. Carlo Broschi, stützt sich auf: Burney, *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch einer Musikalischen Reise*, S. 152–157. ■ **38** 1736] recte: 1737. ■ **40–42** „um den übertollen ... zu verschaffen“] Freizitat aus: Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister [...]*, Hamburg 1739, S. 27. ■ **43f.** eine enthusiastische Lady ... von Hogarth ... Züchtigung erhielt.] Die Vergötterung Farinellis ironisierte der engl. Maler und Grafiker William Hogarth (1697–1764) auf einem der Kupferstiche aus der Serie *A Rake's Progress (Der Werdegang eines Wüstlings)*. ■ **50** „pallido il sole“ und „per questo dolce amplesso“] Arien aus Hesses Oper *Artaserse*. ■ **57–60** mit welchem ... Witzwort ... Majestät genossen] Zu dieser Anekdote vgl. Johann Nikolaus Forkel, „A General History of Science and Practise of Music by John Hawkins“ [Rezension], in: *Musikalisch-kritische Bibliothek*, Bd. 2, hrsg. von Johann Nikolaus Forkel, Gotha 1778, S. 166–229, hier S. 221. Die Antwort des Papstes Benedikt XIV. soll wie folgt gelautet haben: „Sie werden nur mit andern Worten sagen wollen, daß Sie auswärts gefunden, was Sie hier zurücke gelassen haben.“ ■ **61–63** Etwas anders erzählt Josè Bocous ... Artikel ... lieferte.] *Biographie universelle ancienne et moderne [...]*, hrsg. von Louis-Gabriel Michaud, Bd. 13, Paris 21855, S. 386f. ■ **86f.** Page Cherubin] Figur in Mozarts *Le nozze di Figaro*. ■ **88** „Maschinisten“] → NR. 162/Z. 124. ■ **104** jedes Genre sei gut, „außer“] → ERL. zur Z. 14f. ■ **108f.** „Jeu de Marion et Robin“] *Le Jeu de Robin et Marion*. ■ **113** „Devin de village“] *Le Devin du village (Der Dorfwahrsager)*. ■ **114** théâtre de la foire] „théâtre de la foire“ – Pariser Jahrmarkts-theater. ■ **115** Gillier] Jean-Claude Gillier (1667–1737), frz. Komponist und Bearbeiter von Bühnenmusiken. ■ **115** „maris, dont l'humeur jalouse“] enthalten in: Alain-René Le Sage/Jacques-Philipp D'Orneval, *Le Theatre de la foire, ou l'opera comique*, Bd. 1, Amsterdam 1722, Table des airs, S. 64. ■ **116** Thibaut von Navarra] Thibaut IV. (1201–1253), König von Navarra, Trouvère. ■ **119** durch den bekannten Dialog] Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*. Der Dialog erschien zum ersten Mal in der dt. Übersetzung von Goethe: *Rameau's Neffe. Ein Dialog von Diderot. Aus dem Manuskript übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Goethe*, Leipzig 1805. ■ **121f.** Gretry's Richard ... zu instrumentiren.] Adams Instrumentierung stammt aus dem Jahr 1843. ■ **152–154** die Rolle der „Wand“ ... Claus Zettel mag,] Klaus Zettel – Figur in den dt. Übersetzungen von Shakespeares *A Midsummer Night's Dream (Ein Sommernachtstraum)*; zur Rolle der Wand s. ebd. III,1.

169.

WA 1874, Nr. 142, 24. Juni

Feuilleton. Schriften über Musik.

I.

Vom Musikalisch-Schönen, ein Beitrag zur Revision der Aesthetik
der Tonkunst. Von Dr. Eduard Hanslik, Professor an der Wiener Universität.

Vierte verbesserte Auflage.

Leipzig 1874. Joh. Ambrosius Barth.

Eine Schrift wie jene Hansliks, welche in verhältnißmäßig kurzer Zeit vier Auf-
lagen erlebt, spricht durch ihren Erfolg für sich selbst – und die lebhaftere Nachfrage,
auf welche eben hieraus zu schließen, läßt den weiteren Schluß auf lebhaftes Inter-

esse von Seite des lesenden Publicums zu – und folglich auch, daß die vielgelesene Schrift eine wohlbekannte sei, welche kaum noch einer besonderen Anzeige bedürfen möchte. Aber diese vierte Neuauflage ist zugleich eine so wesentlich verbesserte, daß sie den früheren, besonders der ersten, kaum noch gleicht. Sie giebt dadurch der
 15 Gewissenhaftigkeit des Autors und seiner Strenge gegen sich selbst ein achtbares Zeugniß. Als im Jahre 1855 die erste Auflage von Hansliks Schrift erschienen war, erregte sie bekanntlich sofort Aufsehen; – sie fand auch vielfachen Widerspruch, was für sie nichts weniger als ein schlimmes Zeichen war. Der Ausruf Schumanns: „Das wäre eine kleine Kunst, die nur Klänge und keine Sprache, noch Zeichen für
 20 Seelenzustände hätte!“ fand damals (1834 und später) gerade bei den begabtesten und begeistertsten Tonsetzern der eben auf den Schauplatz getretenen Generation lebhaften Anklang. Die Tonsetzer, also die Leute der lebhaft erregten Empfindung, des schaffenden Enthusiasmus, welche am besten wußten, wie sie in mancher Seelenfreude, bei mancher Seelennoth Zuflucht zur geliebten Tonkunst genommen
 25 und wie unwillkürlich ihre Compositionen den Widerschein ihrer jeweiligen Stimmung trugen, geriethen außer Fassung, als sie hörten, ihre Kunst bestehe eigentlich doch nur aus „tönend bewegten Formen“ und habe weiter keinen Inhalt.

So lebhaft aufgeregte die Musiker gegen Hanslik schrieben, so kalt entschlossen schrieben die Philosophen für ihn. Die ersteren konnten sich indessen insgeheim nicht verschweigen, daß Hansliks Grundgedanke einen Kern von Wahrheit
 30 berge, denn es war kein Beweis für die Sache, wenn sie auf Ehre und Gewissen versicherten, sie empfänden bei der und der Musik das und das. Umgekehrt bereiteten die nicht wegzuläugnenden Wirkungen der Musik den Philosophen auch eben nicht wenig Verlegenheit. Wem war es bei dem allbekannten Uebergang ins
 35 Final der fünften Symphonie Beethovens nicht, als trete er aus finsterner Todesnacht in den hellen Sonnenglanz siegesfrohen Triumphirens? Wenn gewisse Schmerzens-Adagios Beethovens dem Hörer das Herz einengten und Thränen in die Augen trieben, wenn eine Messe von Palestrina zu reinen Höhen der innigsten Andacht emporhob, wenn Mozarts Requiem bis in die Tiefen der Seele erschütternd
 40 griff – sollte das Alles nur krankhafte Selbsttäuschung gewesen sein? Wann hätte jemand vor dem schönst ornamentirten Pilaster, vor dem geschmackvollsten Tapetenmuster geweint oder gebetet? Aber Hanslik so auffassen, hieß ihn mißverstehen. „Eignet – sagt er in der vierten Auflage – der Tonkunst wirklich eine spezifische Kraft des Eindruckes, so muß man um so vorsichtiger von diesem Zauber
 45 abstrahiren, um an das Wesen seiner Ursache zu gelangen. Unterdessen vermengt man unablässig Gefühlsaffection und musikalische Schönheit, anstatt sie in wissenschaftlicher Methode getrennt darzustellen.“ Goldene Worte! Es ist überhaupt kaum zu sagen, welche Klarheit und überzeugende Kraft Hanslik nach und nach
 50 binnen vier Auflagen in sein Buch gebracht hat. Nur hin und her ist etwas stehen geblieben, das er vor der fünften nochmals durchlesen möge und sich besinnen, ob es auch ferner stehen bleiben soll. Man muß sich des Standpunktes erinnern, auf dem sich die Musik zur Zeit befand, als Hanslik sein Buch schrieb, um seinen Feureifer, ja, wenigstens in der ersten Auflage, die an Erbitterung grenzende Polemik zu begreifen, mit welcher er seine Thesis ausführte. Man war endlich so weit
 55 gekommen, daß bei der Musik die Musik fast das Letzte war – man wollte nicht

bloß „in Tönen malen“, sondern auch „mit Tönen dichten“, wie sonst mit Worten. Was Selbstzweck war, sollte Mittel werden. Die Musik war auf Töne angewandte Poesie geworden und sollte in Tönen sagen, wozu nur Worte das ausreichende Mittel boten.

Es war wirklich fast schon zu besorgen gewesen, daß eine Musik ohne das Creditiv eines Programms für werthlos werde erachtet, die mit beiden Händen malende, mit vollem Munde erzählende Musik für die Vollendung der Kunst werde geachtet werden. Dazu kamen die zuweilen geradezu über den Geisteszustand ihrer Urheber beunruhigenden Commentare, womit dieser, jener unmusikalische Enthusiast insbesondere Beethovens Instrumentalwerke beglückte.

Als Hanslik seine Schrift später, nicht mehr in dem Lärm und Tumult des allgemeinen Kampfes, wieder einmal vornahm, als die Programm-Symphonien außer Mode kamen und die kurzen Klavierstücke mit Ueberschriften – beiläufig gesagt: auch schon bei François Couperin und Rameau wohl bekannt – seltener wurden, als man gelegentlich wieder von bedeutenden Tonstücken in größeren Formen hörte, die einfach Symphonie, Sonate u. s. w. hießen und der Phantasie des Hörers nicht zumutheten, dazu ganze Novellen zu dichten, schiff Hanslik die schärfsten Spitzen weg.

Hätte die erste Edition geklungen wie diese vierte, ja wie ihre Vorgängerinnen, es wäre viel Papier erspart worden, das auf Gegenschriften verwendet wurde. Eine Verständigung über die angeregten Grundfragen würde, wie die Sachen jetzt stehen, auch mit denjenigen leicht, welche früher der Auffassung Hansliks als Gegner gegenüberstanden. Daß Hanslik es dahin bringen konnte, ohne seinen ersten, bedeutenden Grundgedanken aufzugeben, ja ohne ihm wehe zu thun, bleibt bewundernswerth und macht diese vierte, „verbesserte“ Auflage zu einer so bedeutenden, ja zu einer bedeutenderen Erscheinung, als einst die erste gewesen.

Man hatte im Eifer, den die erste Bekanntschaft mit Hansliks Darlegung hervorrief, übersehen, daß er den Zusammenhang eines Tonstückes mit der dadurch hervorgerufenen Gemüthsbewegung durchaus zugiebt. Nur fügt er die Reservation bei, dieser Zusammenhang sei „kein nothwendig causal – in manchen Augenblicken regt uns ein Tonstück zu Thränen auf, ein andermal lasse es uns kalt“. Sehr wahr! Aber ist es denn bei den anderen Künsten anders? Sind wir z. B. immer gleich gestimmt, ein Gedicht stets in gleicher Weise aufzunehmen?

Wenn Hanslik sagt: ein Drama, ein Architekturwerk könne man nicht „schlüpfen“, wohl aber Musik als Tafelmusik, so hat er ganz recht, aber er vergißt, daß z. B. lyrische Gedichte sehr wohl „schlüpfbar“ sind und daß die alten Römer bei Tafel große Stücke der Aeneide u. A. m. recitiren ließen und folglich neben Austern und Falerner auch Vergil „schlüpfen“. Sehr wahr und fein ist die Bemerkung Hansliks, daß Ueberschriften bei Tonstücken „unserem Vorstellen und Fühlen eine Richtung geben, welche wir nur zu oft dem Charakter der Musik zuschreiben“. Vom Worttext gilt Aehnliches.

Wir tragen, bewußt oder unbewußt, dieselbe Melodie ganz anders nach Maßgabe des jeweiligen Textes vor. Man spielte ehemals oft eine artige dramatische Kleinigkeit, die den Titel führte „Komm' her“, und deren Inhalt darin bestand, daß eine Schauspielerin jene zwei Worte als Talentprobe mit immer anderer Beto-

60

65

70

75

80

85

90

95

100

nung aussprechen muß, drohend, schmeichelnd, bittend, lustig, betrübt, u. s. w. Für die Tonsprache, die Musik, gilt Aehnliches. Nur ist auch hier eine Grenze. Wir wollen es Boyé zugeben, daß man nach Glucks Melodie „*j'ai perdu mon Euridice*“ auch singen könnte „*j'ai trouvé mon Euridice*“; obwohl Gluck selbst sehr nachdrücklich das Gegentheil versichert hat. Aber man wird in beiden Fällen jedesmal anders vortragen müssen und der näher liegende Ausdruck dieser Melodie ist am Ende sicher doch der schmerzlich erregte. Es hat eben Alles seine Grenze. Hanslik hat mit sehr richtiger Einsicht ein Beispiel seiner ersten Auflage gestrichen: daß nach der Melodie des Jubelduettes im „Fidelio“ eben so gut Pizarro „wüthen“ könnte: „er soll mir nicht entgehen“. Wenn Hanslik auf die bekannte Travestie der Zauberflöten-Ouverture als „Vocalquartett zankender Handelsjuden“ hinweist, so übersieht er nur, daß gerade der komische Widerspruch hier so drastisch wirkt. Es giebt edle, schöne Melodien, von einer gewissen Allerweltsphysiognomie, die überall und nirgends hinpassen, und dies erklärt sattsam Händels Benützung einzelner von seinen Opernarien für seine Oratorien mit total anderem Text. Diese Melodien sind aber kein Gesetz und kein Beweis dafür, daß es nicht auch andere giebt, die nur ihren Urtext vertragen und keinen anderen.

Bedenklich, ja sagen wir es offen, unbegreiflich erscheint das Argument, das Hanslik aus Bachs Fugen herbeiholt, „daß niemand in einer der 48 Fugen und Präludien im wohltemperirten Klavier ein Gefühl werde nachweisen können“, – „der Beweis“, fährt der Autor fort, „wäre dadurch schon hergestellt, daß die Musik nicht Gefühl erwecken oder zum Gegenstand haben muß“. Aber, um nur ein Beispiel zu geben, wenn im ersten Theile jener Sammlung zwischen der jugendfrohen *Cis-dur*-Fuge und der tiefernt brütenden *Cis-moll*-Fuge kein anderer Unterschied ist als der Unterschied der Tonart, des Thema, der Durchführung u. s. w., so verstehen wir Bach nicht! Es ist wohl nicht nöthig, wie Hanslik besorgt, durch rein technische Zergliederung eines Tonstücks „ein Gerippe aus blühendem Körper zu machen“, um „alle falsche Deutelei zu zerstören“. Wenn Oulibicheff aus Mozarts *G-moll*-Symphonie die Geschichte einer unglücklichen Liebe heraushört, so haben wir allerdings das vollste Recht, den Einfall abzulehnen, aber ebenso werden wir uns bedenken zuzustimmen, wenn Hanslik meint, es sei eben „nur Musik und nichts weiter“, – denn so viel ist klar, daß die schmerzlich erregte Stimmung eines edlen und liebenswürdigen Gemüths herausklingt, eine Stimmung, in welcher sich Mozart befunden haben muß, als er das Werk componirte. Wie das Meer in ganz anderen Farbentönen glänzt, je nachdem es unter hellem oder trübem Himmel liegt, so ist's mit dem Tonwerk und der Seele und jeweiligen Stimmung dessen, der es geschaffen. Freilich schafft er nicht nach einem Programm: „ich bin traurig, folglich muß es meine Musik auch werden“ – er schreibt, wie ihn der innere Drang treibt; er denkt zunächst an Themen, die ihm auftauchen, er weiß nicht woher, an deren tüchtige Durchführung u. s. w. Aber nach Monaten, nach Jahren erstaunt er oft, beim Wiederhören seines Werkes ein fixirtes Stück seines Seelenlebens zu erkennen.

Wir müßten ein Buch über das Buch schreiben, wollten wir alle die fruchtbaren Gedanken und geistvollen Züge desselben hervorheben. Der Punkt, welcher dem Buche seinen hohen Werth giebt und eine wahre Geistesthat heißen darf, ist,

daß Hanslik mit Schärfe und Klarheit nachweist, daß, um seine eigenen Worte zu brauchen: „nichts die wissenschaftliche Entwicklung der musikalischen Aesthetik so empfindlich gehemmt hat, als der übermäßige Werth, welchen man den Wirkungen der Musik auf die Gefühle beilegte“, daß er zeigt, man müsse zur Erkenntniß des Wesens der Musik, wie sie nicht der stets empfindungsvolle, stets warm fühlende, aber selten kalt denkende Musiker und nicht der Genuß suchende Kunstliebhaber, wohl aber der Philosoph braucht, einen anderen Weg nehmen, als durch die beliebte Gefühls-Antichambre, und daß er den richtigen Weg mit fester Hand zeichnet.

150

A. W. Ambros.

155

ERLÄUTERUNGEN

5 Hanslik] Eduard Hanslick (1825–1904), Musikkritiker, -ästhetiker und -historiker. ■ **8f.** vier Auflagen erlebt] 2. Aufl. Leipzig 1858, 3. Aufl. ebd. 1865, 4. Aufl. ebd. 1874. ■ **16f.** Als im Jahre 1855 ... sofort Aufsehen] Die erste Auflage ist bereits 1854 in Leipzig erschienen. Ambros' 1855 publizierte Schrift *Die Grenzen der Musik und Poesie* war eine der ersten kritischen Auseinandersetzungen mit Hanslicks Traktat. ■ **19f.** „Das wäre eine kleine Kunst ... Seelenzustände hätte!“] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 22. ■ **27** „tönend bewegten Formen“] „Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik.“ Hanslick, *VMS*, S. 32. ■ **43–47** „Eignet – sagt er ... darzustellen.“] Diese These vertritt Hanslick bereits in: *VMS*, S. 7 (*VMS*⁴, S. 9). ■ **67–73** als die Programm-Symphonien außer Mode kamen ... die schärfsten Spitzen weg.] Änderungen, die Hanslick in den späteren Auflagen, insbesondere der zweiten, vorgenommen hat, gingen eher in die entgegengesetzte Richtung, als Ambros es darstellt. Bekanntlich war Hanslick unter dem Einfluss des Ästhetikers Robert Zimmermann (1824–1898) darum bemüht, durch die Tilgung der idealistisch klingenden Passagen den formalistischen Standpunkt später noch konsequenter zu vertreten, als es bei der Erstveröffentlichung 1854 der Fall war. ■ **85** sei „kein nothwendig causal] Hanslick, *VMS*, S. 8 (*VMS*⁴, S. 10). ■ **89f.** ein Drama ... „schlüpfen“ ... als Tafelmusik] „Ein Bild, eine Kirche, ein Drama lassen sich nicht schlüpfen, eine Arie sehr wohl. [...] Die besten Compositionen können als Tafelmusik gespielt werden [...]“ Hanslick, *VMS*, S. 73 (*VMS*⁴, S. 98). ■ **94–96** „unserem Vorstellen ... Charakter der Musik zuschreiben“] Hanslick, *VMS*, S. 9 (*VMS*⁴, S. 11). ■ **99** „Komm' her“] Spiel („eine dramatische Aufgabe“) von Franz von Elsholtz (1791–1872). ■ **102–104** Wir wollen es Boyé zugeben ... *mon Euridice*] Boyé, *L'Expression musicale mise au rang des chimères*, Amsterdam 1779, S. 14. Die Schrift wird Pascal Boyer (1741–1794) zugeschrieben, seine Autorschaft ist allerdings umstritten. Auf Boyé beruft sich Hanslick in der zweiten Auflage, in der er anstelle des Duets „*O namenlose Freude*“ aus Beethovens *Fidelio* (*VMS*, S. 22) die Arie „*J'ai perdu mon Euridice*“ aus Glucks *Orphée et Eurydice* setzt (*VMS*², S. 25f.). ■ **107f.** Hanslik hat ... ein Beispiel ... gestrichen] → ERL. zu den Z. 102–104 ■ **110f.** Wenn Hanslik ... hinweist] Hanslick, *VMS*, S. 23 (*VMS*⁴, S. 31). ■ **119–122** „daß niemand ... zum Gegenstand haben muß.“] Hanslick, *VMS*, S. 19 (*VMS*⁴, S. 25f.). ■ **127f.** „ein Gerippe ... zu zerstören.“] Hanslick, *VMS*, S. 19 (*VMS*⁴, S. 25). ■ **128–132** Wenn Oulibicheff ... „nur Musik und nichts weiter“] Oulibicheff, *Nouvelle Biographie de Mozart*, Bd. 3, S. 255. Hanslick argumentiert gegen Oulibicheffs Deutung von Mozarts Symphonie g-Moll KV 550 mit dem Satz: „Die *G-moll*-Symphonie ist Musik und weiter nichts.“ Hanslick, *VMS*, S. 42 (*VMS*⁴, S. 58). ■ **147–149** „nichts die wissenschaftliche ... Gefühle beilegte“] Hanslick, *VMS*, S. 70 (*VMS*⁴, S. 95).

Feuilleton.**Schriften über Musik.**

„Zwei Briefe über Johann Jakob Froberger, kais. Kammerorganist
in Wien.“ Ein biographischer Beitrag von Dr. Edmund Schebek. Prag 1874.

5 Druck von D. Kuh. Verlag des Verfassers. Kl.-Oct. 30 S.

Der in Prag lebende Verfasser dieser kleinen, aber sehr werthvollen und in hohem
Grade interessanten Schrift ist ein vielseitig und insbesondere auch musikalisch
gebildeter Mann, – er besitzt ferner eine reiche Autographensammlung, für die er
unter Anderem zwei Briefe der Herzogin Sibylla von Württemberg (geb. 1620) an
10 Constantin Huyghens im Haag (den Vater des berühmten Astronomen und Ent-
deckers der Saturnus-Ringe) erwarb, welche er nebst einer von ihm selbst beigege-
benen historischen Einleitung hier veröffentlicht. Sie enthalten über Frobergers
letzte Tage eingehende und völlig unbekannt gewesene Mittheilungen. Frobergers
Leben, wie es seit Mattheson (in dessen „Ehrenpforte“) erzählt wird, gleicht einem
15 Roman, seine genialen, für die Geschichte des Orgel- und Klavierspieles vor J. S.
Bach höchst wichtigen Compositionen zählen zu den großen Raritäten. Jede au-
thentische Notiz über den außerordentlichen Künstler kann daher nur willkommen
sein. Von seinen Compositionen wurde bei seinen Lebzeiten nichts gedruckt
– wir werden später hören, warum. Erst 1695 (nicht 1696, wie Walther und Matthe-
20 son angeben) erschien zu Mainz eine Sammlung unter dem Titel: „*Diverse curiose
rarissime partite di Toccate, Ricercate, Capricci e Fantasie per gli amatori di Cembali,
Organi ed instrumenti*“, Folio, die Noten in Kupfer gestochen. Von dieser Selten-
heit der Seltenheiten besitzt Herr Professor Faißt in Stuttgart ein Exemplar. Gerber
kannte das Werk nur aus Breitkopfs Verzeichniß. Eine angebliche zweite Auflage
25 „von 1699“, deren Trägers Katalog erwähnt, scheint nur auf einem Schreibfehler in
der Jahreszahl zu beruhen. Walthers Lexikon erwähnt einer zweiten, gleichfalls in
Mainz 1714 veröffentlichten Sammlung ähnlicher Stücke – ich wüßte aber kein
erhaltenes Exemplar davon nachzuweisen. Aber die k. k. Hofbibliothek in Wien
besitzt einen herrlichen Schatz – in vier, kostbar in goldgepreßtes Leder gebunde-
30 nen, also als Prachtstück gemeinten Musikbüchern – klein Querquart – von
Frobergers eigener Hand geschriebene Compositionen; dem Schlusse der einzel-
nen Stücke hat der Schreibende origineller Weise ein Manupropria angehängt. Die
Noten sind wie in Kupfer gestochen, auch allerlei kalligraphische Schnörkel hat
Froberger nicht gespart, stellenweise sogar auch illustrirende Federzeichnungen
35 angebracht, welche indessen deutlich erkennen lassen, daß er ein sehr viel besserer
Musiker denn Zeichner war. Vor einigen Jahren beschäftigte sich auf der k. k.
Hofbibliothek ein Notencopist wochenlang damit, die ganze Sammlung zu copi-
ren – ich glaube, für die Bibliothek in Berlin. Froberger schrieb diese kalligraphi-
schen Notenbücher augenscheinlich für seinen hohen Gönner Kaiser Ferdi-
40 nand III., – die Datirung zeigt, daß solches 1649 geschah. In Dresden führte
Froberger nach Matthesons Erzählung ein ähnliches Dedicantenstück aus; er

spielte dort vor dem Kurfürsten Johann Georg II. 6 Toccaten, 8 Capricci, 2 Ricer-
 car und 2 Suiten, „die er alle in ein schön gebundenes Buch sehr sauber selbst ge-
 schrieben hatte“, und er überreichte dem Kurfürsten „hernach das Buch zum Ge-
 schenk, wofür er eine güldene Kette bekam“. Froberger bediente sich, gleich seinem
 großen Lehrer Frescobaldi, der gewöhnlichen Notirungsweise – nicht der schwer-
 fälligen deutschen Orgeltabulatur. Wenn C. F. Becker in seiner „Hausmusik“
 (S. 42) in einem in letzterer unbeholfenen Schrift geschriebenen Sammelbuche von
 1681 das Tongemälde einer Schlacht findet, von der er meint, „Froberger dürfte
 wohl als Componist dieser namenlosen Schlacht zu bezeichnen sein“, so ist das
 eine rein willkürliche Annahme, für die vielleicht kein besserer Grund vorlag, als
 die bekannten, höchst problematischen Angaben Matthesons über eine (nirgends
 nachweisbare) Allemande, in welcher Froberger die Gefahren eines Rhein-Ueber-
 gangs, und ein anderes Stück, in dem er seine traurigen Abenteuer in England –
 inclusive des angeblich ihm vom Hoforganisten versetzten Fußtrittes – geschildert
 haben soll. Wirklich glaubt August Reißmann in seiner „allgemeinen Geschichte
 der Musik“ (2. Band, S. 264), aus diesem Grunde der Vermuthung Beckers „bei-
 pflichten“ zu sollen. Aber diese Bataille ist ein so elendes Machwerk, daß sie auf
 keinen Fall dem genialen Tonsetzer Froberger, sondern nur irgend einem nord-
 deutschen handwerklichen Orgelschläger angehören kann. Vollends müssen wir
 also im Namen Frobergers protestiren, wenn Schebek, wo selbst sein Gewährs-
 mann Becker nur vermuthungsweise spricht, die Composition bestimmt als Arbeit
 Frobergers mit aufzählt. Bei dem gewissenhaften Fleiße, welchen Schebek an seine
 kleine Schrift gewendet, ist es auffallend, daß er sich nicht auch über Frobergers
 Anstellung als kais. Hoforganist in Dr. Ludwig R. v. Köchels Buch „Die kaiserliche
 Hof-Musikcapelle in Wien“ Rathsholt hat. Froberger diente vom 1. Jänner
 1637 bis zum 30. September 1637 mit einem Gehalt von 24 fl., – dann vom 1. April
 1641 bis October 1645 mit 60 fl. Gehalt, – endlich vom 1. April 1653 bis 30. Juni
 1657, wo er „Dienstes entlassen“ wurde – – „begab sich aber“ (ich citire hier Walther)
 „wegen Kayserl. Ungnade von Wien nach Mayntz, alwo er unverheyraeth gestor-
 ben; wie dessen ein Anverwandter von ihm gewiß versichert“. Wir werden aus
 Schebeks Publication sehen, daß sich der „Anverwandte“ trotz der gewissen Versi-
 cherung dennoch geirrt hat. Was war aber der Grund der Ungnade? Was hat es mit
 der zweimaligen langen Unterbrechung des Dienstes für eine Bewandtniß? Da
 Froberger ein Mann von notorischer Frömmigkeit und Sittenstrenge war, so ver-
 muthe ich, daß Frobergers Verschulden, welches ihn in Ungnade brachte, nichts
 Aergeres gewesen als wiederholte starke „Urlaubsüberschreitung“, und daß zur
 letzteren seine Kunstreisen Anlaß gaben. Es ist kein Grund vorhanden, die Angabe
 Matthesons zu bezweifeln, daß Froberger eine Zeitlang in Paris lebte, wo er „die
 frantzösische Lautenmanier von Galot und Gautier [sic] auf dem Klavier annahm,
 die damals hoch gehalten wurde“. Es sind dieses die über den Noten mückenartig
 herumtanzenden Trillerchen, Pralltrillerchen, Mordentchen und anderen „Agre-
 ments“, wie sie bei den altfrantzösischen Klaviermeistern Couperin, Rameau u. s. w.
 fast zum Uebermaß ihr Wesen treiben und welche sich anzueignen selbst J. S. Bach
 nicht verschmähte. Dem Lehrer Frobergers, Girolamo Frescobaldi, ist diese Wirth-
 schaft musikalischer Berlöckchen, dieser musikalische *stylus calamistratus* (um

einen Ausdruck des Cäsar Augustus hier anzuwenden) völlig fremd. Froberger aber würzt damit in jenem Autograph in reichlicher Weise gleich seine *Toccata prima*, trotzdem daß sie sonst im hohen contrapunktischen Styl *à la* Frescobaldi componirt ist.

Jene berühmte, abenteuerliche Fahrt nach England mit ihren Raubanfällen u. s. w. mag die zweite „Urlaubsüberschreitung“ verschuldet haben. Man bemerke: daß jene Wiener Prachtbücher gerade in eine dieser Zwischenzeiten (1649) fallen. Wollte Froberger mit der künstlerisch so kostbaren Gabe etwa ein Verschulden gut machen? Unter den Compositionen findet sich auch ein „*Lamento sopra la dolorosa perdita della Reale Maesta di Ferdinando IV. re di Romani*“. Es ist vielleicht dasselbe Stück, dessen der Danziger Capellmeister Johann Valentin Meder in einem am 14. Juli 1709 geschriebenen Briefe unter der Bezeichnung eines „*Memento mori*“ gedenkt. Er sollte es auf den Wunsch eines Amateurs für Streichinstrumente arrangiren, meint aber, es sei, wie auch Frobergers „Tombeau“ „sehr in einander geflochten und lasse sich mit Geigen nicht so wohl ausdrucken“. Sehr richtig! Es ist freier Klaviersatz, in dem sich eine consequent geführte Polyphonie nicht verfolgen läßt. (Der alte J. S. Bach nannte diese Setzart „manschen“.) Auch die Herzogin Sibylla erwähnt dieses Stückes: „Wollte gern das „*Memento mori*“ Froberger bei ihm (Huyghens) schlagen, so gut mir möglich wäre. Der Organist zu Köln Kaspar Grieffgens schlägt selbiges Stück auch und hat es von seiner (Frobergers) Hand gelernt, Griff vor Griff. Ist schwer aus den Noten zu finden.“ Diese Bemerkung trifft zu. Interessant ist es, daß man 1709 solche musikalische Trauerstücke „Tombeau“ nannte, ein Ausdruck, welchen Froberger noch nicht anwendet. Er stammt aus einem Pastorale „*les peines et les plaisirs d’amour*“, componirt von Cambert und 1671 in Paris aufgeführt. Der Klagegesang Apolls am Grabe der Nymphe Climene wurde „tombeau“ genannt, die Bezeichnung ging dann auf alle ähnlichen Stücke über – die Opernliteratur hat einige Meisterarbeiten dieser Art aufzuweisen – so in Rameau’s „*Castor et Pollux*“, den herrlichen Chor „*que tout gemisse*“ mit dem ihm vorangehenden ergreifenden chromatischen Vorspiel der Instrumente und der folgenden, in hohem, Gluck vorahnenden Styl geschriebenen Arie der Telaire: „*pâles flambeaux tristes apprêts*“. Auch die erste Scene aus Glucks „Orfeo“ gehört hieher. Genau genommen ist also Froberger der Begründer dieser ganzen Gattung.

Frobergers Biographie, wie wir sie bisher zu lesen gewohnt waren, klingt so romanhaft, ja romanhafter als jene Stradella’s. Der brave alte Waltherr weiß von den englischen Abenteuern kein Wort, Mattheson erzählt sie ziemlich einfach und trocken, – daraus macht Fétis (*Biogr. univ.*, Band 3, S. 345, 346) eine förmliche Kunstnovelle, indem er eine Menge Züge und Dinge, von denen bei Mattheson kein Jota steht, frei dazudichtet!! – Zum guten Ende sagt er: „*Le style de cet artiste est sévère; il appartient plus au goût d’harmonie de l’école allemande de Kerl et de quelques anciens organistes qu’à celui de son maître Frescobaldi, dont il n’a ni l’elegance, ni la clarté!*“ Das ist heil- und gewissenlos in die Luft hineinparlirt und ein feines Pröbchen, wie man sich auf Fétis verlassen kann. Frobergers Ricercar, Partiten, Tanzstücke u. s. w. lassen vielmehr in Disposition und Allem durchaus Frescobaldi’s Schule erkennen. Aber zur herben Hoheit Frescobaldi’s verhält sich der liebenswürdige, klangselige Froberger etwa wie Mozart zu J. S. Bach. Jenes „Man-

schen“ war ein wichtiger Schritt zur Befreiung der Musik aus den unaufhörlichen Banden der Polyphonie, auf welche letztere sich übrigens Froberger in meisterwürdigster, strengster Weise auch versteht. Frescobaldi ist mehr Organist, Froberger mehr Klavierspieler. Seine Partiten (Variationen) über ein Lied „Die Mayerin“ können noch heute durch ihre frische Schönheit entzücken – besonders die eine chromatische Variation. Gegen Frescobaldi's Partiten, so bewundernswerth sie sind, ist es ohne Frage ein Fortschritt; es ist Alles glatter, flüssiger, beweglicher. Es scheint dieses das damalige Wiener Genre, denn Wolfgang Ebners gleichzeitiges großes Variationenwerk hat einen verwandten Zug. War diese „Mayerin“ ein Volkslied oder war es eine Lieblingsmelodie jener Ursula Mayer, genannt „Die Mayerin“, (1575–1635), welche am österreichischen, später am polnischen Königshof eine große, selbst politische Rolle spielte? Die Originalgestalt des Thema kann man sich ganz unversehrt aus der Oberstimme der *Partita quinta* herausholen. (Die Composition findet sich unter den handschriftlichen in Wien.)

Was nun aber mit Froberger geschah, als er in Ungnade entlassen worden, sagen uns die Briefe der Herzogin Sibylla; er fand bei dieser Dame in Héricourt ein Asyl, wurde ihr Musiklehrer und Musikmeister. Dort starb er am 7. Mai 1667 plötzlich an einem Schlaganfall. Beerdigt wurde er in der Kirche zu Bavilliers. „Weil er mir bis in sein End' mein getreuer Lehrmeister gewesen“, schreibt die Herzogin, „habe ich ihm noch zur Gedächtnuß lassen einen Grabstein machen; ist nit unfein.“ Die edle Frau betrauerte ihren „lieben, ehrlichen, getreuen und fleißigen Lehrmeister“ von ganzem Herzen. Als Huyghens ihren ersten Brief beantwortet hatte, schrieb ihm die Herzogin am 23. October 1667: „Von desselben Schreiben, welches mir sehr angenehm, habe ich vernommen, wie hoch er mit mir beklaget den Verlust meines lieben und allerehrenwerthesten Lehrmeisters seligen Todt, welchen ich noch täglich herzlich betraure, wenn ich bedenke, was Kunst und Geschicklichkeit mit ihm abgestorben und seiner weitem Unterrichtung, welches meine größte Ergötzlichkeit gewesen, ich nit mehr genießen kann, und mir seither schon so viel Sachen unter Gesicht und Händen kommen, daß ich seines herrlichen, sinnreichen Geistes und getreuer Lernung wohl von Nöthen hätte, und weiteren Berichts bedörfte und gegen ihm nur wie ein unmündiges Kind oder Conterfait gegen den lebendigen Original zu rechnen.“ Eines merkwürdigen Zuges gedenkt die hohe Briefschreiberin: daß Froberger oft gesagt, daß Viele, was seine Compositionen betrifft, „nit wüßten mit umgehen, sondern selbige verderben, und also nit möge, daß seine Sachen unter anderer Leut' Hände kommen thäten; – – – bleibe auch des Herrn Grieffgens seiner Meinung, daß, wer die Sachen nit von ihm, Herrn Froberger sel. gelernet, unmöglich mit rechter Discretion zu schlagen, wie er sie geschlagen hat“. Auch hierin kündigt sich das Morgenroth einer neuen Zeit an, – Frescobaldi's streng polyphone, gleichsam ganz objective Stücke kann ein tüchtiger Orgler kaum „verderben“ – aber bei Froberger tritt schon die Subjectivität des Künstlers mehr ins Werk und muß hinwiederum daraus sprechen.

Aber auch die Unduldsamkeit regte sich am Sarge des edlen Künstlers und braven Mannes. „*Adversarii*“, schreibt Herzogin Sibylla, „bleiben auch nit aus und meinen, es sei der Sachen zu viel gethan und nit recht, weil er nit mehr unser Re-

ligion gewesen und was noch mehr allerlei so Reden und Judiciren sein mag. Aber so rare *Virtou* meritiren wohl noch eine ehrliche Begleitung zur Letze – und so ist er ja doch auch noch ein Christ und guten Lebens gewesen“. Froberger, Cantors-
 180 sohn aus Halle, war nämlich, da er als Knabe seiner schönen Stimme wegen von Ferdinand II. unter die Singknaben aufgenommen ward, katholisch geworden. Der Mann Froberger mochte, als er in die Dienste der protestantischen Fürstin trat, nicht nochmals „die Religion changiren“. Das nahmen ihm die Zeloten und Zionswächter bei Hofe sehr übel – es macht der Fürstin, zumal in ihrer Zeit,
 185 Ehre, daß sie den Eiferern kein Gehör gab.

Seit Mattheson wird Froberger in allen Handbüchern, Lexikons u. s. w. im Jahre 1635 geboren und stirbt 1695, Köchel (a. a. O. S. 108) macht mit Recht zu der Zahl des angeblichen Geburtsjahres ein entrüstetes Ausrufungszeichen (denn es giebt noch kein Beispiel, daß ein zweijähriges Kind Hoforganist geworden wäre)
 190 – sterben läßt er Froberger in runder Zahl *Anno* 1700 zu Mainz. Man wird hinfort den Artikel über Froberger gründlich umarbeiten müssen.

Gleich Stradella hat Froberger alle Welt durch seine abenteuerlichen Lebensschicksale interessirt, um das weitaus Wichtigere aber, um die herrlichen Tonwerke beider Meister geschah kaum eine Nachfrage. Wie Couperin kürzlich durch
 195 Chrysender der Welt wieder zugänglich geworden und sogar schon in neuen Concertprogrammen seine Stelle gefunden, werden hoffentlich auch Frobergers Werke der unverdienten Vergessenheit entrissen werden. Der reichste Schatz liegt in Wien – man lange zu!

A. W. Ambros.

ERLÄUTERUNGEN

4 Edmund Schebek] (1819–1895), Jurist, Historiker, Musikschriftsteller, Musikinstrumenten- und Autographensammler. ■ **8** reiche Autographensammlung] u. a. von Beethovens Handschriften. ■ **9** Sibylla von Württemberg] Sibylle, Herzogin von Württemberg-Mömpelgard (1620–1707). ■ **10** Huyghens im Haag] Constantijn Huygens (1596–1687), niederländ. Dichter und Musiker, Freund von Froberger. ■ **10** des berühmten Astronomen] Christiaan Huygens (1629–1695). ■ **14** wie es seit Mattheson ... erzählt wird] Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte [...]*, Hamburg 1740, S. 87–89. ■ **19–22** Erst 1695 ... *Organi ed instrumeti*] Der Erstdruck erschien in Wirklichkeit bereits 1693 in Mainz (Ludwig Bourgeat) unter dem Titel: *Diverse ingegnossissime, rarissime & non maj piu viste curiose partite di toccate, canzone, ricercate, allemande, correnti, sarabande, e gigue*. Ambros stützt sich auf die zweite Auflage dieser Edition, die 1695 ebd. unter dem geänderten Titel *Diverse curiose e rarissime partite di toccate, ricercate, caprici e fantasia* erschien. Die dritte Auflage erschien 1699 ebd. unter dem Titel *Prima parte delle diverse curiose e rarissime partite*. ■ **23** Faißt] Immanuel Faißt (1823–1894), dt. Komponist, Mitgründer und Leiter der Musikhochschule in Stuttgart. ■ **23** Gerber] Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler [...]*, Bd. 2, Leipzig 1812, Sp. 210. ■ **24f.** zweite Auflage „von 1699“, deren Trägs Katalog erwähnt] Bei der Ausgabe von 1699 handelte es sich um die dritte Auflage → ERL. zu den Z. 19–22. ■ **26f.** Walthers Lexikon ... Sammlung ähnlicher Stücke] Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec [...]*, Leipzig 1732, S. 264. Walther erwähnt in der Tat eine Ausgabe von *Diverse ingegnossissime, rarissime & non maj piu viste curiose partite* von 1714, vermutlich stützt er sich aber auf die dritte

Auflage einer anderen Sammlung von Froberger: *Dive[r]se curiose è rare partite musicali [...]* *Prima continuatione*, die 1714 in Mainz erschienen ist. ■ **29f.** vier ... Musikbüchern] A Wn Mus. Hs.18706, Mus.Hs.18707, Mus.Hs.16550, Mus.Hs.16560. ■ **38–40** Froberger schrieb ... 1649 geschah.] Die Datierung 1649 ist enthalten in *Libro secondo di toccate, fantasia, canzone [...]* (A Wn Mus.Hs.18707). ■ **40–45** In Dresden führte ... güldene Kette bekam.“] → ERL. zur Z. 14 (darin S. 88 und 396). ■ **47** C. F. Becker in seiner „Hausmusik“] Carl Ferdinand Becker, *Die Hausmusik in Deutschland in dem 16., 17. und 18. Jahrhunderte [...]*, Leipzig 1840. ■ **52** Angaben Matthesons] → ERL. zur Z. 14 (darin S. 89). ■ **52–54** eine (nirgends nachweisbare) Allemande ... ein anderes Stück ... Abenteuer in England] Die Mattheson zur Verfügung stehende Quelle ist heute verschollen. Die „Allemande faite en passant le Rhin dans une barque en grand peril“ aus der Suite e-Moll und die „Plaincte [sic] faite à Londres pour passer la Melancholie“ aus der Suite a-Moll sind jedoch überliefert im Manuskript SA 4450 der Singakademie zu Berlin – eine Handschrift, die nach Peter Wollny einen frühen Abkömmling der von Mattheson beschriebenen Quelle darstellt. Vgl. *Johann Jacob Froberger. Toccaten. Suiten. Lamenti*, hrsg. von Peter Wollny, Kassel u. a. 2004, S. IX. Beide Werke sind abgedruckt in Faksimile und Übertragung ebd., S. 33, 37, 23*, 26*. ■ **56f.** Reißmann in seiner „allgemeinen Geschichte der Musik“] August Reissmann, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 2, München 1864. ■ **65** Köchels Buch] Ludwig von Köchel, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, Wien 1869. ■ **66–69** Froberger diente ... bis 30. Juni 1657] Die Dienstzeit im Jahr 1637 dauerte bis 31. Oktober. Ambros übernimmt die Angaben von Köchel → ERL. zur Z. 65 (darin S. 108). ■ **69–71** „begab sich aber“ ... gewiß versichert.“] → ERL. zur Z. 26f. ■ **79–81** „die frantzösische Lautenmanier ... gehalten wurde.“] → ERL. zur Z. 14 (darin S. 88). Frobergers Aufenthalt in Paris, wo er möglicherweise Denis Gaultier (1597–1672) und Jacques Gallot (?–nach 1690) kennenlernte, hat sich mittlerweile bestätigt. ■ **82f.** „Agrements“] Agréments – Verzierungen. ■ **86** *stylus calamiistratus*] lat. „gekräuselter Stil“. ■ **88f.** *Toccatà prima*] Frobergers Autorschaft der Toccatà Prima C-Dur FbWV 127 ist allerdings ungesichert. ■ **95f.** „Lamento ... Romani“] „Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Mstà. di Ferdinando IV.“ aus der Partita C-Dur FbWV 612. ■ **97–101** Danziger Capellmeister ... wohl ausdrucken.“] Die Angaben bezüglich des Komponisten Johann Valentin Meder (1649–1719) und Frobergers *Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blanche-roche* FbWV 632 übernimmt Ambros von Mattheson → ERL. zur Z. 14 (darin S. 222). Die Bezeichnung „Memento mori“ findet sich am Schluss der Allemande der Suite D-Dur; die Komposition – eine Meditation über Frobergers zukünftigen Tod – trägt die Überschrift „Meditation faite sur ma mort future, la quelle se jou e lentement avec Discretion à Paris 1 May Anno 1660“. Vgl. Klaus Wolfgang Niemöller, „Der Kölner Domorganist Caspar Grieffgens als Schüler von Johann Jakob Froberger“, in: *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte* 95 (2014), S. 19–21, hier S. 20. ■ **104–107** „Wollte gern ... Noten zu finden.“] Freizeit aus dem rezensierten Op., S. 22. ■ **106** Grieffgens] Caspar Grieffgens, Domorganist in Köln, Komponist, Frobergers Schüler. ■ **108–111** „Tombeau“ ... in Paris aufgeführt.] *Pastorale héroïque* von Robert Cambert (um 1628–1677): *Les Peines et les plaisirs de l'amour*. Bereits Frobergers Stück trägt den Titel „Tombeau“. ■ **116f.** „pâles flambeaux tristes apprêts“] „Tristes apprêts, pâles flambeaux“. ■ **124–127** „Le style ... ni la clarté!“] „Der Stil dieses Künstlers ist streng; was den harmonischen Stil betrifft, gehört er eher der deutschen Schule von Kerl und der der alten Organisten an als der Schule seines Lehrers Frescobaldi, von dem er weder die Anmut noch die Klarheit besitzt.“ ■ **135** Partiten ... „Die Mayerin“] Partita „auff Die Mäyerin“ G-Dur FbWV 606. ■ **139f.** Wolfgang Ebners ... Variationenwerk] Wolfgang Ebner (um 1611–1665), *Aria augustissimi et invictissimi*

Imperatoris Ferdinandi III. XXXVI modis variata, ac pro cimbalo accommodata (Erstdruck Prag 1648). ■ **140–143** War diese „Mayerin“ ... Ursula Mayer ... politische Rolle spielte?] Die Partita FbWV 606 wurde auf das Volkslied „*auff Die Majerin*“ komponiert. Ursula Meyer war Kammerfrau der Königin Anna von Österreich (1573–1598) und ihres späteren Ehemanns, des polnischen Königs Sigismund III. Wasa (1566–1632). ■ **148** 7. Mai] als Sterbetag werden mittlerweile der 6. oder 7. Mai angesehen. ■ **150–169** „Weil er mir ... sie geschlagen hat“.] Freizitat aus dem rezensierten Op., S. 21f. ■ **181** unter die Singknaben aufgenommen] Ambros stützt sich auf Walther → ERL. zur Z. 26f. ■ **187** 1635 geboren und stirbt 1695] Frobergers Lebensdaten 1616–1667 gelten mittlerweile als gesichert. ■ **195** Chrysander] Friedrich Chrysander (1826–1901) gab unter Mitwirkung von Brahms Couperins *Pièces de Clavecin* im Rahmen der *Denkmäler der Tonkunst* heraus (Bd. 4, 1869/1871).

171.

WA 1874, Nr. 189, 20. August

A. (Hofoperntheater.) Das Hofoperntheater hat uns binnen der wenigen Tage, seit es wieder eröffnet ist, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ vorgeführt, womit die Wagnerianer zufrieden sein werden. Eine junge Sängerin, Fräulein Leonore Bretfeld, welche ihre musikalische Ausbildung, so viel wir wissen, in Wien durch
 5 Herrn J. Sucher erhalten und sich in Breslau und Berlin einen guten Namen gemacht hat, lernten wir als „Elsa“ im „Lohengrin“ kennen. Eine feine Gestalt, ein sprechendes Auge, natürliche Anmuth und Noblesse der Bewegungen machen ihre Erscheinung auf der Bühne zu einer sehr angenehmen – und eine achtbare musikalische Bildung gesellt sich einem entschiedenem, wie es scheint, mehr für
 10 sentimentale als für leidenschaftliche Partien berufenen dramatischen Talent. Fräulein Bretfeld intonirt goldrein, vocalisirt vorzüglich und empfindet, was sie singt. Es fehlt ihrem Gesangsvortrage in keiner Weise an Seelenwärme, wohl aber fehlt es dem Singorgane selbst etwas daran, besonders in den höheren Chorden hat die Stimme einen eigenen, wenn auch nicht eben stark gepreßten und schärflichen
 15 Klang, welcher gewissermaßen an ein Kinderorgan erinnert. Es mangelt etwas an Fülle und Glanz. Hat sich das Ohr einmal an dies Timbre gewöhnt, so ist nur Gutes zu sagen. Fräulein Bretfeld sang die empfindungsvollen Soli im ersten Act mit großer Innigkeit und besonders schön im zweiten Act die ansprechende melodische Stelle: „es giebt ein Glück, das ohne Reu“. Im Duo des letzten Actes aber
 20 wollten die Kräfte nicht zulangen, das Ganze hatte in den zärtlichen Stellen des Anfangs und noch mehr im leidenschaftlichen Schlusse etwas forcirtes und äußere Heftigkeit in Ton und Geberde mußte Ersatz für wirkliches Pathos leisten. Es ist zu bedauern, daß es gerade der Schluß der Rolle war – denn was „Elsa“ in der letzten Scene noch zu singen hat, ist nicht der Rede werth – welcher erkältend
 25 wirkte und den verdienten Erfolg des Früheren beeinträchtigte. Fräulein Bretfeld scheint noch sehr jung und man darf ihr unbedenklich eine glückliche Laufbahn prophezeihen – hoffentlich wird auch die Stimme noch reifen. Frau Friedrich-Materna excellirte als „Ortrud“, ihr gebührt der Preis des Abends, – die wilde Anrufung der Heidengötter im zweiten Act haben wir kaum je grandioser vortra-

gen hören. Etwas wunderlich wollte uns das Arrangement des Zweikampfes zwischen Lohengrin und Telramund dünken, – die Helden rührten einer den andern gar nicht an, sondern duellirten, wie in E. T. A. Hoffmanns „Meister Floh“ die Optiker Swammerdam und Leeuwenhoeck, bloß mit Blicken, bis endlich Lohengrin den bösen Telramund mit einem Hauptblicke niederbasiliskte. Die Chöre wurden einige Male nach Verdienst lebhaft applaudirt.

30

35

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Wagner, *Lohengrin*, 19. August 1874, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

3f. Bretfeld] Leonore von Bretfeld, später verh. von Massow, Sopran; 1870 Debüt in Graz, wo sie bis 1872 tätig war, später wirkte sie an den Theatern in Breslau, Berlin und Hamburg, 1874 und 1876 Gastspiele an der Wr. Hofoper; Widmungsträgerin einiger Lieder von Joseph Sucher.
 ■ 32 in ... Hoffmanns „Meister Floh“] *Meister Floh. Ein Märchen in sieben Abentheuern*, in: Hoffmann, *SW*, Bd. 6, S. 429.

172.

WA 1874, Nr. 194, 26. August

Der Wiener Männergesangverein in Venedig.

(Originalcorrespondenz der „Wiener Abendpost“.)

Venedig, 23. August.

A. Der Wiener Männergesangverein ist heute Abends um 7 ½ Uhr mit einem eigenen Eisenbahnzug angekommen, von tausenden und aber tausenden von Menschen beim Bahnhof erwartet, mit festlicher Ansprache des Podestà von Venedig in italienischer Sprache begrüßt, auf welche der Vereinspräses Dr. Olschbauer deutsch antwortete. In zahllose Gondeln eingeschifft, fuhren die Sänger nach dem Albergo d'Italia (Bauer-Grünwald), wo sie alle zusammen sehr angenehme Unterkunft fanden, da dort schon Alles zu ihrem Empfange auf's beste vorbereitet worden und schon einige Tage vorher kein anderweitiger Gast angenommen wurde; die überaus große Menge Fremder, welche das Sängerfest aus Mittel-Italien, aus Triest u. s. w. herbeigelockt, von denen wenigstens Alles, was deutsch war, herkömmlicher Weise in dem Hotel Bauer-Grünwald einkehren wollte, mußte sich diesmal in die „Luna“, die „Città di Monaco“ u. s. w. begeben. Der Antheil, den man hier in mehr als einer Hinsicht an dem Besuche der „*Società viennese di canto*“ nimmt, ist außerordentlich und die Venezianer bewähren den alten Ruf zukommender Liebenswürdigkeit im vollem [sic] Maße. Das Municipio hat für Führer gesorgt, welche die Wiener Gäste, getheilt in einige Gruppen, zu den Merkwürdigkeiten und Kunstschätzen der Stadt geleiten werden, eine Anzahl von Gondeln sind zur Verfügung gestellt – die bezüglichlichen Gondolieri nennen sie mit einigem Stolze „*gondola municipale*“. Ein gewaltiges, aufs reichste und heiterste geschmücktes Schiff, ein schwimmendes Concert-Podium, wird unter dem Riesenbogen der

5

10

15

20

25 Rialto-Brücke für die übermorgen stattfindende Gesangs-Regatta gebaut, gegen-
über der Marcuskirche erhebt sich für die Gesangproduction nach der Regatta
eine Tribüne.

Der Marcusplatz als Concertsaal – ein ähnlich herrlicher ist sicher in der gan-
zen weiten Welt nicht zu finden, – ob er aber auch genügend „akustisch“ sein wird?
Für das morgige Concert in der Fenice ist schon seit gestern kein Billet mehr zu
30 haben – zur großen Desperation der Leute, die erst heute angekommen sind. Da
in Italien zu jeder Festlichkeit, an der das Volk wirklich als Volk Theil nimmt, so
nothwendig ein Feuerwerk gehört als ein Amen zum Gebet, so gaben nach der
Ankunft der singenden Gäste die beiden Hoteliers noch in später Nachtstunde –
nach deutschen Begriffen gesprochen, denn in Venedig giebt es keine späte Nacht-
35 stunde – ein ganz hübsches Feuerwerk von der Terrasse ihres festlich mit farbigen
Lampions geschmückten Gasthauses; den „Campo di S. Mosè“ und den „Ponte di
S. Mosè“ füllten zuschauend gerade so viele Menschen, als dort Platz hatten, und
einige gutgelaunte Wiener riefen: „Bravo, Stuver!“ Daß weiß-roth-grüne Fahnen
eine große Rolle spielen, ist natürlich. Das Wetter ist unaussprechlich schön, als
40 wolle der Himmel sich so gut wie die venezianische Municipalität betheiligen und
gefällig zeigen. Ein gewaltiges Gewitter hat vor der Ankunft der Gäste die Luft
aufs angenehmste gekühlt, ohne, wie die deutschen Gewitter pflegen, einige Tage
miserablen Wetters hinter sich herzuschleppen, vielmehr strahlt ein wolkenloser
blauer Himmel auf die Wunderstadt der Lagunen herunter. Alles ist in bester Lau-
45 ne und es ist zu hoffen, daß der Verlauf des Festes ein so schöner sein werde, als der
erste Anfang sich gezeigt hat.

ERLÄUTERUNGEN

7 Olschbauer] Karl von Olschbauer (1829–1895), Notar und Sänger (Tenor); 1846–1848 und 1850–
1895 Mitglied des Wiener Männergesang-Vereins (ab 1872 Vorstand), daneben Mitglied und
1867–1869 Vorstand des Wr. Singvereins. ■ 16 „Società viennese di canto“] Società Viennese di
canto maschile – Wr. Männergesang-Verein. ■ 38 Stuver] Anton Stuver d. J. (1830–1905), An-
gehöriger der berühmten Wr. Feuerwerker-Dynastie.

173.

WA 1874, Nr. 194, 26. August

Feuilleton. Aus Venedig. I.

5 Das große Ereigniß des Tages, welches ganz Venedig in Aufregung bringt, ist der
Besuch des Wiener Männergesangvereines. Die Venezianer erblicken darin ein si-
cheres Unterpfand wechselseitiger dauernder Freundschaft und fühlen sich sehr
geschmeichelt, daß der Verein vor allen Städten Italiens der ihren die Ehre des
ersten Besuches zugedacht hat – wie der Podestà von Venedig selbst vor einigen
Tagen den Herren Weinwurm und Kremser, als sie sich im Namen des Vereines

bei ihm präsentirten, in sehr verbindlicher Weise bemerkte. Der Umschwung der Dinge ist in der That ein erstaunlicher. Ich erinnere mich noch der Zeiten, wo in Venedig wer ein deutsches Wort hören ließ, angesehen wurde, als sei er des Teufels leiblicher Cousin. Heutzutage und besonders im jetzigen Moment ist dort deutsch zu sprechen fast ein Verdienst geworden und der Venezianer – bis zum Gondolier, Facchin und dem an den Kirchenthüren lungernden Knaben, der den Thürvorhang für die Eintretenden bei Seite reißt – bemüht sich, so viel oder so wenig deutsch hören zu lassen, als er kann und weiß. Vergebens, daß man ihm italienisch antwortet – der Venezianer will in liebenswürdigem Entgegenkommen seinerseits dem Gaste zeigen, wie sehr er die heimische Sprache des Gastes kennt und schätzt, und nicht lange, so wird ein Stückchen aus der verkehrten Welt aufgeführt – der Italiener redet deutsch und der Deutsche italienisch, wobei die beiderseitigen Sprachen nicht immer ganz gut wegkommen.

Welche Consequenzen sich an diese Sängerschaft in nationaler und anderer Hinsicht knüpfen lassen, wage ich nicht zu entscheiden; aber selbst nur vom künstlerisch-musikalischen Standpunkte genommen, ist sie ein Ereigniß von Bedeutung – sie bringt den Italienern ein ganz neues musikalisches Element entgegen: den vierstimmigen Männergesang. Das deutsche Männerquartett – durch mehrfache oder vielfache Besetzung der einzelnen Stimmen zum Männerchor erweitert – ist eigenstes Eigenthum deutsch-musikalischer Kunst und Art. Das Zusammenklingen zweier wohltönenden Tenore und dergleichen Bässe hat einen eigenthümlichen elementaren Reiz, der schon in der Klangfarbe liegt, die gesungene Composition mag aussehen, wie sie will. So ziemlich auf jeden wirkt diese Art von Gesang bezaubernd – aber eben so wenig darf verschwiegen werden, daß sich dieser bezaubernde Eindruck ziemlich schnell vernutzt. Dasselbe gilt von den in der Klangfärbung ähnlichen Quartetten für vier Waldhörner oder vier Violoncells. Wird ein Männerquartett von vier Waldhörnern accompagnirt, so verdoppelt sich die Wirkung. Daß tüchtige Meister, wie Mendelssohn, wie C. M. v. Weber, aus dieser Combination ausgezeichneten Gewinn zu ziehen gewußt haben, weiß jedermann. Es genüge, an die Jägerchöre im „Freischütz“, in der „Euryanthe“ u. s. w. zu erinnern.

Meyerbeer, der praktisch-kluge Meister, hat das Effectmittel vierstimmigen Männergesanges im ersten Act seines „Robert“ in für die Franzosen sehr wohl berechneter Weise zu verwerthen gewußt. In Italien würde diese Verwerthung sich nur schwer durchführen lassen. Ich will nicht im mindesten sagen, daß eine Regeneration italienischer Musik vom deutschen Männergesang her ihren Ausgangspunkt nehmen wird. Etwas ist es aber doch immer – und die Anregung zu neuen Gestaltungen geht zuweilen von scheinbar unbedeutenden Anlässen aus. So aufrichtig ich das schöne Italien und das wahrhaft genteele Volk der Italiener liebe – die Wahrheit zwingt mich zu sagen, daß der Volksgesang, der Kirchengesang in Italien auf tiefer Stufe stehen, ebenso das Orgelspiel, das einen mit Händel, Bach u. A. Vertrauten geradezu zornig machen könnte; auch die Orchester sind selten gut. Allenfalls wo es auf Repräsentation persönlicher Virtuosität hinausläuft, wird noch etwas Namhaftes geleistet – und der Operngesang hat eine Adelina Patti aufzuweisen.

55 Mit der musikalischen Gelehrsamkeit, die noch vor hundert Jahren Padre Martini
 so glänzend vertrat, sieht es eben auch nicht sonderlich aus und die contrapunkti-
 sche Perrücke von Bologna hat mehr kahle Stellen aufzuweisen, als gut ist. Viel-
 leicht ist Verdi bestimmt, mit seiner „Aïda“ und seinem „Requiem“, zwei vollwichti-
 60 gen Meisterwerken, der musikalische Regenerator Italiens zu werden. Müßte
 man nur nicht besorgen, daß die Maestrini, welche hinter dem Maestro her sein
 werden, eben nur das Aeußerliche, die Effectkrache nachahmen, durch das eigent-
 lich Große und Schöne aber sich weit weniger anregen lassen werden. Gerade hier
 in Venedig ist, wenn nicht die Geburtsstätte der dramatischen Musik – denn das
 ist Florenz – so doch die Stätte, wo die dramatische Musik zuerst Gestalt und
 65 Schöne bekam, indem sie sich von dem einseitigen Declamationsprincip der Flo-
 rentiner emancipirte und wieder neben den dramatischen auch specifisch-musika-
 lische Zwecke zu verfolgen begann, da denn die schöne Melodie bald genug
 lächelnd das Auge aufschlug.

Ein Musiker, welcher etwas Musikgeschichte im Leibe hat, wird das Portal der
 70 Marcus-Kirche schwerlich betrachten können, ohne sich im Geiste zu verneigen.
 Was für Namen, was für Gestalten! Der ehrwürdige Adrian Willaert von Brügge
 voran, den 1527 der Doge Andreas Gritti mit einem *salto mortale* über den venezia-
 nischen Localpatriotismus hinaus berief, gleich dem Jakob Sansovino, der auch
 kein venezianisches Stadtkind war, dem aber Venedig viele seiner herrlichsten Ge-
 75 bäude dankt, gerade wie dem Meister Willaert seine weltdurchschreitende und
 weltbeherrschende Musik. Meister Adrian schenkte der Musik eine Form, die her-
 nach tausende und zehntausende der herrlichsten Blüten trieb, das durchcompo-
 nirte Madrigal. Nach ihm kamen seine Schüler – der geniale, tief sinnige Theoreti-
 ker Gioseffo Zarlino von Chioggia, dessen Schriften für die heutige Gelehrsamkeit
 80 noch immer der Grundstein sind und bleiben, und Willaerts Amtsnachfolger in
 der musikalischen Großwürde eines Capellmeisters von S. Marco, Cyprian de
 Rore, dem die begeisterte Bewunderung der Italiener das Epitheton gab: *il divino*.
 An den beiden Orgeln, welche im Chor von S. Marco einander gegenüberstehen,
 saß der treffliche Claudio Merulo, die beiden Gabrieli: Andreas Gabrieli, dem ich
 85 aus der Reihe der venezianischen Maler Gian Bellino, Johannes Gabrieli, dem ich
 Paul Veron je entgegensetzen möchte.

Als die Florentiner die dramatische Musik entdeckten, indem sie die antike
 musikalische Tragödie suchten (gerade wie der Genuese Christoph Colon den
 westlichen Seeweg nach Indien suchte und America fand), war es in Venedig
 90 Claudio Monteverde, der mit der ganzen Macht des Genie's die neue Entdeckung
 aufgriff und dadurch der Vater unserer ganzen modernen Musik geworden ist.
 Welche Scene, als 1624 im Palast Mocenigo bei der Aufführung seiner Cantate
 „Tancred und Clorinda“ das Auditorium bei den Worten der sterbenden Clorinda
 „amico, hai vinto, io ti perdon“ u. s. w. in Thränen ausbrach! Nach ihm kam sein
 95 Schüler Francesco Cavalli, der geniale Dramatiker, welchen die Meisten allenfalls
 dem Namen nach, aber nicht entfernt nach seinen köstlichen Schöpfungen ken-
 nen. Wer wäre nicht noch alles zu nennen! Antonio Lotti, der Componist des
 herrlichen Madrigals, unter dessen Klängen der Doge vom Bucentoro herab den
 Vermählungsring ins Meer warf, – Benedetto Marcello, der unvergleichliche Sän-

ger der Psalmen Davids und noch viele Andere. Mir ist als schritten diese großen 100
Schatten zürnend und trauernd durch so manches Gefiedel und Geklimper und
Gesinge, das sich zu Venedig vielfach breit macht. Hoffen wir denn wenigstens
eine neue Blüthe und wer etwas dazu thun kann, sie zu zeitigen, erwirbt sich Ver-
dienste nicht kleiner Art.

Die Venezianer selbst lassen es an freundlichem Entgegenkommen nicht feh- 105
len. Die Ankunft der Wiener Sänger im Bahnhof am 23. Abends mußte man
sehen! Ich glaube, ganz Venedig hatte sich zur Begrüßung eingefunden. Die hohen
Stufen der dem Bahnhofe gegenüberliegenden Kirche S. Simone piccolo glichen
den Stufen eines übervollen Amphitheatrs, wo Menschenmassen gedrängt zu- 110
sammensitzen, – die Kettenbrücke glich der Galerie eines übervollen Theaters und
legte eine nicht zu unterschätzende Probe ihrer Tragfähigkeit ab, an dem Uferran-
de rechts und links vom Canal grande wogte es wie ein Aehrenfeld und summt es
wie fünfhundert Bienenstöcke, welche gerade dabei sind, schwärmen zu wollen.
Und – da haben wir wieder die Italiener in ihrer ganzen Feinheit und Liebenswür- 115
digkeit und mit dem ganzen wunderbaren Sinn für Ordnung, welchen sie bei sol-
chen Gelegenheiten entfalten – nicht die mindeste Unordnung fiel vor, kein Streit,
kein Gezänk, kein Lärm als der friedliche, den sich die Lebhaftigkeit des Italieners
nicht verkümmern läßt.

Die Sonne sank hinter die Bergketten im Friaul und übergoß Alles mit rosiger 120
Glut, die wachsende Silberscheibe des Mondes stieg mit jenem magischen Lichte
auf, das ihr im Süden eigen, die städtische Musikbande stand, die Mundstücke an
den Lippen, erwartend da – kein Bahnzug wollte sich zeigen. Da plötzlich ertönen
zehntausend Stimmen, die Donnerschläge der *gran cassa* und einzelne das Stim- 125
mengemenge durchdringende grelle Accente der Pistontrompeten lassen uns er-
kennen, die Begrüßungsmusik habe angefangen; – was die Leute spielen, bleibt
selbst uns Auserwählten, denen sich die Pforten des Bahnhofes geöffnet, eine Un-
möglichkeit zu unterscheiden. *Vengono, vengono, arrivano, arrivano!* klingt es aus
tausend Kehlen. – Die Locomotive dampft herein und aus allen Waggons gucken
wohlbekannte Gesichter. Der Podestà von Venedig tritt heran und hält eine An- 130
sprache, der Vereinspräses Dr. Olschbauer antwortet, – einzelne zu uns dringende
Worte lassen uns wenigstens so viel unterscheiden, daß der Erstere italienisch, der
Andere deutsch redet. Nun geht es an ein Begrüßen, an ein Händeschütteln, in
langem Zuge schreiten die mit dem Vereinsabzeichen geschmückten Sänger über
den Perron zum Ausgang – der, jener hat auf seinem kecken Hute einen kleinen 135
Strauß Edelweiß, einen wie eine Reiherfeder wehenden Busch Bartgras gesteckt,
zum Zeichen, es sei durch Alpengegenden gegangen. Das Ganze hat etwas Poeti-
sches und Lebensfrohes zugleich.

Ich hatte in Erinnerung an die vorjährigen, Himmel und Erde erschütternden 140
Eljenrufe bei der Ankunft der Weltausstellungs Jurors in Budapest ein ähnlich klin-
gendes Evviva erwartet. Aber die Italiener haben einen eigen feinen Takt. Ein ein-
ziehender Gesangverein ist kein einziehender Monarch oder Triumphator – der
rechte Gruß bestand in der achtungsvollen Haltung und den freundlichen Mienen,
mit denen man die Gäste empfing. Der Jubel und das Beifallsgeschrei dürfte beim
Concert in der Fenice und bei der Regatta in reichstem Maße nachkommen.

145 Draußen aber ging zwar nicht der „Kampf um's Dasein“, aber der Kampf um die
Gondeln los. Das Municipium hatte solche Fahrzeuge in splendidester Weise bei-
gestellt, nun wäre aber ein Jeder gerne der Erste abgefahren. Es war der lustigste
Anblick. Endlich entwirrte sich der Knäuel, die Sachen begannen sich zu gruppi-
ren – und bald war der Canal grande auf eine weite Strecke hin mit den leicht und
150 leise gleitenden Gondeln bedeckt. Die Fahrt in hellem Mondschein war hochpoe-
tisch – geradezu entzückend. Freundschaftliche Zurufe tönten von Gondel zu
Gondel – zuweilen hörte man ein Wort des Staunens und der Bewunderung, wenn
plötzlich ein herrlicher Palast ins Feuer des Mondlichtes trat und sein zitterndes
Spiegelbild in die grüne Flut der Lagunen warf. Auch die Gondolieri bekamen
155 manches Bravo, wenn sie so sicher neben einander hinfuhren, ohne ihre Schiffchen
an einander prallen zu lassen. Endlich passirte die ganze Flotille den Bogen des
„Ponte San Mosè“ und landete beim Albergo Bauer-Grünwald.

Am folgenden Tage (Montag) durchzogen die Säger in starken Abtheilungen
die Stadt, geführt von kundigen Ciceroni, welche das Municipio bestellt hatte,
160 und arbeiteten Merkwürdigkeiten-Besichtigung – denn so muß man's wirklich
nennen. Ich war Vormittags zufällig gerade in der Frari Kirche, als eine starke
Abtheilung einrückte, um die Kunstschätze, an denen diese Kirche so reich ist,
rudelweise zu bewundern. Ueber den übrigens gut bewanderten Cicerone konnte
ich mich eines leichten Lächelns nicht enthalten. Wer dreißig bis vierzig Menschen
165 etwas expliciren soll, darf natürlich nicht flüstern, aber bei unserem Fremdenfö-
hrer tönte jedes Wort so scharf accentuirt wie ein Hammerschlag, und wenn man
nicht auf das horchte, was, sondern wie er sprach, so mußte man sofort an einen
Erklärer in einem Wachsfigurencabinet oder in einer Menagerie denken; er expli-
cirte Tizians Pala dei Pesaro und Johannes Bellini's wundervolle Madonna in der
170 Sakristei genau in dem Tonfall, in welchem die Explicationen des großen bengali-
schen Tigers und der Anaconda Schlange gegeben zu werden pflegen.

Auf Viele wird Venedig ohne Zweifel einen großen und überraschenden Ein-
druck gemacht haben – aber fast wollte ich wetten, daß es bei Manchen auch an
einem Eindrücke der Enttäuschung nicht gefehlt hat. Der Wiener ist die funkeln-
175 de Ringstraßen-Pracht, das Neue und Blanke der wenn auch nicht immer archi-
tektonisch lobwürdigen, so doch brillanten Gebäude gewohnt, die sich in Wien
um die Wette erheben. Für das Ruinenhafte, Verfall Anzeigende, sei es so male-
risch, als es will, hat er im Ganzen nicht viel Sympathie. Breite, gerade Straßen,
wie die Praterstraße u. a., haben wir von Kindesbeinen an als etwas ganz außeror-
180 dentlich Schönes preisen hören – und nun dieses Gehecke und Gewirre der „Calli“
und „Rami“, der „Campi“ und „Campielli“, der „Rio-Terra“ und „Fondamenti“,
wo, wenn man einem Beleidiger eine Ohrfeige geben wollte, man dazu nicht ein-
mal recht ausholen könnte. Aber dem Zauber Venedigs entzieht sich doch nicht
leicht jemand, sobald nur der erste Eindruck überwunden ist.

185 Ein Leid mag es heißen, daß eben jetzt Viele, welche Venedig zum ersten Male
sehen, so Vieles in voller Restaurirung antreffen. Die ganze Nordseite von S. Mar-
co ist durch ein enormes Gerüste dem Blicke entzogen, der Dogenpalast hat theil-
weise ein hölzern Röcklein an, die Kuppel der Salute steckt halb in Holzbalken
und Brettern, die Kuppel von S. Giorgio maggiore gleichfalls, die schöne Kirche

des Salvatore ist vollkommen unzugänglich. Schlimm für den, der Venedig noch nicht gekannt! Das ist, als wolle man die Bekanntschaft eines großen Mannes machen und treffe ihn, eingeseift und im Pudermantel, unter den Händen seines Barbiers an. Zudem dauern die hiesigen Restaurationen endlos, – S. Marco stak z. B. schon 1868 in demselben monströsen Gerüste, in dem es noch heute steckt und der Himmel weiß wie lange stecken wird.

A. W. Ambros.

ERLÄUTERUNGEN

15 Facchin] Gepäckträger. ■ **72** Gritti] Andrea Gritti (1455–1538). ■ **73** Jakob Sansovino] Jacopo Sansovino (1486–1570), it. Bildhauer und Architekt. ■ **85** Gian Bellino] Giovanni Bellini (um 1437–1516). ■ **86** Paul Veron] Paolo Veronese (1528–1588). ■ **88** Christoph Colon] Christoph Kolumbus (span. Cristóbal Colón). ■ **93** „Tancred und Clorinda“] *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*. ■ **97f.** des herrlichen Madrigals] „*Spirto di Dio ch'essendo il mondo*“. ■ **98f.** vom Bucintoro ... warf] bzw. Bucintoro – Staatsschiff der Dogen von Venedig; bei der Zeremonie der Vermählung Venedigs mit dem Meer (Himmelfahrtstag) pflegte der Doge zur Besiegelung der „Hochzeit“ einen goldenen Ring vom Bucintoro ins Meer zu werfen. ■ **127** *Vengono ... arrivano!*] it. „Sie kommen, sie kommen an!“

174.

WZ 1874, Nr. 195, 27. August

A. (Wiener Männergesangverein.) Aus Venedig, 24. August, schreibt man uns: Das Concert des Wiener Männergesangvereins in der Fenice hat in des Wortes vollster Bedeutung Furore gemacht. Eine Nummer, die gar nicht im Programme stand, ein Gruß an Venedig, „*Viva Venezia, dei mari regina*“, Dichtung von C. Cerri, Musik von Director Weinwurm, wurde von den Venezianern als persönlich an sie gerichtetes Compliment entgegengenommen und mit grenzenlosem Jubel applaudirt. Auch Franz Schuberts „Gondelfahrt“ und ein reizendes italienisches Lied erfuhren die Ehre, zur Wiederholung begehrt zu werden. Mit immensem Beifalle begrüßte das Publicum Hellmesbergers Violinstück, Dopplers Flöten-, Krankenhagens Fagottsolo. Man darf aber auch den Herren insgesamt das Zeugniß geben, daß sie sich, wie man zu sagen pflegt, selbst übertrafen. Die Wirkung, welche das Sotto-Voce des Chores, eine in Italien total unbekanntes Sache, und das Crescendo-Diminuendo der Schlußnoten auf das Publicum hervorbrachte, war geradezu magisch. Ein Lorbeerkrantz wurde unter zustimmenden Zurufen des Publicums nach der ersten Abtheilung des Concertes auf die Bühne gebracht, ein prachtvolles Album spendeten dem Vereine einige venezianische Bürger. Die Stimmung war eine geradezu festliche, gehobene. Was Venedig an schöner und feiner Welt besitzt, hatte sich in der Fenice versammelt und wer die Logen musterte, konnte wahrnehmen, daß die Typen, woher die Bellini, Tizian, Palma und Paul Veronese ihre Ideale holten, noch jetzt in der Damenwelt Venedigs fortleben. Der ganz vollständige Erfolg macht dem Männergesangvereine und dessen Leitern Weinwurm und Kremser, die größte Ehre.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Konzert des Wr. Männergesang-Vereins, 24. August 1874, Teatro La Fenice (Venedig)

REZENSIERTE WERKE

Doppler: *Waldvöglein* op. 21 ■ Gounod: *Hymne à Sainte Cécile* ■ Härtel: „*Ich grüße dich*“ ■ Schubert: „*Gondelfahrer*“ D 809 ■ Weinwurm: „*Viva Venezia, dei mari regina*“, Chorbearbeitung des it. Lieds „*Belezza mia cara*“

ERLÄUTERUNGEN

4 „*Viva Venezia, dei mari regina*“] „*Es lebe Venedig, die Herrin der Meere*“ (abgedruckt in dt. Übersetzung auf dem Programmzettel). ■ 5 C. Cerri] Cajetan Cerri (1826–1899), Schriftsteller it. Herkunft; 1839 zum ersten Mal in Wien, wo er später u. a. als Prof. der it. Sprache am Konservatorium der GdM wirkte. ■ 7 „Gondelfahrt“] „*Gondelfahrer*“ D 809. ■ 7f. ein reizendes italienisches Lied] „*Belezza mia cara*“. ■ 9 Hellmesbergers Violinstück] Gounod, *Hymne à Sainte Cécile*; gespielt von Joseph Hellmesberger d. Ä. ■ 9f. Dopplers Flöten-, Krankenhagens Fagottsolo] 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; gespielt wurde Dopplers *Waldvöglein* op. 21. Krankenhagen spielte Variationen auf das Abendständchen „*Ich grüße dich*“ von August Härtel (Komponist und Herausgeber von *Deutsches Liederlexikon. Eine Sammlung der besten und beliebtesten Lieder und Gesänge des deutschen Volkes*, Leipzig 1865). ■ 20 Palma] Jacopo Palma d. Ä. (um 1480–1528), it. Maler.

175.

WA 1874, Nr. 196, 28. August

Feuilleton.
Aus Venedig.*
II.

5 *Io triumpho!* Das war einmal ein Erfolg! Ich meine das Concert unseres Männergesangvereines in der Fenice. Wenn wir in Begeisterung bei der Patti ein Uebriges geleistet, so kann uns jetzt Venedig sagen: „*al pari* bezahlt“. Aber, es ist wahr, die Leistungen waren der Begeisterung werth. Die Herren können etwas und nahmen sich zusammen, da „mußt’ es was Gescheites werden“. Die Stimmen klangen prachtvoll, wie eine Riesenorgel, in der zugleich ein empfindendes Herz lebt, – die
10 verhauchenden Pianissimo, die erschütternde Kraft der Forte – ich selbst, dem die Sache doch nichts Neues ist, war tief ergriffen. Das Publicum aber geberdete sich wie ein Mensch etwa, der entzückt vor einer herrlichen Erscheinung steht, die ihm Ausblick in ganz neue geistige Gebiete öffnet.

15 So oft ich noch in Venedig gewesen – diesmal ist’s gerade das sechste Mal – hielt die Fenice ihre Thore versperrt. Diesmal sah ich das weltberühmte Opern-

* Siehe „Wiener Abendpost“ vom 26. August d. J. [NR. 173]

haus zum ersten Mal. Es hat mir ungemein gefallen. Der Zuschauerraum ist in zierlichstem Rococo gehalten – reich und prächtig, aber ohne die unsinnige Ueberladung, in der sich moderne Opernhäuser (z. B. die komische Oper in Wien) gefallen und Anderen mißfallen. Denn was soll die Dame an Toilette, was soll die Oper an Ausstattung leisten, wenn Dame und Sängerin aussehen wie Stubenfliegen, die in einem goldenen Waschbecken herumkriechen? Die Goldverbrämungen der Logen in der Fenice, die leichten Amorinen und zarten Blumenarabesken der Brüstung erinnern unwillkürlich an Porzellanmalerei aus Meißen zur Zeit Augusts III. Der gewaltig große Raum war gedrängt voll – und die oft ganz wunderschönen Damen in feiner Toilette gaben doppelten und dreifachen Glanz. Doctor Eisele rieth bekanntlich seinem Telemach Baron Beisele, die hübschen Leipzigerinnen mehr nur „vom ethnographischen Standpunkt aus“ zu würdigen. Ich habe die Venezianerinnen vom kunstgeschichtlichen Standpunkt aus angesehen und darf bekennen, daß ich mit Freude, ja mit Entzücken, den Typus wiedererkannt habe, woher Johannes Bellini, Cima da Conegliano, Carpaccio, Tizian, Palma, Paul Veronese u. s. w. ihre Madonnen und Engel, ihre Katharinen und Barbaras geholt. Solch' Bellini'scher, Palma'scher, Tizian'scher u. s. w. Gesichter saß die ganze Fenice voll!

Da öffnet sich der Vorhang – als stattlicher Phalanx standen unsere Freunde und Landsleute da – von einer Beifallssalve begrüßt. Sie sangen erst das Vereinsmotto: „Fest und treu, in Lied und That“, dann Essers: „Der Frühling ist ein starker Held“ und sofort die „Wasserfahrt“ von Mendelssohn, wobei das Sottovoce Sensation machte. Heiter stimmte Sandtners „Tanzlied“, – als aber Franz Schuberts „Gondelfahrt“ zu Ende war, brach ein Applaus los, daß die Fenice zitterte. Der Gesang mußte wiederholt werden. Als die Stelle kam, wo Schubert durch das begleitende Pianoforte den Glockenschlag der ehernen Riesen auf dem Uhrthurme der Merceria bis zur Täuschung treu nachahmt, sahen die Leute einander mit frohem Staunen an. Storchs „Grün“ mit vier begleitenden Waldhörnern wirkte sehr gut. Furore machte Director Joseph Hellmesberger mit seinem Violinolo, der „Cäcilien-Hymne“ von Gounod. Die Ueberraschung war groß und zuletzt der Enthusiasmus, als mitten im Stücke der Chor, wie eine Orgel, *a bocca chiusa* zu begleiten anfang. Man muß es Hellmesberger nachrühmen, daß er wirklich wundervoll spielte. Otto's „Piratengesang“ wirkte frisch, ebenso Kremers „Polkachor“, – aber den Vogel schoß – wie man zu sagen pflegt – ein von Director Weinwurm ganz reizend als Chor arrangirtes italienisches Volkslied ab: „*Belezzamia cara*“. Das Publicum hätte es, wie es scheint, mit Dank ohne Ende fortgehört. Bei dem Refrain: „*Sei bella, sei buona, sei tutt'amorosa, mi sembri una sposa, io moro per te*“ lächelten und nickten die Damen.

Nach dieser ersten Abtheilung kam eine Ueberraschung, ein Chor, der nicht im Programme stand. Cajetan Cerri hatte einen gut stylisirten, schwungvollen Gruß an Venedig gedichtet: „*Evviva Venezia, dei mari regina*“ und Weinwurm ihn in Musik gesetzt. Sehr glücklich, wie man ihm nachrühmen muß. Die Composition ist voll Schwung und Feuer – der ernste, fast trauer marschartige Ton der Stelle, wo von Venedigs ehemaliger Größe die Rede ist, bringt sehr zweckmäßig einen Schatten hinein und voll Glut ist die Stelle „*le belle tue donne son' raggio*“

d'amor“ – wobei natürlich die *raggi d'amor*' in den Logen wieder lächelten und nickten. Nach den letzten Worten aber „*Evviva Venezia, d'Italia giojel*“ war's rein aus. „*Da capo*“ hieß es. Alle Gesangsnummern der zweiten Abtheilung gefielen. Engelsbergs „So weit“, toscanische Lieder von Weiwurm, Härtels „Ich grüße dich“, Franz Abts „Vineta“, in dem insbesondere das refrainartig wiederkehrende *Salve Regina* ergreifend wirkte, Franz Schuberts „Nachtigall“, das venezianische „*l'altra sera la mia Nina*“, für Chor arrangirt von Kremser, und Herbecks schönes Waldlied mit den vier Waldhörnern. Dazwischen ließ mit glänzendstem Erfolge Herr Doppler ein Flötensolo hören – er übertraf diesmal sich selbst – und Herr Krankenhagen blies ein variirtes Fagottsolo zu dem schon oben erwähnten „Gruß“ von Härtel. Er ließ dabei – ich schreibe es her, damit alle Fagottisten der Welt vor Erstaunen versteinern und vor Neid zerplatzen – zum Schluß das zweigestrichene *Es* hören – sage und schreibe: das zweigestrichene *Es*. Der Ton klang ganz schön, gar nicht gepreßt oder scharf. Natürlich erntete er stürmischen Beifall.

Die Serenade auf dem Canal grande am folgenden Tage (den 25. d. M.) ließ sich so poetisch und märchenhaft an, daß man wohl hätte rufen mögen: „in die Traum- und Zaubersphäre sind wir, scheint es, eingegangen“ – allerdings um dies Faust-Citat später, bei dem entsetzlichen Gedränge der Menschen auf dem Lande und der Gondeln im Wasser, mit einem anderen zu vertauschen: „du glaubst zu schieben und du wirst geschoben“. Nicht fern vom Fondaco de Turchi strahlte im Glanze tausend farbiger Lampen das gewaltige große Sängerschiff, einstweilen, um halb 8 Uhr Abends deutscher Glocke, noch unbeweglich dastehend. Der Anblick war ein geradezu feenhafter, man meinte den Lichtpalast irgend eines orientalischen Genius oder Zauberers aus tausend und einer Nacht leibhaft vor Augen zu haben! Daneben hielten, oder fuhren heran, die mit farbigen Lampions geschmückten Gondeln der Municipalität und ein Heer von Privatgondeln, deren Anzahl auch annähernd bestimmen zu wollen, ich nicht wage, – es sollen ihrer fünfzehnhundert gewesen sein. Die Sängerbarke stellte einen polygonen Pavillon vor, dessen einzelne Seiten sich in leicht geschwungenen Spitzbogen öffneten und das von einem mäßig hohen Zeldach gekrönt war. Tausende von Lampen, die mit Anspielung auf die Landesfarben Italiens in weißem, in rothem, in grünem Lichte strahlten, faßten theils die architektonischen Linien des leichten Baues ein, theils schwebten sie hängeleuchterartig in strahlenden Kränzen herab.

Die Spitze des Daches trug eine Art höchst prachtvoller, großer, aus weißen, rothen und grünen Lampen zusammengesetzter Akroterien, – an der Brüstung waren, auf's geschmackvollste zusammengestellt, Gruppen von Lampen angebracht. Dieses bewegliche Zauberschloß, das aus Rubinen, Smaragden und Diamanten gebaut schien, strahlte in seiner blendenden Farbenpracht aus den grünen Wässern des Canal grande wieder. Vorgelegt waren ihm sechs mit farbigen Ballons geschmückte Barken, um es remorquierend den langen Weg vom türkischen Kaufhause bis zum königlichen Garten hinter den neuen Procurazien hinzubewegen. Die Sänger hatten sich eingefunden und standen auf ihrem schwimmenden Podium; sie waren längst da so wie die zum Anfange der Fahrt festgestellte achte Abendstunde, als leider die dienstbaren Geister, denen die Pflicht des Lampenzündens oblag, mit dieser ihrer Arbeit lange, lange noch nicht fertig waren, und es

that anfangs der guten Wirkung des brillant ersonnenen Arrangements etwas Eintrag, daß, während das Schiff schon vorwärtsschwamm und die ersten Männerchöre heraustönten, noch immer zwei alte Gesellen, hoch auf Leitern stehend, dabei waren, Lampe nach Lampe mit bedächtiger Gelassenheit anzuzünden. Endlich stand aber Alles doch einmal in Licht, Flammen und Farben.

110

An den Ufern begann jetzt ein Spiel bengalischer Flammen – weiß, roth, grün natürlich, – denn diese heraldischen Landesfarben sind jetzt in Italien so sehr das Alpha und Omega aller Polychromie, daß ich fast meine, die Wassermelonen, welche man hier jetzt in enormen Massen zu ganzen Pyramiden aufgehäuft sieht, seien die beliebteste Frucht, da sie aufgeschnitten diese drei Farben zeigen, wobei wir es nicht als bedenkliches Präsagium nehmen wollen, daß auch die berühmten „schwarzen Punkte“ in Gestalt von Melonenkernen nicht fehlen. Die bengalischen Flammen ließen die ohnehin schon bei Tage hochromantischen Paläste, die den Canal grande an beiden Ufern einfassen, aus dem mittlerweile eingetretenen tiefen Nachtdunkel in magischer Pracht heraustreten. Wo sich ein Streifen Landes fand, wo ein die Reihe der Gebäude unterbrechender Traghetto in den Canal mündete, wo Stufen gegen das Wasser herabführten, dazu die Fenster, die Balcone, die sich in Arcaden öffnenden Vorhallen der Paläste, – überall wahrhaft ungeheure Menschenmassen, welche das Schiff mit donnernden Jubelrufen, mit Evviva und Tücherschwenken begrüßten, während vom Schiffe her geschwenkte Hüte und Tücher und laute Zurufe antworteten. Von italienischer Seite her erhielten die Sänger sogar manchen deutschen Gruß – so rief aus einem der schönsten Paläste eine Gruppe schöner, distinguirter Damen von ihrem Balcon mit unverkennbar herzlichem Ausdruck herab: „Auf Wiedersehen!“ – Der leichte italienische Accent in der Aussprache machte den Ruf doppelt liebenswürdig. Als sich das Sängerschiff in Bewegung setzte, bot die Fläche des Canal grande einen eigen seltsamen Anblick. Neben und hinter dem Schiffe war Gondel so sehr an Gondel gedrängt, Gondeln zwischen Gondeln eingekeilt, daß man im Wortverstande keinen Quadrat Zoll Wasser sah, sondern Alles einen fest zusammenhängenden Boden bildete. Diese compacte Masse schwamm nun langsam, langsam dahin. Wie langsam, wird man erwägen können, wenn ich sage, daß die Fahrt vom Fondaco de Turchi bis zur Ca-doro eine volle Stunde, von der Ca-doro bis zur Rialto Brücke andert- halb Stunden dauerte. Schon als die Fahrt begonnen, konnte man bemerken, daß außer dem festlichen Lichter- und Flammenspiel ein anderes beginne, auf welches bei Feststellung des Festprogrammes kein Mensch gerechnet hatte – gegen die Salute und S. Giorgio maggiore hin zuckten weilweise grell blendende Blitze auf und der Himmel, welcher tagüber schon ein sehr zweideutiges Gesicht gemacht, begann jetzt ein sehr finsternes zu machen. Nicht lange, wir waren noch nicht einmal bei Ca-doro, rief eine Dame in einer neben mir nicht sowohl fahrenden als vorwärts gepreßten Gondel: *piove!* Und: *piove, piove*, wiederholten fern und nah unzählige Stimmen. Ach, sie hatten nur zu sehr recht! Es regnete! Die Gondeln waren alle ohne das „Felze“ geheiße Gondelhäuschen, voll geputzter Damen, voll eleganter Herren, voll glänzender Uniformen. Keine Möglichkeit, sich zu bewegen; wir hielten den Zorn des Jupiter Pluvius muthig und resignirt aus, doch riefen wir dem Regengotte durchaus nicht, wie einst Goethe in Venedig gethan,

115

120

125

130

135

140

145

150

zu: „Jupiter Pluvius, heut' erscheinst du mir ein freundlicher Dämon“ u. s. w. Er hatte indessen billige Einsicht und pausirte nach einer Weile; allerdings nur, um dann wieder anzufangen, wieder zu pausiren u. s. w. Die Sänger sangen unerschrocken ihre Chöre weiter, denen das wasserfallartig klingende Brausen von tausend und tausend applaudirenden Händen antwortete. Ueber das „*Bellezza mia cara*“
 155 waren die Leute wieder völlig außer sich – eine Freude war's dabei die Gondolieri zu sehen. Diese immer malerischen Bursche, gestützt auf ihre Ruder in prächtigen plastischen Motiven, welche ein Maler nur hätte gleich in sein Skizzenbuch zeichnen mögen, hörten mit wahrer Seelenfreude zu und ich wette, daß sie morgen aller
 160 Orten singen werden: „*Bellezza mia cara*“ u. s. w. Indessen blitzte es lustig weiter, vorläufig noch ohne Donner.

Endlich zeigte sich der imposante Brückenbogen des Rialto – natürlich sahen wieder tausende von Köpfen herab. Aber diese Köpfe schienen anders zu denken als die Köpfe auf den Balconen, in den Palastfenstern und an den Ufern. Denn kaum war das Schiff nahe genug, so begann – was noch viel weniger erwartet worden als das Gewitter – ein schmetterndes Pfeifen, eine spektakelhafte Katzenmusik, welche pausirte, mit erneuter Heftigkeit ausbrach und so *cum gratia* weiter. Das war allerdings nicht Venedigs Volk, sondern sicherlich Venedigs Pöbel, wie jede Stadt dergleichen besitzt, – aber welchen Mißklang – unfürzlich und fürlich
 170 gesprochen, diese Demonstration in das schöne Fest brachte, ist nicht mit Worten zu sagen. Es war, als gieße in einen Becher Firneweins eine boshafte Hand einen Löffel voll Galle – wer mag es trinken? Die Sänger griffen endlich – unter dem Bogen der Riesenbrücke selbst, wo das Schiff stillestand und der Gesang doppelt prächtig klang – zu dem Beschwichtigungsmittel des „*Bellezza mia cara*“.
 175 – Nun überdonnerte der gewaltige Applaus das abermals nach dem letzten Tacte einfallende Pfeiftutti. Bei der allgemein in Venedig herrschenden Stimmung bleibt diese Episode geradehin eine Unbegreiflichkeit. Ich meine aber, es galt nicht den Sängern, sondern der Unbeholfenheit, womit der Licht- und Zauberpalast durch den Rialtobogen durchbugsirt wurde. Auf dem Marcusplatz, wie ich jetzt schon
 180 bemerken will, war dann der Enthusiasmus ein schier grenzenloser. Einstweilen aber stecken wir unter dem Rialto und es ist eine zwar weltberühmte, aber nicht die beste Stelle, wo wir stecken. Hier fing die Geschichte an, als wir in „drangvoll fürchterlicher Enge“ durchfahren sollten, etwas böse zu werden. Die Gondeln schoben sich über einander wie Dachziegel, die Blechschnäbel brachen oder kamen unseren Köpfen näher, als uns lieb war, die Fahrzeuge legten sich schief, sie
 185 krachten und ächzten, – das mit südlicher Rabbia und Furia in Scene gesetzte Schreien, Zanken, Toben und Commandiren von allen Seiten war geradezu betäubend. Da plötzlich sank zu meiner Linken eine Gondel – *andava a fondo*, wie meine Gondolieri sagten, deren Ruhe den weisen Mann des Horaz, der beim Weltuntergang gelassen bleibt, beschämen konnte. Es krachte wieder, eine zweite an der Quaderwand zerquetschte Gondel verschwand, um nicht wieder zu erscheinen. Zum Glück hatten sich die Insassen der ersten und der zweiten bei Zeiten salvirt. Ich hatte zwei Tage vorher einen gefangenen Delphin gesehen, ich überlegte bei mir, ob schon die gehörige Anzahl von Delphinen auf „Bereitschaft“ sei, um
 195 nöthigenfalls die Wiener Arions ans Ufer zu tragen. Kurz vorher hatten die Sänger

ganz herrlich Silchers „Loreley“ gesungen, das verschwebende letzte Pianissimo hatte Entzücken erregt: „Ich fürchte, die Wellen verschlingen . . . Schiffer und Kahn.“ Die Melodie fing an, uns recht fatal in den Ohren zu summen. Aber nach etwa einer halben Stunde war der Riese, das Sängerschiff, glücklich durch – und wir bekamen Luft oder vielmehr Wasser. Jetzt ging es lustig vorwärts – ja, mir kamen die im Wetteifer vorwärts jagenden Gondeln wie Rennpferde vor, die um die Wette laufen. Soll ich es sagen? Das Abenteuer gab dem Ganzen einen eigenen Reiz, dessen die Leute haben entbehren müssen, die in ihren Gondeln vorher und hinterdrein fuhren und die gar nicht ahnten, wie nahe wir daran gewesen, das Salzwasser des Canal grande zu schlucken. Die Ausweichung in eine fremde Tonart war überstanden und herrlich ging's bis zum Giardino reale, wo die Sänger Herbecks schönen Chor „Zum Walde“ mit Waldhornbegleitung vortrugen. In guter Ordnung ging es nun auf den Marcusplatz. Napoleon hat gesagt, der Marcusplatz sei ein Saal, dessen Decke zu sein, allein der Himmel werth ist. Diesmal war er Concertsaal.

Die Tribüne der Sänger, umgeben von Lichtbäumen voll Gasflammen, sah sehr gut aus, die großen Candelaber brannten den ganzen riesenhaften Raum entlang. Ich möchte wissen, wie viele Menschen da waren. Ich glaube, doppelt so viele, als dort wirklich Platz haben. Die Sänger bestiegen die Tribüne – sie sangen den Wahlspruch des Vereines – – ein Blitz, ein Donnerrollen, ein Gußregen. Jupiter Pluvius verwandelte sich in den Jupiter Tonans. Wie auf einen Zauberschlag tauchten hunderte von Regenschirmen auf, die Leute, welche keine dergleichen Schutzmittel bei sich hatten, flüchteten lachend und wetternd, wo sich ein Unterschlupf bot; – ich weiß nicht, wie es in den andern Cafés aussah, aber die Menschenmasse im Café Florian zu sehen, die sich heroisch zusammendrängte, war merkwürdig genug. Der Regen hörte indessen bald auf, die Sänger sangen ihr Programm durch, – es war schon über Mitternacht, als sie anfangen. Jetzt brannte der Enthusiasmus lichterloh auf und als sie vollends sangen: „*Evviva Venezia, dei mari regina*“, kannten sich die Leute kaum vor Begeisterung. Nach der letzten Nummer, Mendelssohns wunderschöner „Abschied“, begann für die Herren eine Gefahr, schlimmer als die Gondelquetsche unter dem Rialto gewesen – der *Senatus populusque Venetus* stürzte händeschüttelnd und umarmend hervor, die Evviva wollten kein Ende nehmen – ich erinnere mich kaum, etwas Aehnliches erlebt zu haben. Der Erfolg ist ein ganz vollständiger gewesen.

Es war fünf Uhr Morgens, die Sonne machte die entschiedensten Anstalten aufzugehen, als die Helden des Tages endlich zu Bette gingen – für zwei Stunden. Denn um sieben Uhr wurde zu einer Lustfahrt nach Chioggia aufgebrochen: mit der Disposition, das Schiff solle weit in's Meer hinaus, so weit, daß man Venedig nicht mehr sieht. Meine Reporterpflichten haben mir nicht erlaubt, mitzufahren – aber das Gewitter Nummer zwei, das eben über das adriatische Meer heraufzieht, sehe ich nicht an, ohne meine Gedanken zu haben. Von Gefahr ist natürlich keine Rede; daß indessen die Herren unterwegs nicht – singen, darauf wollte ich wetten. Gegen Abend hoffe ich von ihren maritimen Abenteuern zu hören.

240 P. S. Eben kommen unsere Chioggia-Fahrer zurück. Die Fahrt war trotz des stark erregten Meeres eine höchst angenehme und meine Voraussetzungen haben kläglich Fiasco gemacht, denn alle Mitfahrenden bewährten sich als höchst – seetüchtig. *Tanto meglio!* Und nun kann ich ausrufen: „Wer diese Festtage mit zu erleben so glücklich war, dem bleiben sie unvergeßlich!“

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Konzerte des Wr. Männergesang-Vereins, 24. August 1874, Teatro La Fenice (Venedig), 25. August 1874, Piazza San Marco (Venedig)

REZENSIERTE WERKE

Franz Abt: Nr. 3 „*Vineta*“ aus 5 Gesänge op. 163 ■ Doppler: *Waldvöglein* op. 21 ■ Engelsberg: „*So weit*“ ■ Esser: Nr. 1 „*Der Frühling ist ein starker Held*“ aus 3 Gesänge op. 43 ■ Gounod: *Hymne à Sainte Cécile* ■ Härtel: „*Ich grüße dich*“ ■ Herbeck: „*Zum Walde*“ op. 8 Nr. 1 ■ Kremser: *Liebesglück. Polka française*, Chorbearbeitung des it. Liedes „*La bella Ninetta*“ ■ Mendelssohn: „*Der Jäger Abschied*“ op. 50 Nr. 2, „*Wasserfahrt*“ op. 50 Nr. 4 ■ Julius Otto d. J.: „*Piratengesang*“ ■ Santner: „*Tanzlied*“ ■ Schubert: „*Gondelfahrer*“ D 809, „*Nachtigall*“ D 724 ■ Silcher: „*Die Loreley*“ ■ Storch: „*Grün*“ op. 19 ■ Weinwurm: „*Viva Venezia, dei mari regina*“, *Toskanische Lieder* op. 23, Chorbearbeitung des it. Liedes „*Belezza mia cara*“

ERLÄUTERUNGEN

4 *Io triumph!*] lat. „Triumph!“ ■ 6 *al pari*] it. „zum Nennwert“. ■ 8 „mußt’ es was Gescheites werden“] Goethe, *Faust I*, 2443. ■ 18 die komische Oper in Wien] zu Ambros’ ausführlicher Beschreibung der Architektonik der Komischen Oper → NR. 142/Z. 151–217. ■ 26–28 Doctor Eisele ... zu würdigen.] Zitat aus: „Des Herrn Barons Beisele und seines Hofmeisters Dr. Eisele Kreuz- und Querzüge durch Deutschland. Leipzig“, in: *Fliegende Blätter* (1846), Bd. 3, Nr. 51, S. 24. ■ 30 Cima da Conegliano] Giovanni Battista Cima (um 1460–1517/1518). ■ 30 Carpaccio] Vittore Carpaccio (um 1465–1526). ■ 36 Essers] Heinrich Esser (1818–1872), Dirigent, Komponist; Schüler von Franz Lachner, Kapellmeister an der Wr. Hofoper 1847–1869. ■ 38 Sandtners] Carl Santner (1819–1885), Komponist, Chordirektor und Beamter; in Salzburg und Linz tätig. ■ 39 „Gondelfahrt“] „*Gondelfahrer*“ D 809. ■ 43 Storchs] Anton M. Storch (1813–1887), Komponist, Mitbegründer und bis 1851 erster Chormeister des Wr. Männergesang-Vereins, daneben als Kapellmeister tätig (Josefstädter Theater, Carltheater, Strampfer-Theater). ■ 46f. *a bocca chiusa*] it. „mit geschlossenem Mund“ (summen). ■ 48 Otto’s] Julius Otto d. J. (1825–1847), dt. Komponist. ■ 52f. „*Sei bella ... per te*“] it. „Du bist schön, Du bist gut, Du bist ganz liebevoll; Du siehst aus wie eine Braut, ich sterbe für Dich.“ ■ 60f. „*le belle tue donne son’ raggio d’amor*“] it. „Deine schönen Frauen sind der Strahl der Liebe.“ ■ 67 „*l’altra sera la mia Nina*“] „*La bella Ninetta*“ (venezianische Barcarole). ■ 67f. Herbecks] Johann von Herbeck (1831–1877), Dirigent und Komponist; 1858–1870 Leiter des Wr. Singvereins, Leiter der Gesellschaftskonzerte der GdM (1859–1870, 1875–1876, 1876–1877), 1870–1875 Direktor der Wr. Hofoper. ■ 76f. „in die Traum... eingegangen“] Goethe, *Faust I*, 3871f. ■ 79f. „du glaubst ... wirst geschoben.“] → NR. 162/ERL. zur Z. 31f. ■ 80 Fondaco de Turchi] Fondaco dei Turchi – Palast am Canal Grande. ■ 95 Akroterien] → NR. 142/ERL. zur Z. 178. ■ 100 remorquierend] schleppend. ■ 121 Traghetto] Gondelfähre. ■ 137 Ca-doro] Ca’ d’Oro – Palast am Canal Grande. ■ 145 *piove!*] it. „Es regnet!“

▪ **149** Jupiter Pluvius] lat. „regnender Jupiter“. ▪ **151** „Jupiter Pluvius, ... Dämon“] Freizitat aus: Goethe, *Venezianische Epigramme*, 22. ▪ **167** *cum gratia*] lat. „mit Anmut“. ▪ **182f.** „drangvoll fürchterlicher Enge“] Schiller, *Wallenstein: Wallensteins Tod* IV,10. ▪ **188** *andava a fondo*] it. „ist zu Boden gegangen“. ▪ **189** den weisen Mann des Horaz] Horaz, *Oden* 3,3,1–8. ▪ **195** Arions] Arion – griech. Dichter und Sänger von Lesbos. ▪ **196** Silchers] Friedrich Silcher (1789–1860), dt. Kirchenmusiker, Volksliedsammler und Komponist. ▪ **216** Jupiter Tonans] lat. „donnernder Jupiter“. ▪ **226f.** *Senatus populusque Venetus*] lat. „Der Senat und das venezianische Volk“ (Paraphrase der Formel „Senatus Populusque Romanus“). ▪ **242** *Tanto meglio!*] it. „Um so besser!“

176.

WA 1874, Nr. 219, 25. September

a. (Hofoperntheater.) Meyerbeers „Robert“ bot gestern mit Herrn Labatt in der Titelrolle das Interesse einer theilweise neuen Besetzung. Der Componist hat die Partie des Robert für einen phänomenalen Tenor berechnet – phänomenal war Herrn Labatts Leistung nun wohl nicht, aber anständig und des Werkes und Kunstinstitutes durchaus würdig. Sie wäre noch besser gewesen, hätte sich der Sänger nicht verleiten lassen, den Eindruck einiger schön vorgetragenen Stellen gegen deren Schluß hin durch ungebührliches Loslegen wieder zu vernichten. Frau Wilt war in den dramatischen Stellen Isabella's vorzüglich, für die Coloraturen der ersten Arie ist ihre Stimme zu mächtig, dazu gehört ein leichter bewegliches Organ. Frau Wilt muß dermal eben „eine Sängerin für Alles“ sein. Mit den höchsten Tönen sollte sie etwas sparsamer umgehen. Rücksichtlich „Alicens“ hätte Fr. Dillner wohl den altdeutschen Spruch beherzigen mögen: den Stein, den wer nit heben kann, den mag er lieber liegen lan. An einen Part wie Alice reichen die Kräfte der Sängerin bei weitem nicht, dazu schien sie obendrein indisponirt, sie distonirte in den hohen Lagen peinlich und den mittleren Chorden fehlte es an Klangschönheit. Ueber Herrn Pirks „Raimbeaut“ schwiegen wir lieber. Er sang seine Ballade und sein Duo mit Bertram herunter, als liege ihm eben nur daran, fertig zu werden. Die künstlerisch gerundeste Leistung von allen war Herr Rokitansky's „Bertram“. Der Tanz des Fr. Jacksch als „Helene“ wurde lebhaft applaudirt. Die Chöre gingen gut, das Orchester war, wie fast immer, trefflich. Violoncell und Flöte hätten für ihr concertantes Duo in der letzten Nummer des Verführungsballets mindestens eben so lebhaften Applaus verdient wie die Tänzerin, welcher sie accompagnirten.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Meyerbeer, *Robert der Teufel*, 24. September 1874, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

3 für einen phänomenalen Tenor] Adolphe Nourrit (1802–1839). ▪ **11** Dillner] Bertha Dillner, später verh. Schütz (1847–1916), Sopran/Mezzosopran; 1869–1872 am Dt. Landestheater in Prag, 1872–1884 an der Wr. Hofoper. ▪ **13** lan] veralt. „lassen“. ▪ **19** Jacksch als „Helene“] Die Rolle hat kurzfristig Henriette Mauthner übernommen – vgl. Notiz in: *Neues Fremden-Blatt* (1874), Nr. 263, 25. September.

Feuilleton.
Theater.

Die Wiedereröffnung der „komischen Oper“.

Die „komische Oper“ hat also nach langem Zweifeln, Vermuthen, Bejahen und
 5 Bestreiten unsererseits die Pforten ihres Musentempels doch wieder geöffnet. Es
 sind die früheren Räume, aber andere Darsteller, ein anderes Orchester, ein ander-
 erer Capellmeister. Möge mit dieser neuen Schaar auch eine neue und glücklichere
 Art von Leitung des Kunstinstitutes ihren Einzug gehalten haben, als jene gewe-
 sen, an welcher die „komische Oper“ unter dem *ancien régime* kläglich verstarb.
 10 Wir wollen hier nicht auf abgethane Dinge eingehen und mit Rathschlägen für die
 selig Entschlafene hinterdrein gefahren kommen. Ein Arzt, der sich am Sarge eines
 Ex-Patienten hinsetzen und feierlich sein Recept zu Papier bringen wollte, würde
 eine sehr lächerliche Figur spielen. Das neue Regime kann, wenn es anders offene
 Augen hat, sattsam vom alten gelernt haben, was es zu thun und zu lassen hat. Die
 15 Grundregel lautet ziemlich einfach: unterlassen, was damals gethan wurde, und
 thun, was damals unterlassen wurde. Mit fadenscheinigen Ladenhütern von Opern
 wie „Martha“, „Regimentstochter“ u. s. w., und was damals sonst unser tägliches
 Brot war, wird man uns hoffentlich verschonen. Wir verlangen nicht sieben Novi-
 täten in der Woche, aber wir verlangen musikalisch und dramatisch Werthvolles,
 20 möge es nun alt oder neu sein. Wir verlangen keine mit Tausenden und aber Tau-
 senden honorirten „ersten Kräfte“, aber Darsteller, denen es Ernst ist, etwas Gutes
 zu leisten.

Wir wollen nicht über Mordbrand und Meuchelmord schreien, wenn einmal
 die That hinter dem guten Willen zurückbleibt, aber den guten Willen dürfen wir
 25 nicht vermissen, Liebe zur Sache, Achtung für die Kunst, deren Würde auch die
 komische Muse bewahren muß, soll ihr Ziel ein besseres sein, als den „lauten
 Markt zu unterhalten“. Die Bescheidenheit, mit welcher die „komische Oper“ sich
 wieder ins Leben einführen muß, möge immerhin mit der großprahlerischen Vor-
 krachpracht des Hauses contrastiren, in welchem das Publicum dasitzt wie die
 30 Fliege in der Goldschüssel, aus bescheidenen Anfängen hat sich oft genug das
 Schönste und Bedeutendste entwickelt – seltener umgekehrt. Wir werden vorläufig
 schon zufrieden sein, wenn bei einem Sängers- und Orchesterpersonal, welches eilig
 aus allen Weltecken zusammengeworfen und zusammengeworben ist, das Streben
 nach einem tüchtigen Ensemble sich merkbar macht. Aufrichtig wünschen wir
 35 dem Institut Gedeihen und ein längeres Leben als die Eintagsfliegen-Existenz der
 „komischen Oper“ Nummer eins gewesen, der wir indessen für Delibes' reizende
 Oper, welche sie in der eilften Stunde in gelungener Darstellung brachte, unsere
 Absolution für manchen in den goldenen Räumen angesichts der „Martha“ oder
 „Regimentstochter“ vergähnten Abend nicht vorenthalten wollen. Unsere Erfah-
 40 rungen haben uns etwas eingeschüchtert. Man wird sich vielleicht erinnern, wie
 freudig und hoffnungsreich wir die erste „komische Oper“ begrüßten. Diesmal

saßen wir nicht ohne eine gewisse bange, zweifelnde Stimmung da. Vielleicht wird es aber, zum Widerspiel des früheren, gerade diesmal gut. Das Publicum hat es an sehr freundlichem Entgegenkommen nicht fehlen lassen. Könnte man sich nur auf Herrn Demos verlassen!

Das volle Haus, das elegante Publicum machte gleich zum guten Anfang einen angenehmen Eindruck. Herr Sucher erschien am Dirigentenpult – ein Stück des festlichen Marsches aus Beethovens „Ruinen von Athen“ ertönte, der Vorhang hob sich, Herr Hasemann trat mit einer Ansprache ans Publicum hervor. Auch Swoboda hatte seinerzeit gesprochen, bei der kurzen Dauer des Instituts war seine Paren-
 45
 50
 55
 60
 65
 70
 75
 80
 85

tation kaum etwas Anderes, als was in England *last dying speech* heißt. Damals stand hinter ihm eine ganze Volksversammlung in Galafrack und weißer Weste, in Damenschmuck und Damentoilette, es waren seine Darsteller – so zahlreich, daß für manche Rollen, z. B. für die Gabriele im „Nachtlager“ ein wahres Condominium von drei, vier Sängern ausgeübt wurde. Herr Hasemann kam allein. Aus Swoboda's Rede hatte durch alle herkömmlichen Bescheidenheitswendungen viel, viel Selbstvertrauen und Selbstbewußtsein durchgeklungen, es wurde uns sehr viel versprochen, – wie viel gehalten worden ist, wissen wir. Hasemanns Rede klang höchst bescheiden, beinahe zaghaft, aber sie hatte einen Ton von ehrlicher Aufrichtigkeit und eine gewisse Herzlichkeit, durch welche das Publicum sogleich gewonnen war. Er legte in schlichten, überzeugenden Worten die großen Schwierigkeiten dar, unter welchen das Institut wieder ins Leben trete, er entschuldigte im vorhinein das Mangelhafte, das wenigstens für den Anfang unvermeidlich sein werde. Und da war es nun sehr gut und schön, daß gleich die erste Vorstellung Besseres und Gelungeneres brachte, als wir zu hoffen gewagt. Der einzige Flecken im Gemälde war das Beethoven'sche Marschfragment, über das man, zumal es die ersten Klänge waren, die wir hörten, wohl in etwas erschrecken durfte, – die Posaunen constant um etwelche Commata zu tief und obendrein mit einer Energie arbeitend, als hätten sie die Mauern von Jericho vor sich – kurz, wir erschra-
 60
 65
 70
 75
 80
 85
 85

Auch der Chor, welcher sich uns beim Aufgehen des Vorhanges producirt, nicht sehr stark an Zahl, aber gute Stimmen, bewies sich sofort als schon jetzt

recht hübsch eingeübt. Unter den Solisten begrüßten wir mit Freuden Herrn Erl und Hermany und den bei uns von seinem Gastspiele her in sehr günstiger Erinnerung stehenden Jakob Müller. An Frl. Tremel fanden wir eine routinirte Sängerin und Darstellerin, keine Primadonna für irgend eine Hofoper, aber für die Stellung, die ihr jetzt angewiesen, mehr als genügend, sie hat uns einen sehr angenehmen Eindruck gemacht und verdient es, Künstlerin im guten Sinne des Wortes zu heißen. Die Coloratur ist fein gebildet, für Stellen des Affectes ist das nöthige Pathos, für sentimentale der Ausdruck wirklicher Empfindung da. Eine zweite Sängerin, Frl. Ohm, hat im verflossenen Sommer mit sehr zweifelhaftem Erfolg im Hofoperntheater uns die Frau Reich in Nicolai's „lustigen Weibern“ hören lassen. Diesmal war der Erfolg besser, obwohl auch nicht ganz zweifellos.

Gönne man aber der jungen Sängerin Zeit! Talent ist da und singen kann sie. Manches, was nicht ganz gerieth, kam sichtlich auf Rechnung der Befangenheit. Das Publicum benahm sich gegen sie im Ganzen aufmunternd – übrigens war es mit dem Applaus ungemein freigebig, die Ouverture z. B. wurde beklatscht wie etwa die „Eroica“ bei den Philharmonikern. Nach dem ersten Act nahm der am Ende schon unvermeidlich gewordene kolossale Lorbeerkrantz den gewohnten Weg aus dem Publicum durch's Orchester auf die Bühne. Dieses Begeisterungs-Grünzeug, dieser schöne grüne Künstlerkrantz mit breiter weißer Seide ist doch wohl gar so abgenützt, daß wir gelegentlich daran denken sollten, den Künstlern der Abwechslung wegen einmal etwas Anderes hinaufzuspediren. Unser Publicum ist überhaupt, wo es warm wird (und es wird sehr bald warm) wie Goethe's Alphonso im „Tasso“, von welchem Antonio meint: „mir war es lang bekannt, daß im Belohnen Alphons unmäßig ist“. Nachhaltiges Wohlwollen wird dem aufstrebenden Institute ersprißlicher sein als augenblickliche Demonstrationen, an welche morgen kein Mensch mehr denkt.

Die neue Oper, die wir hörten, ist echt französisch-modernes Gut, und folglich brillant und pikant, sehr geschickt gemacht, durch geistvolle Züge immer wieder auffrischend und erfreuend, wenn wir und sie einmal im Laufe des langen Abends ermatten wollen, glänzend und eigentlich zu glänzend instrumentirt, in den pathetischen Stellen sogar an höheren Styl, im Sinne Meyerbeers etwa, streifend. „Don Cäsar von Bazan“ hat trotz der lustspielartigen Handlung und einiger wirklich sehr komischen Situationen und Züge im Grunde mehr den Charakter, der sogar über das hinausgeht, was die Italiener *mezzo carattere* nennen, sie hat ihren ordentlichen baßsingenden Bösewicht, der zum Schlusse seine Bosheit mit dem Leben zahlt, und die Situation den ganzen zweiten Act hindurch, wo es sich für Cäsar nicht zum Spaß, sondern in bitterem Ernst erst ums Gehängt-, dann ums Füsilitwerden handelt, wirkt sogar etwas peinlich. Nach französischem Usus ist es aber doch eine *opéra comique*, denn so heißt dort Alles, was nicht große Oper heroischen Styles ist.

Die Musik des ersten Actes ist durchaus brillant, Maritana's Wahrsagerliedchen ganz reizend, die zahlreichen Ensembles trefflich disponirt, der feurige Sechsahtler, mit welchem der Act schließt, sogar ein ausgezeichnetes Tonstück. Im zweiten Act ist es, als habe sich der Componist bei dem Damokles-Schwert, das über seinem Helden schwebt, nicht recht behaglich gefühlt, die Musik fällt gegen

den ersten Act sehr fühlbar ab und hat gewaltige Längen, das an sich hübsche Schlummerlied Lazarillo's dauert so lange, daß Siebenschläfer und Murmelthiere daran genug haben könnten, das Duo zwischen Don Cäsar und Don José geht maßlos in die Breite. Eine tüchtige Arbeit des Rothstiftes wäre hier an rechter Stelle. Lazarillo's Rondo, nach französischem Zuschnitt, ist nicht bedeutend, das Lied Cäsars mit dem einfallenden Chor der Arkebusiere mehr Lärm als Melodie. Erst gegen den Schluß hin, in einem kurzen Ensemble, ist der Componist plötzlich wieder wie der Fisch im Wasser. Der dritte Act hebt sich wieder in bedeutender Weise. Hier wird der Soccus nahezu zum Cothurn – und insbesondere Maritana's schwermüthige, vom Chor unterbrochene Liedarie ist wahrhaft edel – einer der schönen Nachklänge, als deren schönstes Vorbild Mozart Paminens Cavatine den Componisten hingestellt. Den armen König spannt Don Cäsar wohl etwas zu lange auf die Folter – hier dürfte wieder der Rothstift gute Dienste leisten. Delibes' „*Le roi l'a dit*“ ist ohne Frage reicher und frischer als Massenets Oper, aber beide Opern sind doch richtige Schwestern und die Direction scheint gleich zum Beginne einen glücklichen Griff gethan zu haben. Die Rolle des Don Cäsar findet zudem an Herrn Hermany einen Darsteller, wie sich ihn der Componist kaum besser wünschen kann. Möge die Fortsetzung dem entschieden geglückten Anfange entsprechen!

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Massenet, *Don Cäsar von Bazan*, 4. Oktober 1874, Komische Oper

ERLÄUTERUNGEN

4f. Die „komische Oper“ ... wieder geöffnet.] Bereits im Sommer 1874 wurde beschlossen, dass die Komische Oper verpachtet wird. Albin Swoboda verließ im August Wien und ging nach Amerika. Sein Nachfolger (bis Jänner 1875) wurde Wilhelm Hasemann (1843–1910), der später auch am Wallner-Theater in Berlin tätig war. ■ **6f.** ein anderer Capellmeister.] Die Kapellmeisterstelle nahm Joseph Sucher an. ■ **17** „Martha“] Oper von Flotow. ■ **17** „Regimentstochter“] Oper von Donizetti. ■ **36f.** Delibes' reizende Oper] zur Aufführung von Delibes' *Der König hat's gesagt* → NR. 162. ■ **40f.** wie freudig ... begrüßten.] → NR. 142. ■ **49** Hasemann] → ERL. ZUR Z. 4f. ■ **50f.** Parentation] Trauerrede. ■ **54** „Nachtlager“] Kreutzer, *Das Nachtlager in Granada*; zur Aufführung an der Komischen Oper → NR. 150, 160 und 167. ■ **77f.** „Don Cäsar von Bazan“ von M. J. Massenet] *Don César de Bazan* (uraufgeführt 1872); (Monsieur) Jules Massenet (1842–1912), frz. Komponist. ■ **89** Tremel] Therese Tremel (1847–1887), Sopran; Schwester der Wr. Hofopernsängerin Wilhelmine Tremel; Gesangsstudium bei Gustav Hölzel, ab 1869 Engagement an der Hofoper in Berlin, danach am Hoftheater Kassel, 1874 an der Komischen Oper in Wien, 1875 Eheschließung und Beendigung der Karriere. ■ **95** Ohm] Alvine Ohm, Sopran; Engagements an den Theatern in Hannover und Wiesbaden, 1874 Gastauftritt an der Wr. Hofoper, 1874 Ruf an die Komische Oper in Wien. ■ **96** in Nicolai's „lustigen Weibern“] Otto Nicolai (1810–1849), *Die lustigen Weiber von Windsor*. ■ **109f.** „mir war es lang bekannt, ... unmäßig ist“.] Goethe, *Torquato Tasso* I,4. ■ **140** Soccus nahezu zum Cothurn] → NR. 142/ERL. zu den Z. 17 und 18. ■ **142** Paminens Cavatine] in *Die Zauberflöte*.

178.

WA 1874, Nr. 229, 7. Oktober

a. (Komische Oper.) Aubers Oper „Der Maurer“ („*Le maçon*“) oder, wie sie in Deutschland gewöhnlich heißt, „Maurer und Schlosser“, welche so ziemlich ihr halbes Jahrhundert hinter sich haben mag, wirkte mit dem ganzen Reize einer Novität und sprach das Publicum in ungewöhnlichem Grade an. Zu diesem Eindrucke trug nicht nur die unverwüstliche Frische des Werkes bei, sondern auch die frische, gerundete Darstellung, bei welcher Alles lebendig in einander griff. Herr Hallego, der den Maurer Roger gab, ist ein besserer Spieltenor, als einer von denen gewesen, welche die komische Oper in ihrer ersten Campagne aufzuweisen gehabt. Die Stimme ist von angenehmem Timbre, das Spiel lebendig, ohne in's Uebertriebene zu gehen, die Prosa gut. Schon nach den ersten Scenen hatte er gewonnenes Spiel. Eine von Herold eigens für Aubers Oper als Einlagestück componirte Arie war für uns eine angenehme Novität. Der andere Tenor, Herr Rosenberg, der den Leon gab, würde durch seine jugendkräftige, metallreiche Stimme allenfalls auch für mittlere Bühnen zum „Heldentenor“ passen; das Publicum war augenscheinlich überrascht und spendete dem Sänger lebhaften Beifall – wir sagen: dem Sänger; denn das etwas steife Spiel und die Prosa gingen mit in den Kauf. Dem Maurer stand würdig seine Braut Henriette zur Seite. Frl. Jäger, welche die Rolle innehatte, war eine Zeitlang ein sehr beliebtes Mitglied der Prager Oper und wird es in Wien ohne Zweifel auch werden. Ihre graziöse und schalkhafte Darstellung der „Henriette“ und insbesondere der Vortrag der reizenden Ariette im dritten Acte gefiel ganz besonders; die Stimme hat sich, seit wir das Fräulein nicht gehört, schön entwickelt und ist von großem Wohlklang. In der Scene mit Frau Bertrand ging das Spiel ins Chargirte, indessen hier war der Darstellerin der komischen Alten gegenüber eben nichts Anderes zu thun, da diese die Frau Bertrand auch stark chargirt, aber, müssen wir hinzusetzen, mit großer komischer Kraft gab. Frau Franz scheint für Rollen dieser Art eine glückliche Acquisition und hatte einen vollständigen Erfolg – sie wurde mehrmal gerufen und das Zankduett mußte wiederholt werden. Diesen vier Hauptträgern des Erfolges reihten sich die Uebrigen glücklich an, nur die „Irma“ des Frl. Stein litt empfindlich durch die ungemaine Befangenheit der Sängerin, durch welche das Duo mit Leon fast in die Brüche gegangen wäre, während die Momente in der unmittelbar vorhergehenden Arie, wo die Sängerin sich von ihrer Aengstlichkeit emancipirte, erkennen ließen, daß sie wirklich keine Ursache hat, befangen zu sein. Den Schlosser Baptist gab Herr Erdt um einen Grad zu caricaturmäßig, was besonders neben Herrn Hallego's feinerer Darstellung abstach. Die Stimme ist nicht mehr jugendfrisch, reicht indessen für Aufgaben wie diese aus. An Usbek und Ricca, zwei Partien, welche Nebenrollen scheinen, in der That aber für das Ganze von Wichtigkeit sind, wendeten die Herren Grübel und Tillmetz lobenswerthe Sorgfalt. Es war, wie man sieht, abermals ein glücklicher Abend, und geht es so weiter, so fangen wir an, für die komische Oper Hoffnungen zu hegen.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Auber, *Der Maurer und der Schlosser*, 6. Oktober 1874, Komische Oper

ERLÄUTERUNGEN

3 ihr halbes Jahrhundert hinter sich haben mag] uraufgeführt 1825 in Paris. ■ 7 Hallego] Adolf Hallégo (1844–1915), Tenor; Anfang der 1870er Jahre an den Theatern in Bern, Königsberg und Magdeburg, 1874–1876 an der Komischen Oper in Wien, danach zahlreiche kurzfristige Engagements u. a. in Deutschland, ab 1890 bis zu seinem Tod am Hoftheater Karlsruhe. ■ 7–9 Spieltenor ..., welche die komische Oper ... aufzuweisen gehabt.] gemeint ist offenbar Albert Telek – zu Ambros' Beurteilung seiner Leistungen → Nr. 164/Z. 31. ■ 17 Jäger] Ida Jäger, später verh. Sulkowski (1847–1915), Sopran; 1871–1873 am Dt. Landestheater in Prag, ab 1873 am Carltheater in Wien, 1874 Engagement an der Komischen Oper in Wien, später Auftritte in Stuttgart und Hamburg. ■ 26 Franz] 1874 und 1875 an der Komischen Oper in Wien; nicht näher ermittelt. ■ 29 Stein] nicht ermittelt. ■ 34 Erdt] Hans Erdt, Bass; am Stadttheater in Leipzig, 1874 an der Komischen Oper in Wien. ■ 38 Grübel] Moritz Grübel (1819–1908), Bariton; Debüt 1844 am Hoftheater Schwerin, 1853–1871 am Hoftheater Dessau, 1874–1875 Regisseur und Sänger an der Komischen Oper in Wien, später in Chemnitz und Mainz tätig. ■ 38 Tillmetz] Louis Tillmetz (1837–1902), Bariton; Debüt 1858 am Theater in Olmütz, danach zahlreiche Gastspiele und Engagements in Deutschland und in Österreich-Ungarn, 1874–1875 an der Komischen Oper in Wien, danach als Gesangslehrer in Wien tätig.

179.

WA 1874, Nr. 231, 9. Oktober

a. (Komische Oper.) An Stelle des Frl. Ohm, welche als Lazarillo im „Don Cesar“ nicht eben glücklich war, hat eine, wie es scheint, noch sehr jugendliche Sängerin Frl. Bertha Schmolek die Rolle übernommen, und zwar mit überraschend gutem Erfolg – sie wurde nach dem Rondo, welches neulich *a terra* ging, gerufen und das jüngst ganz ohne Wirkung gebliebene Schlummerlied fand diesmal lebhaften Applaus. Der Mezzosopran der jungen Künstlerin ist angenehm und kräftig, sie intonirt rein, die Schule ist augenscheinlich eine gute gewesen und, was nicht minder werthvoll ist, in der Cantilene trägt sie mit warmer Empfindung vor. Das Spiel hat noch etwas Schüchternes, um nicht zu sagen Kindliches, was übrigens der Rolle des Lazarillo ganz wohl zupasse kam. Von gewissen, etwas ungraziösen Bewegungen mit Kopf und Oberleib, welche die Debutantin von der Provinzbühne mitgebracht, muß sie sich freimachen. Die recitirende Prosa ist zu loben. Ueberhaupt scheint Frl. Schmolek viel Fleiß und Eifer zu haben und dürfte für die komische Oper ein sehr brauchbares Mitglied werden. Sie kann mit Lust und gutem Muth weiter streben, denn das Publicum hat ihr sofort entschiedene Gunst bewiesen. Das Haus war gut besucht.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Massenet, *Don César von Bazan*, 8. Oktober 1874, Komische Oper

ERLÄUTERUNGEN

1f. Ohm ... im „Don Cesar“] → Nr. 177. ■ 3 Bertha Schmolek] Bertha Schmolek (1853?–?), Mezzosopran/Alt; Studium am Konservatorium der GdM, Engagements zunächst in Brünn, 1874 an der Komischen Oper in Wien, später in Graz und am Hoftheater Braunschweig. ■ 4 a terra ging] platt ausfiel.

180.

WA 1874, Nr. 231, 9. Oktober

Feuilleton.

Schriften über Musik.

Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen.

Von Ferdinand Hiller. Köln 1874.

Verlag der M. Du Mont-Schauberg'schen Buchhandlung.

Der Breitkopf-Härtel'sche Musikverlag veranstaltet eben eine Gesamtausgabe der Werke Felix Mendelssohn-Bartholdy's. Es ist das so gut wie eine Apotheose – er ist damit thatsächlich ein für alle Mal in's Pantheon der großen deutschen Tonmeister gesetzt und theilt die Ehre mit Bach, mit Händel, mit Mozart, mit Beethoven – Musiker, welchen von ihrer Ration endlich der Zoll abgetragen wird, der, wo es sich um Dichter oder eigentlich um Schriftsteller handelte, oft genug an Leute entrichtet wurde, welche dessen kaum in gleichem Maße würdig scheinen mochten – daher denn Deutschland weit früher die *opera omnia* eines Claren, Langbein oder Gustav Schilling – Anderer zu geschweigen – in einer stattlichen Bände-
reihe vor sich stehen sah, als z. B. die Werke Johann Sebastian Bachs, welch' letztere freilich kein vielbegehrtes Nähmamsellen- und Leihbibliothekenfutter sein können, wie jene anderen lange genug gewesen sind. Gut ist es jedenfalls und eben zu rechter Zeit kommt es, daß dem trefflichen Felix diese öffentliche Anerkennung des bleibenden und hohen Werthes seiner Tondichtungen zu Theil wird, denn man hat in den letzten Jahrzehnten so viele Steine auf sein Grab geworfen – nicht wie die Juden sie aus Ehrfurcht auf den Grabstein eines großen Mannes häufen, sondern wie die Türken damit das Monument Absalons bombardiren, um den Davidsson pantomimisch zu verfluchen – daß Felix in Gefahr gerieth, unter dem Gerölle unauffindbar und für immer zu verschwinden. Als Mendelssohn am
4. November 1847 starb, er, der kurz vorher noch in voller Blüthe der Kraft und Schönheit dagestanden, tönte ein Schreckens- und Schmerzensruf durch ganz Deutschland, – seit Schillers Tod war vielleicht die Theilnahme keine so allgemeine und trauervolle gewesen. Es war damals, als habe Jeden persönlich ein Verlust getroffen. Und so lange Mendelssohn gelebt und gewirkt und Deutschland über eine musikalisch sehr bedenkliche Zeit hinübergeholfen hatte, als er nach den „sehr trockenen Jahren nach Beethoven“ – wie Schumann diese Zeit charakterisirte, „wo man Gott für jeden Strohalm danken mußte“ – einen ganzen vollblühenden Frühling heraufführte, als sich die Guten und Besten, ein Schumann, Niels Gade, Ferdinand Hiller, William Bennet-Sterndale u. s. w. um ihn scharten – da

gab es Mendelssohn-Verehrer und Mendelssohn-Enthusiastinnen in Menge; besonders letztere. Wie dieses Genus aussah, kann man aus dem Büchlein Elise Polko's über Mendelssohn lernen – heutzutage findet man einen solchen Glauben weder in, noch außer Israel mehr. Es war damals wirklich eine goldene Maienzeit von Musik. Wer es nicht lebendig fühlte, that wenigstens um der Mode willen mit, – Mendelssohns Lieder mit und ohne Worte lagen auf allen Pianos und wurden
 letztere geöffnet und stellten sich zwei Fräulein daneben, Sängerin rechts, Sängerin links, der Begleiter in der Mitten, so konnte man mit einiger Sicherheit darauf rechnen, daß sie in *E-dur* anfangen werden: „Ich wollt', meine Lieb' ergöße sich all' in ein einziges Wort.“ Die Sachen waren Mode – die Mode aber wechselt. Später kam Schumann in die Mode, jetzt ist eben Robert Franz an der Reihe, den seinerzeit, der Himmel weiß wer, ablösen wird. Zum Glücke ist in all' diesen Dingen etwas, das nicht bloß von der Mode Gnaden lebt. Sehen wir den vollen Mond am Himmel in vollem Glanze strahlen und fängt er an, sich zu verfinstern, so können wir ganz sicher sein, daß der dunkle Erdschatten vorüberziehen, daß schon der Moment kommen werde, wo die runde Scheibe wieder leuchtend dastehen wird. Nach Mendelssohns Tod, wo der musikalische Mißwachs, die Hungersnoth nach Meisterwerken bedenklich von neuem begann (da auch Schumanns Laufbahn rasch und tragisch zu Ende ging): waren insbesondere Brendels Myrmidonen eifrig für Mendelssohn mit dem Arrangement einer derartigen Mondesfinsterniß beschäftigt, einer Finsterniß, beiläufig gesagt, die nur in Europa, ja sogar nur in Deutschland sichtbar war und deren „Mittel“ längst vorüber, deren Ende sogar, scheint es, schon da ist. Wir fangen auf unseren Notengestellten an, wieder nach Mendelssohns Liederheften zu suchen, und haben wir sie gefunden, so wundern wir uns, daß wir so lange in diesem Blüthengarten nicht mehr wandeln mochten, und fragen uns, ob Schumann, Schubert, Franz oder wer sonst irgend etwas Schöneres in Tönen gedichtet, als Gesänge wie „Der Mond“, „Vergangen ist der lichte Tag“, „O Winter, schlimmer Winter“ und viel Anderes. – Einzelnes haben uns allerdings die Pensionsbackfische, die ewig auf Flügeln des Gesanges an den Ganges flogen, ein für alle Mal gründlich todtgesungen; so gut wie Manches von Schubert und von Schumann. Wir dürfen aber endlich auch nicht verkennen, daß ein Rückschlag der Unterschätzung Mendelssohns eine Zeitlang nach natürlichen Gesetzen schon deßwegen erfolgen mußte, weil er eine Zeitlang überschätzt worden war. Die eigentliche Mendelssohn-Phalanx hatte ihrem Abgott den Platz neben, wenn nicht über Mozart und Beethoven angewiesen; bei großen Oratorien-Aufführungen schien man gar nichts Anderes zu kennen als „Paulus“ und „Elias“, welche allerdings weitaus die besten Oratorien der Neuzeit sind. Die Welt wurde endlich des beständigen Elfengekichers, Elfengetrippels und Elfengezappels satt und übersatt, als der junge musikalische Nachwuchs auch ohne Ende zu kichern, zu trippeln und zu zappeln begann. Die Zeit verlangte an Stelle solcher romantischen Traumwelten festere, handgreiflichere Gestalten mit Fleisch und Blut und Knochen.

Als der Trauerzug der musikalischen *oeuvres posthumes* endlich vorüber war, kamen andere *oeuvres posthumes*, welche die Welt kaum minder entzückten als die musikalischen: Mendelssohns Briefe. Erst die Jugendbriefe. Das war nun wieder

80 ein vollblühender Frühling. „Mendelssohn schein ein edler Mensch gewesen zu sein“, meinte damals sehr naiv ein Criticus. Die zweite Sammlung Briefe lehrte uns Mendelssohn, den Mann, kennen, – auch hier „schien“ es, als sei er ein sehr edler Mensch gewesen.

Und nun bringt uns Ferdinand Hiller „Briefe und Erinnerungen“, die wir mit doppeltem Interesse entgegennehmen, denn unter allen gleichzeitigen Musikern war Hiller das Mendelssohn wohl verwandteste Talent und sie waren langjährige Freunde, Genossen in Freud und Leid, wechselseitige Berater.

„Sei denn“, sagt Hiller in der Vorrede, „dieser einfache Blütenkranz in treuer Gesinnung dem unverwelklichen Lorbeer gesellt, der den jugendlichen Meister schmückt und schmücken wird, so lange als Vernunft und Empfindung, Klarheit und Tiefe, Freiheit und Schönheit als Bedingungen höchster Kunstschöpfungen gelten werden.“

Die erste Bekanntschaft der Freunde datirt aus dem Jahre 1822, wo der damals eilfjährige Hiller Mendelssohn zu Frankfurt a. M. kennen lernte. Felix war in Begleitung seiner Schwester Fanny und seiner Mutter da. – Das Bild der letzteren zeichnet Hiller in wenigen, aber sehr ansprechenden Zügen, welche abermals die Wahrheit darthun, daß ausgezeichnete Männer oft Söhne ausgezeichneter Mütter sind. Auch Eduard Devrient war zugegen – es wurde viel musicirt; Felix spielte den Klavierpart seines Klavierquartetts in *C-moll*, noch mehr imponirte aber Fanny durch den Vortrag des damals allbeliebten Hummel'schen „Rondo brillant“ in *A*. Eine Rhein-Fahrt von Mainz nach Bingen und bis Hochheim brachte die beiden musikalischen Ehepaare einander noch näher. Hiller fuhr weiter bis Coblenz, wo er mit Schrecken gewahrte, daß seine zusammengeschmolzene Reiscasse nicht mehr hinreiche, ihn in das heimische Frankfurt zurückzubringen.

105 Als Ferdinand einen Platz im Eilwagen bis Bingen bezahlt, blieben ihm noch – bare zwölf Kreuzer. Sein meisterhaftes Klavierspiel trug ihm beim Hofcapellmeister Rummel in Biberich, einem fingerfixen Componisten und gemüthlichen Mann, ein unter diesen Umständen doppelt willkommenes Mittagessen ein, – dann setzte er sich, ohne einen Pfennig in der Tasche (denn sechs Kreuzer hatte die Rhein-Ueberfahrt in Bingen, sechs andere Kreuzer der Kauf von Brot und Birnen verschlungen), in einen Hauderer, der ihn vor dem Elternhause in Frankfurt absetzte, – wo Hillers Eltern den Sohn, der als Ferdinand mit der leeren Tasche heimkam, auslösten. Solche lustige Jugendgeschichten füllen gleich die ersten Blätter des Buches. Und wieder finden wir die Freunde 1831 und 1832 in Paris. 115 Mendelssohn, der Musiker, war mittlerweile zur vollen Meisterschaft gereift, Mendelssohn, der Mensch, hatte seinen lebenswürdigen Jünglingshumor behalten. „In Paris müsse man Sprünge machen“, meinte er einmal Nachts auf dem Boulevard und führte zu Hillers Entsetzen wirklich einige Capriolen aus. In der That hat Mendelssohn nie andere Sprünge gemacht. Unter den Compositionen fand sich 120 damals schon nichts Geringeres als die Sommernachtstraum-Ouverture, die im Conservatoire mit großem Erfolg zur Aufführung kam, die „erste Walpurgisnacht“ – das schöne erste „Lied ohne Worte“ u. a. m. Die Reformationssymphonie fanden die Pariser Musiker „zu scholastisch“ – was ein Tadel sein sollte, aber vielleicht ein Lob war. Für Chopin hatte Mendelssohn die lebhafteste Sympathie, – für Friedr.

Kalkbrenner das Gegentheil. Grenzenlos staunte er, als ihm Liszt das *G-moll-Concert* aus dem Manuscript *a vista* in größter Vollendung vorspielte. Hiller macht dazu die Bemerkung: „Mich überrascht es nicht; ich hatte längst die Erfahrung gemacht, daß Liszt die meisten neuen Sachen zum ersten Male am schönsten spielte, weil sie ihm dann gerade genug zu thun gaben; das zweite Mal mußte er schon dazu thun, wenn es für sein Interesse ausreichend sein sollte.“ Cherubini schien dem jungen Feuerkopf anfangs „zu pedantisch“ – später meinte er aber: „der Alte hat doch Recht“. Jetzt hören wir aber Mendelssohn selbst: Briefe, welche wieder wie Edelsteine funkeln und leuchten. Dabei sieht man ihnen an, wie sie leicht, ohne Prätension hingeschrieben sind, – sie sind nur um desto reizender. 125 130

Anziehend ist die Schilderung von Mendelssohns Liebe zu der schönen Frankfurter Pastorstochter Cécile Jeanrenaud, seiner nachmaligen Frau, und die Schilderung der glückseligen Bräutigamstage. Auch hier lesen wir öfter Mendelssohn selbst, nämlich seine an den getreuen Hiller gerichteten Schreiben. Manches sonstige Ergötzliche läuft beiher, so prätendirt vor der Dresdener Aufführung des „Paulus“ R. (Hiller hätte in's Himmels Namen schreiben mögen: Reissiger), Mendelssohn solle den Chor „Mache dich auf“ und den folgenden Choral: „Wachet auf“, d. h. den Gipfel und Kern des ganzen Meisterwerkes streichen, „weil diese Nummern nicht zur Handlung gehören“. Mendelssohn „ärgerte sich unsäglich“ – was ganz in der Ordnung war. 135 140

Wir finden weiterhin Mendelssohn als glücklichen Gatten, als glücklichen Vater. Aber – nicht lange und wir stehen an Mendelssohns Sarg. Fast fühlen wir uns versucht, mit Schillers Wallenstein zu rufen: „er ist der Glückliche, er hat vollendet, sein Leben liegt faltenlos und leuchtend ausgebreitet, kein dunkler Flecken blieb darin zurück.“ 145

Hiller hat mit seinem Buche dem Freunde ein schönes Denkmal gesetzt – ein etwas schöneres als weiland Lampadius. Das Buch hilft das Bild Mendelssohns in uns runden und vollenden. 150

A. W. Ambros.

ERLÄUTERUNGEN

4 Ferdinand Hiller] (1811–1885), Pianist, Dirigent und Komponist; Freund von Mendelssohn. ■ 6f. Gesamtausgabe ... Mendelssohn-Bartholdy's.] *Felix Mendelssohn Bartholdy's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe* wurde 1874–1877 von Julius Rietz herausgegeben. ■ 13f. Clauren, Langbein] Heinrich Clauren (1771–1854), August Friedrich Ernst Langbein (1757–1835) – dt. Schriftsteller. ■ 15 Werke ... Bachs] Die ersten Bände der „alten“ Bach-Gesamtausgabe sind 1851 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen. ■ 31f. „sehr trockenen Jahren ... danken mußte“] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 164. ■ 36f. Büchlein Elise Polko's] Elise Polko, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ein Künstler- und Menschenleben*, Leipzig 1868. ■ 43f. „Ich wollt', meine Lieb' ergöße ... einziges Wort.“] Mendelssohn, „*Des Abends*“ op. 63 Nr. 1. ■ 45 Robert Franz] (1815–1892), dt. Komponist und Dirigent. ■ 53f. Brendels Myrmidonen] „Gefolgsleute“ des Redakteurs der *NZfM* Franz Brendel (1811–1868). ■ 61f. „Vergangen ist der lichte Tag“, „O Winter, schlimmer Winter“] „*Nachtlied*“ op. 71 Nr. 6, „*Hirtenlied*“ op. 57 Nr. 2. ■ 63 auf Flügeln des Gesanges] Mendelssohn, Nr. 2 aus 6 Gesänge op. 34. ■ 79 Jugendbriefe] *Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832*, hrsg. von Paul Mendelssohn-Bartholdy,

Leipzig 1861. ■ **80f.** „Mendelssohn scheine ... meinte ... ein Criticus.] Rezension „Blätter und Blüten. Reliquien von Felix Mendelssohn“, in: *Die Gartenlaube* (1863), Nr. 43, S. 688. ■ **81** zweite Sammlung] *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1863. ■ **88–92** „Sei denn“ ... gelten werden.“] Zitiert mit leichten Abweichungen das rezensierte Op., S. XII. ■ **98** Eduard Devrient] (1801–1877), dt. Schauspieler, Sänger und Theaterdirektor. ■ **99** Klavierquartetts in *C-moll*] op. 1. ■ **100** „Rondo brillant“ in *A*] op. 56. ■ **107** Rummel] Christian Rummel (1787–1849), dt. Kapellmeister und Klarinettist. ■ **122** „Lied ohne Worte“] Nr. 1 aus *Lieder ohne Worte* op. 19b. ■ **122** Reformationssymphonie] *Symphonie d-Moll* op. 107. ■ **125** Kalkbrenner] Friedrich Kalkbrenner (1785–1849), dt. Pianist und Komponist. ■ **125f.** *G-moll-Concert*] Mendelssohn, Klavierkonzert g-Moll op. 25. ■ **127–130** „Mich überrascht ... ausreichend sein sollte.“] Zitiert mit leichten Abweichungen das rezensierte Op., S. 24. ■ **136** Cécile Jeanrenaud] (1817–1853). ■ **147–149** „er ist der Glückliche ... darin zurück.“] Schiller, *Wallenstein: Wallensteins Tod* V,3. ■ **151** Lampadius] Wilhelm Adolf Lampadius, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ein Denkmal für seine Freunde*, Leipzig 1848.

181.

WA 1874, Nr. 252, 3. November

Feuilleton.

Schriften über Musik.

Thematisches Verzeichniß der im Druck erschienenen Werke von Franz Schubert. Herausgegeben von G. Nottebohm.

5 Wien, Friedrich Schreiber, k. k. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung;
vormalis C. A. Spina. (Groß-Octav, 288 Seiten und vier Seiten Vorrede.)

Nottebohm hat durch seine neueste Publication nicht allein von seinem Gelehrtenfleiß und von seiner nicht genug anzuerkennenden Gewissenhaftigkeit neuerdings eine Probe gegeben, sondern auch einem sehr gefühlten Bedürfnisse abgeholfen. Wer sich mit Schubert beschäftigt, wird das Buch mit Befriedigung und mit Nutzen oft zur Hand nehmen. Schuberts mit Opuszahlen bezeichnete Compositionen erreichen die sehr stattliche Zahl von 173, wobei übrigens nach moderner Praxis aus einem Opus ihrer fünf bis sechs zu machen wären, wollte man jedes einzelne Lied, Klavierstück u. s. w. in irgend einem oft ziemlich starken Hefte mit einer eigenen Opuszahl bezeichnen. Dazu aber kommt noch eine sehr bedeutende Zahl von Werken ohne eine derartige Bezeichnung, ja noch ein langes Verzeichniß dermal noch ungedruckter Werke, unter letzteren 15 Opern. Wie sich in diesem Reichthum zurechtfinden?

Hier hat nun Nottebohm in gründlichster Weise Rath geschafft. Wir danken ihm eine frühere, ähnlich vortreffliche Arbeit über Beethoven. An Köchels classische Arbeit über Mozart möchte bei dieser Gelegenheit abermals zu erinnern sein und so auch an die vielleicht nur vor lauter Gründlichkeit stellenweise ins Mikroklogische hineingerathende, sonst aber gleichfalls ausgezeichnete über C. M. v. Weber von Jähns. Es ist eigen und ein Zeichen der Zeit, daß jetzt, wo die Fülle und der Reichthum des musikalischen Neuschaffens gegen die früheren Epochen sehr

fühlbar zurücksteht, sich treffliche Männer finden, welche uns über das Haushalten unserer großen Tonmeister Rechnung legen.

Wir haben Nottebohm bisher vorzugsweise als Beethoven-Forscher gekannt und zwar als den berufensten aller Beethoven-Forscher. Thayers Buch, so un- 30
schätzbar rücksichtlich der Feststellung der äußeren Lebensereignisse und Lebens-
schicksale Beethovens es heißen darf, leidet doch an dem schwer ins Gewicht
fallenden Grundfehler, daß Thayer eben kein Musiker ist, wie es z. B. der Mozart-
Biograph Otto Jahn, neben seiner antiquarischen Gelehrsamkeit, in vollem Maße
war, sondern nur einer von den tausend und zehntausend für das Schöne empfäng- 35
lichen und dankbaren Musikfreunden, die über Beethovens Musik entzückt sind.
Vom Entzücktsein über ein Tonwerk ist aber noch ein weiter Weg bis zum vollen
Verständniß desselben, und selbst dem Verständniß die richtigen Worte zu leihen,
wie eben Otto Jahn es meisterlich verstanden hat, ist nicht jedermanns Sache.
Nottebohm hat als Forscher über Beethoven und neuerlich über Schubert den
außerordentlichen Vortheil daranzusetzen, daß er Musiker von Fach ist und zwar 40
ein Musiker, der die Tiefen und Höhen seiner Kunst durchmessen und dem eine
ausgezeichnete Befähigung zum Selbstschaffen innewohnt – eine Befähigung,
welche schon Mendelssohns Aufmerksamkeit erregte und sich in einigen, sparsam
und zögernd in die Welt gesendeten Werken auf's schönste bethätigte, wie wir uns
denn z. B. einer Serie höchst bedeutender Variationen (für Pianoforte zu vier Hän- 45
den) erinnern, zu denen eine Sarabande von J. S. Bach das Thema gegeben. Es
gehört Selbstverläugnung und moralischer Muth in hohem Grade dazu, der hohen
geistigen Freude des Künstlerschaffens zu entsagen, auf die, wenigstens äußerlich
glänzenderen Erfolge zu verzichten, um mit einem philologischen Fleiß und jener
philologischen Gewissenhaftigkeit, welcher eine zweifelhafte Leseart schlaflose 50
Nächte verursachen kann, sich in Bibliotheken und Archiven, in vergilbte Papiere
mit vergilbten Schriftzügen zu begraben, um z. B. aus einem der hieroglyphischen
Skizzenhefte Beethovens neues und bedeutendes Licht über manche in ihrer Voll-
endung längst bekannte Composition zu gewinnen.

Möge es mir hier verstattet sein, die Wichtigkeit der Sache mit einem schla- 55
genden Beispiele zu illustriren. Jedermann weiß, daß Richard Wagner die Marotte
hat, jenes *as* der zweiten Geigen in Beethovens „Eroica“ für einen zu emendirenden
Fehler zu erklären und, wo er das Werk dirigirt, dafür *g* spielen zu lassen, und daß
sich diverse berühmte Orchester pflichtschuldigtst-gehorsamst gefügt haben. Nicht
so in Köln. Hier bekam das Orchester bei der Probe nicht sobald die Weisung, als 60
die Musiker sofort den Gehorsam aufsaßen. „So spielen sie denn *as*“, sagte Wagner
und fügte spitz hinzu: „Es ist besser, daß sich Einer ärgert, als daß sich Viele
ärgern.“ Die Kölner waren aber in vollem Rechte. Bisher hatten wir für die
Authenticität jenes ominösen Tones nichts als die berühmte, Ries angetragene
Ohrfeige. Nun hat aber Nottebohm in der Wiener k. k. Hofbibliothek Beethovens 65
Skizzenbuch zur „Eroica“ ausfindig gemacht. Und hier kommt nun jene „Eroi-
ca-“Stelle nicht ein Mal, sondern sicher fünf bis sechs Mal vor, weil der Meister
es auf mehr als Eine Art versuchte, die merkwürdige Combination vorzubereiten
und einzuführen. Hoffentlich wird uns Nottebohm nicht zu lange auf die Veröf-
fentlichung der hier gewonnenen hochinteressanten Resultate warten lassen. 70

Sein Schubert-Buch aber beobachtet dieselbe überschauliche und zweckmäßige Anordnung wie sein raisonnirender Beethoven-Katalog: die Werke mit Opuszahl zuerst, dann die „nachgelassenen musikalischen Dichtungen für Gesang und Pianoforte“ (nicht weniger als 50 Lieferungen!), hierauf der anderweitige musikalische Nachlaß, darunter eine bedeutende Anzahl von Instrumentalcompositionen, endlich eine Aufzählung der untergeschobenen und zweifelhaften Compositionen, der noch unveröffentlichten, der über Schubert erschienenen Bücher und Schriften, seiner Bildnisse u. s. w. Den Schluß bilden Register und Verzeichnisse. Bei den einzelnen Tonwerken ist der Anfang in Noten und die Entstehungszeit angegeben, die verschiedenen Auflagen werden nachgewiesen, die Arrangements und was es sonst noch etwa Bemerkenswerthes geben mag.

Wir können aus dem überreichen Materiale hier kaum Einzelnes herausheben. Bei dem berühmten „Trauerwalzer“, den die Welt lange Zeit durchaus auf Beethovens Rechnung gesetzt wissen wollte, erfahren wir z. B., daß bei Holle in Wolfenbüttel dieses schwärmerisch-sehnsuchtsvolle Tonstück mit einem unterlegten Texte von Matthison: „Im Abendschimmer wallt der Quell“ ausgestattet wurde; – man sieht, daß Schubert noch immer nicht genug Lieder geschrieben – die Verleger mußten nachhelfen! Schubert selbst aber hätte am liebsten die ganze deutsche Literatur in Musik gesetzt – die halbmetrische Prosa des sogenannten Ossian, für den die schönen Seelen vor hundert Jahren schwärmten (siehe: Werther). Klopstocks erhabene Polterpoesie mit ihrem syntaktischen Wortgetaumel schreckte ihn so wenig, wie ihn die Länge einzelner Schiller'scher Balladen abhielt, eine Fülle von Musik daran zu wenden; – was er berührte, bekam musikalisch Klang und Gestalt, er war ein musikalischer Moses, der dem härtesten Felsen lebende Quellen zu entlocken wußte. Als die ersten Poesien Heine's erschienen, griff er begierig darnach – wir danken diesem Eifer einige seiner spätesten und schönsten Compositionen. („Am Meere“, „Ihr Bild“ u. s. w., in der Sammlung, welche der Verleger in einer Anwandlung von Poesie mit dem Titel „Schwanengesang“ versah.) Manches Gedicht componirte Schubert mehr als ein Mal. Ja, die Bücherschränke voll gedruckter deutscher Dichtung langten für ihn noch nicht zu, er associirte sich mit einem Poeten Johann Mayerhofer, dessen Gedichte sich ohne die Flügel, welche ihnen Schuberts Musik gab, kaum oben erhalten haben würden; – die Musenfabrik war im vollen Gange; wir danken ihr z. B. den herrlichen Männerchor: „Der Gondelfahrer“. Das Register der Textanfänge füllt bei Nottebohm acht enggedruckte Seiten. Wie viel hätte Schubert nicht für einen guten Operntext gegeben! In der Noth griff er nach Kotzebue's sämtlichen Werken und holte sich das alberne „Teufelslustschloß“ heraus und den nicht minder albernen „Spiegelritter“, in welchem die Primadonna in Folge einer Verzauberung Menschenfresserei treibt. „Deodata“ ließ er wohl nur deßwegen bei Seite, weil dieses operistische Ritterstück schon von B. A. Weber componirt und in Berlin oft aufgeführt worden. Goethe's „Claudine von Villabella“ stand auch zu verlockend da, um nicht in Musik gesetzt zu werden. Auch Freund Mayerhofer wurde um Operntexte („Adrast“ und „Die Freunde von Salamanca“) in Requisition gesetzt, die Kirchenmusik endlich hat bei Schubert eine stattliche Reihe von Compositionen aufzuweisen.

Noch 1835 konnte Schumann, bekanntlich Schuberts glühendster Verehrer, schreiben: „Schubert, den Viele nur als Liedercomponisten, bei weitem die Meisten kaum dem Namen nach kennen.“ Was war das für ein Erstaunen, als Schumann das große Prachtstück der *C-dur*-Symphonie in Wien ausfindig machte, als sie im Leipziger Gewandhause unter Mendelssohns Leitung mit ungeheurem Erfolg zur Aufführung kam. „Schubert hat also auch Instrumentalmusik geschrieben?“ fragten aller Orten erstaunt die Leute. Jetzt sind Schuberts Quartette, Klaviersachen u. s. w. schon Gemeingut der Welt. Wir wollen hier dankbar nicht vergessen, wie viel in dieser Richtung Liszt gethan. Gilt nun also der obige Ausspruch Schumanns heutzutage nicht mehr, kennt man jetzt nicht bloß den Liedersänger Schubert und zählt sein Name zu den populärsten und gefeiertsten – die volle, Staunen erregende Uebersicht seines Schaffens gibt uns erst Nottebohm. Wir wissen jetzt endlich, was die Welt, was wir an Schubert gehabt. Leider kommen wir zu ähnlicher Einsicht insgemein erst dann, wenn die bezüglichlichen Leute schon um die Ecke herum sind, und wenn wir reumüthig gelegentlich einen Lebenden mit Gold und Beifall überschütten, so thun wir in beiden zwar ein Uebriges, nur kommt leider diese Huld und Gnade nicht immer an die richtige Adresse. Schubert fand seinen Lohn in sich selbst und bedurfte keines anderen; wer da geschaffen wie er, ist glücklich in seiner Kunst. Auch diese Ueberzeugung gibt uns Nottebohms Buch.

A. W. Ambros.

ERLÄUTERUNGEN

4 Nottebohm] Gustav Nottebohm (1817–1882), Musikwissenschaftler und Komponist, Beethoven-Forscher, Herausgeber des unvollendet gebliebenen vierten Bandes von Ambros' *Geschichte der Musik*. ■ **5** Wien, Friedrich Schreiber] erschienen 1874. ■ **12** Zahl von 173] übernommen von Nottebohm. ■ **20** Arbeit über Beethoven] *Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke von Ludwig van Beethoven*, Leipzig ²1868. ■ **20f.** Köchels ... Arbeit über Mozart] Ludwig von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts [...]*, Leipzig 1862. ■ **23f.** C. M. v. Weber von Jähns] Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen [...]*, Berlin 1871. Zu Ambros' Rezension von Jähns' Katalog → Bd. 1/ NR. 99. ■ **29** Thayers Buch] Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethoven's Leben*, Nach dem Original-Manuscript deutsch bearbeitet [von Hermann Deiters], Bde. 1 und 2, Berlin 1866, 1872. Der zweite Band erschien Ende 1871 (mit einer Vordatierung: Berlin 1872). Ambros rezensierte ihn im Feuilleton „Neue Bücher über Musik“, in: *WZ* (1871), Nr. 296, 10. Dezember. Bereits darin beklagt er den Sachverhalt, dass Thayer, im Unterschied zu dem Mozart-Biographen Otto Jahn, kein Musiker war. ■ **45** Serie höchst bedeutender Variationen] Gustav Nottebohm, Variationen über ein Thema von Johann Sebastian Bach op. 17. ■ **56–58** Richard Wagner ... g spielen zu lassen] Es handelt sich um den „Cumulus“ beim Repriseneintritt (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*, Bd. 1, hrsg. und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München/Zürich 1976, S. 352. Auch beim großen Wagner-Konzert am 12. Mai 1872 in Wien wurde die Stelle von Wagner „verbessert“ → Bd. 1/NR. 40. Wagners

Eingriffe in die Partituren von Beethoven kritisiert Ambros stark auch im Essay „Musikalische Uebermalungen und Retouchen“, in: Ambros, *Bunte Blätter* II, S. 105–114. ■ **59f.** Nicht so in Köln.] Die Kölner Aufführung unter Wagners Leitung fand am 24. April 1873 statt. ■ **63–65** Bisher hatten wir ... Ries angetragene Ohrfeige.] Ambros bezieht sich auf eine von Beethovens Schüler Ferdinand Ries erzählte Anekdote in: Franz Gerhard Wegeler/Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838, S. 79. ■ **65–70** Nun hat aber Nottebohm ... Skizzenbuch ... Resultate warten lassen.] Nottebohm veröffentlichte seine Forschungsergebnisse in: *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803*, Leipzig 1880. (Die Genese des „Cumulus“ erläutert Nottebohm auf S. 29f.) Allerdings hat Nottebohm das Skizzenbuch nicht in der k. k. Hofbibliothek in Wien „gefunden“, wie Ambros anführt, denn das Skizzenbuch befand sich seit 1862 in der Königlichen Bibliothek zu Berlin, wohin es als Bestandteil der Sammlung von Ludwig Landsberg gelangte. Das heute in der Biblioteka Jagiellońska in Krakau aufbewahrte Skizzenbuch trägt die Signatur „Landsberg 6“. ■ **83** „Trauerwalzer“] Nr. 2 aus 36 Originaltänze D 365. ■ **86** Matthisson] Friedrich von Matthisson (1761–1831), dt. Dichter. ■ **89** des sogenannten Ossian] Autor der „Gesänge Ossians“ (*Fragments of Ancient Poetry*) war der schottische Schriftsteller James Macpherson (1736–1796). ■ **90** Werther] Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*. ■ **97** („Am Meere“, „Ihr Bild“) Nrn. 12 und 9 aus 13 Lieder nach Gedichten von Rellstab und Heine D 957. ■ **101** Mayerhofer] Johann Mayrhofer (1787–1836), Dichter und Librettist, Freund von Schubert. ■ **107** „Teufelslustschloß“] *Des Teufels Lustschloß* – Singspiel (1813/1814). ■ **107** „Spiegelritter“] *Der Spiegelritter* – Singspiel (1811?). ■ **109f.** „Deodata“ ... von B. A. Weber] → NR. 148/ERL. zur Z. 106f. ■ **111** „Claudine von Villabella“] *Claudine von Villa Bella* – Singspiel (1815). ■ **116f.** „Schubert, ... als Liedercomponisten, ... nach kennen.“] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. I, S. 124. ■ **117f.** als Schumann ... *C-dur*-Symphonie ... auffindig machte] Schumann hat Anfang 1839 eine Abschrift der Symphonie bei Schuberts Bruder Ferdinand in Wien gesehen. ■ **119f.** unter Mendelssohns Leitung ... zur Aufführung kam.] Die Symphonie C-Dur D 944 (*Die Große*) wurde am 21. März 1839 uraufgeführt.

182.

WA 1874, Nr. 257, 9. November

Feuilleton.

Musik.

Aubers „erster Glückstag“; Gesellschaftsconcert; Florentiner Quartett.

Die komische Oper brachte uns als Novität den „ersten Glückstag“ zum Besten
 5 des Schriftstellervereines „Concordia“, und leider müssen wir hinzusetzen: zum
 Schlimmsten der reizenden Composition Aubers. Der „Glückstag“ war ein Un-
 glücksabend, – Fr. Tremel, welcher die für das Gelingen des Ganzen so ziemlich
 entscheidende Rolle der Helena anvertraut worden, war dermaßen indisponirt,
 daß sie nach dem ersten Act sich beim Publicum entschuldigen ließ und nur, um
 10 die Vorstellung nicht zu unterbrechen, den Part zu Ende sang oder vielmehr nicht
 sang; denn einige Nummern fielen aus und die schöne Episode im letzten Finale:
 „Nicht um zu hassen“ u. s. w. sprach die Darstellerin, statt sie zu singen, während
 im Orchester die begleitende Musik weiter ging. So bekamen wir, zumal der unan-

genehme Zufall fühlbar auch auf die übrigen Darsteller zurückwirkte, von dem Werke selbst einen halben, ungenügenden Eindruck; oder vielmehr einen peinlichen; denn peinlich ist es, ein Kunstwerk voll Anmuth und Schönheit, wie diese letzte Composition Aubers, mißhandelt zu sehen. Der beste Beweis für den Werth der Composition ist wohl, daß selbst die von Anfang bis zu Ende ungenügende Darstellung ihren Reiz nicht auszulöschen im Stande war. Die Oper hat entschieden gefallen, für uns in Wien ist „der erste Glückstag“ eine Neuigkeit, obschon die Oper schon 1867 in Paris gegeben worden. Die Zeiten haben sich eben geändert. Mit welcher Hast griff man früher diesseits des Rheins nach jeder neuen Partitur Aubers! „And're Zeiten, and're Vögel, and're Vögel, and're Lieder“, sagt Heine. Leider sind die Vögel und die Lieder nicht besser geworden. Es ist, als habe der fünfundachtzigjährige Auber (er ist 1782 geboren) der ganzen Schaar seiner Epigonen zeigen wollen, daß er sie an Geist, Erfindung, Anmuth und Frische alle zusammen, Jacques Offenbach mitgerechnet, noch immer weit übertreffe. Die erste Oper Aubers: „*Le séjour militaire*“ erschien 1813. Bis zum „letzten Glückstag“ ein Zeitraum mehr als eines halben Säculums!

Es ist anziehend, den eben auch auf dem Repertoire stehenden, 1825 componirten „Maçon“ und den „Fra Diavolo“ (1830) mit der Oper zu vergleichen, mit welcher Auber sein langes künstlerisches Tagewerk schloß, und mit diesen hinwiederum den aus dem Jahre 1837 herrührenden „*Domino noir*“, wozu uns unsere Opernbühnen Gelegenheit bieten. In seinen ersten Opern steht Auber einerseits noch in unverkennbarem Contact mit seinen Vorgängern Dalayrac, Isouard, Mehul, Gretry u. s. w., andererseits tritt aber eine so eigen ausgesprochene Individualität hervor, daß man ihn nicht mehr zu jener älteren Schule rechnen, sondern von ihm angefangen eine neue Zeit datiren muß. In gewissem Sinne könnte man ihn den Scribe der französischen Oper nennen und wirklich haben Scribe der Dichter und Auber der Componist sich mehr als ein Mal associirt.

Gegen seine Vorgänger verhielt sich Auber wie, wenn man uns erlauben will, für französische Musik eine Vergleichung von französischen Weinen herzuholen, Sillery gegen Bordeaux. Das brauste und schäumte und prikelt. In den Schöpfungen, selbst in den flüchtigeren, lebte ein ganz eigener Reiz, eine eigene pikante Grazie. Aubers „Stumme“ wurde nicht bloß im musikalischen Sinne ein Werk von historischer Bedeutung. Es war keine heroische Oper, nur die Potenzirung der gewohnten *opera comique* ihres Meisters, aber sie versetzte uns, wie mit einem Zauberschlage, in das schöne Neapel mit seinem blauen Meer, seinem rauchenden Vesuv, seinem Gewühl leicht beweglichen, leicht erregbaren Volkes, in welchem der Fischer und der Lazzarone so charakteristisch hervortreten. Zudem bewies Auber in der Fenella's stummes Spiel begleitenden Musik, daß er auch tiefere, zum Herzen sprechende Töne anzuschlagen verstehe. Schumanns Urtheil – der von der „Stummen“ sagt: „Die Musik gar zu roh, gemüthlos, dabei abscheulich instrumentirt“ – begreife, wer da kann. Der „Maurer“ ist der Vorläufer wie „Fra Diavolo“ der Nachzügler dieses berühmtest gewordenen Werkes Aubers – fühlbar unterscheiden sie sich aber schon unter einander durch den eigenen Farbenton. Im „Maurer“ weiß Auber eine im Grunde fürchterliche, indessen glücklich endende Geschichte mit dem vollen Reize einer heiteren und liebenswürdigen Kunst zu schmücken, – das wackere Philis-

terthum des Pariser Handwerkers bildet den Grundton des Ganzen und der Conflict, in den es mit dem mährchenhaften Orient geräth, ist höchst anziehend. Wie
 60 versetzt uns nach der behaglichen Musik der Handwerkerhochzeit im ersten Act der Tonsetzer zu Anfang des zweiten gleich in eine exotische Welt – und mit wie einfachen Mitteln! Wie weiß er, so oft die zwei finstern Agenten des vornehmen Türken erscheinen, den Klang der Musik unheimlich zu verdüstern, ohne daß es mit dem
 65 Uebrigen in Widerstreit geräth. „Fra Diavolo“ ist minder fein in der Detailarbeit, mehr auf Effect in größeren Zügen berechnet. Im „Domino“ tritt an Stelle der Feinheit der früheren Werke schon Raffinement – das Wort nicht im schlimmen Sinne gemeint. Ein brillanteres, pikanteres Werk ist nicht zu denken – die Orchesterbegleitung besonders in letzterer Hinsicht unvergleichlich – man denkt unwillkürlich
 70 an Brüsseler Spitzen, an Diamanten und Perlen. In dem letzten Werke des hohen Greisenalters ist Alles wieder einfacher geworden, einfacher sogar als in den ersten Werken, aber darum nicht etwa ärmlicher und magerer. Wir erkennen deutlich Aubers individuelle Züge – seinen geistvollen Blick, sein graziöses Lächeln. Aber es ist, als winkten dem Greise seine Vorgänger Gretry, Dalayrac, Mehul u. s. w. aus
 75 dem Jenseits freundlich zu und deuteten ihm, er werde nun bald bei ihnen sein. Das letzte Abendroth gleicht zum Verwecheln dem frühen Morgenroth.

Es ist in der Musikgeschichte keine neue Erfahrung, daß Componisten als Greise Gutes, ja ihr Bestes schaffen und sich eigentlich erst mit grauen Haaren die Unsterblichkeit erschreiben. Es genüge, an Gluck, Händel, Haydn (jetzt auch an
 80 Verdi) zu erinnern. Aber das Werk eines Fünfundachtzigers, wie dieser „erste Glückstag“, ist denn doch noch nicht dagewesen. Cherubini trat nach langem Schweigen 1833 mit seinem „Ali-Baba“ auf, er war damals 73 Jahre alt; Schumann meinte dazu: „hier erzähle ein großer Dichter im schwachen Greisenalter lange Kindermärchen“. Nur die Pietät vor einem Namen wie Cherubini hielt in Paris das
 85 Werk eine Zeitlang; und Cherubini war doch ein musikalischer Geistesriese! Bei Aubers „erstem Glückstag“ braucht man aber ganz und gar keine Pietät und das Werk muß gefallen, auch wenn man den Componisten nicht um seinen Taufschein fragt, um dann über die Jahreszahl zu erstaunen. Nicht indessen, als ob sich nicht stellenweise der Greis verriethe. Wir sehen ihn völlig in seinem Lehnstuhl
 90 vor uns, er redet mit uns, er redet mit Geist, mit Anmuth, sogar mit Feuer und Lebhaftigkeit, aber plötzlich übermannt den alten Herrn eine momentane Schwäche, er schlummert mitten im Reden ein, schläft einige Minuten, erwacht, reibt sich lächelnd die Augen und redet wie früher geistvoll und lebhaft weiter. In dem Duo zwischen Helene und Gaston: „Frankreichs Krieger“ u. s. w. schläft der Papa
 95 sogar ziemlich tief und träumt in der zweiten Hälfte (dem Allegro) lebhaft von frischen, fröhlichen Dingen, welche er in früheren Zeiten geschrieben. Was soll man aber zu Dingen sagen wie Djelma's erstem, vom Chore der Bajaderen begleiteten Liede, was zu ihrem originellen zweiten, wo die Begleitung sich von der musettenartig forttönenden Quinte *B–F* nicht entfernt? Was zu dem wunder-
 100 vollen Notturmo des Frauenchores im dritten Act, mit dem eingreifenden Duo Helena's und Djelma's? Es gehört zu dem Schönsten, was Auber, und nicht bloß, was Auber geschaffen. Ein feineres Orchesterstück ist nicht zu denken als die kurze Einleitung des zweiten Actes mit der zierlichen Oboe, die ihre Accente so co-

kett-anmuthig immerfort hören läßt, und mit dem bis fast zum letzten Tact in das *B-dur* so exotisch eingreifenden *Ges.* Helena's schalkhaftes Lied „Susanna, laß ein Wörtchen dir sagen“ ist voll des petillanten Auber'schen Geistes – *grand moussoux*. Reizend ist Gastons Strophenlied von dem erwarteten „ersten Tage des Glücks“ – hier tönt stellenweise ein gewisser Mozart'scher Ton heraus – und in dem fast bachantisch gehaltenen Liede, das Gaston während des Balles singt: „Genießet, Freunde, in raschen Zügen“ zeigt sich Auber mehr denn je als Dramatiker; – Gaston weiß, er solle unmittelbar nach dem Balle am nächsten Morgen fusilirt werden, sein Gesang ist von einer merkwürdigen fieberhaften Aufregung, von gewalt-samer Lustigkeit. Sir Littlepole's Lied von dem „ewigen Nebel Alt-Englands“, der ganz etwas Anderes sei als dieser langweilige blaue Himmel Indiens, ist von einer wirklich unvergleichlichen Komik, – Lord Kokburn im „Fra Diavolo“ ist erreicht, wenn nicht übertroffen – eine rasche, syllabisch declamirende und doch schleppi-ge, erzlangweilige Melodie, jeder Tact ein verhaltenes Gähnen. In Djelma aber hat sich der alte Herr offenbar verliebt, er hat dieser Gestalt einen wunderbaren Zau-ber von Poesie gegeben. Rechnet man dazu Soldatenchöre, so kräftig und leben-dig, wie Auber nur je componirte, eine glückliche Gruppierung von Solonummern und Ensembles, so dürfen wir unser Urtheil in den Worten zusammenfassen: Aubers letzte Oper, Aubers letztes Meisterwerk. Gerne legen wir den vollen Lor-beerkranz auf des Meisters Grab.

Leider haben wir keinen zweiten für die Aufführung. Herr Erl hielt das Ganze noch so zusammen, obwohl auch seine Disposition an dem Abend nicht die beste war. Fr. Tremel entzieht sich durch die schon erwähnte Entschuldigung der Beurtheilung – doch so viel dürfen wir selbst unter dieser Voraussetzung sagen, daß ihre Helena von der anmuthigen Noblesse weit entfernt war, welche nach der Ab-sicht des Dichters und Componisten diese Gestalt umkleiden soll. Die Manieren, die wir sahen, hätten eher Lady's *chamber-maid* als die Lady selbst vermuthen las-sen. Fr. Jäger sang die Djelma trocken-correct, die oben gerühmte Poesie wurde zu recht nüchterner Prosa, aber die Darstellerin sang wenigstens doch correct. Herrn Winckelmanns John Littlepole war Alles, nur kein Engländer – er redete einen Jargon, welchen einer bestimmten Nation zuzuweisen schwer fiel; nicht einmal so viel Consequenz war darin, daß zum Beispiel das *w* gleichartig ausge-sprochen worden wäre, – wir hörten es bald mit englischer, bald mit deutscher Pronunciation. O Ausim! Es waren noch Einige beschäftigt – der Rest ist Schweigen. Aber das Orchester unter Suchers Leitung verdient Lob. Die Ausstattung ist splendid, um nicht zu sagen glänzend, das in dem ersten Act an allerunpassendster Stelle eingeflickte Ballet indessen die wahrhaft unverantwortliche Perturbation eines trefflichen, organischen Kunstwerkes. Das Publicum benahm sich sehr rück-sichtsvoll und liebenswürdig; beim Hinausgehen bekam man aber von vertraulich sich Besprechenden *en passant* Dinge zu hören, welche wir hier nicht nachschrei-ben möchten. Es kann freilich niemand „für's Unglück“, aber das Theater beeile sich, die Schlappe möglichst bald gutzumachen. An Aubers Oper hat es einen Schatz, falls es diesen Schatz zu heben verstehen wird.

Tags darauf – Sonntag – brachte uns das erste Gesellschaftsconcert unter Brahms Leitung eine Fülle von Musik. Man hat gegen Brahms einwenden wollen,

er berücksichtige zu sehr die „alten Classiker“. Diesem Vorwurf scheint er mit dem
 150 Programme haben antworten zu wollen. Rubinstein und Berlioz, dazu Novitäten
 von Brahms selbst und endlich Beethoven, zwar „ein Classiker“ – aber ein solcher,
 den sogar die „neudeutsche Schule“ zur Zeit noch gelten läßt, da er ihr noch zu
 mächtig dasteht, um ihn einfach wegzudecretiren, – er ist der Odysseus, den der
 155 musikalische Zukunfts-Polyphem zum Lohne für den Götterwein, welchen er credenzt,
 als letzten fressen wird. Rubinsteins Overture zu der Oper „Dimitri Donskoi“ ist ein
 leidenschaftliches Stück, das einen grandiosen Zug hat und auf eine nachfolgende
 heroische Handlung schließen läßt. Die Novitäten von Brahms, ganz vortrefflich vom
 Singvereine ausgeführt, waren drei höchst reizende Vocalchöre für gemischten
 160 Chor – frisch in der Erfindung, charakteristisch in der Textbehandlung und von ganz
 eigener Klangsönheit. Brahms hat damit den Gesangsvereinen das schönste Geschenk
 gemacht. Den zweiten Chor: „Dein Herzlein mild“ wollte das enthusiastirte Publicum
 durchaus *da capo* hören – Brahms hat aber ganz recht gethan, dem Verlangen, so
 schmeichelhaft es war, nicht Folge zu leisten – es wäre auf Kosten des dritten,
 165 nicht minder schönen Chores geschehen, wie Jeder zugeben wird, der sich seine
 Erfahrungen im Concertsaale gesammelt.

Durfte man Brahms dem Componisten und Brahms dem Dirigenten Glück
 wünschen, so konnte noch ein dritter Glückwunsch Brahms dem Pianisten gelten,
 – er spielte Beethovens *Es-dur*-Concert; er spielte es meisterlich, fest, männlich,
 einfach, wie es der Componist wohl haben wollte, weit entfernt, es zu verneudeut-
 170 scheln und mit nervösen Druckern zu chopinisiren, wie leider Bülow thut. Es ist
 aber, wie auch gewisse Aufführungen Beethoven'scher Symphonien bewiesen haben,
 eine Taktik der Schule (wenn es eine Schule ist), diese Werke durch ganz
 unbeethoven'sche Accente, eigene Nüancirungen u. s. w. dem „neudeutschen“
 175 Musikstyl so viel als möglich anzunähern; Dinge, die der großdenkende, ernste
 Beethoven, der überall er selbst blieb, vielleicht wie ein zürnender Löwe entgegen-
 genommen haben würde. Es ist eben der Anfang zum definitiven Verspeisen des
 Odysseus! Der Himmel aber erhalte uns Beethoven als Beethoven, wir wollen ihn
 gar nicht anders haben und können damit vorläufig ausreichen und zufrieden sein.

Den Schluß bildete die Symphonie „*Harold en Italie*“ von Berlioz. Die Affichen
 180 und gedruckten Programme schrieben mit einer Consequenz, welche einer besse-
 ren Sache werth gewesen wäre: „Harald“ – ist die Anspielung auf Byrons „Childe
 Harold“ nicht deutlich genug? Unter der Maske Harolds steckt hier indessen
 Berlioz selbst und man braucht nicht erst des Lords berühmtes Gedicht gelesen zu
 haben, um sich in dem Tonwerke zurechtzufinden. Berlioz weilte bekanntlich sein
 185 Pariser Preisträger-Jahrlang in Italien, er durchlief das herrliche Land zu Fuße,
 wie er mir selbst erzählte. Sonderbar genug, daß er angesichts aller jener Herrlichkeiten
 ohne Ende nach den musikalischen Fleischtöpfen seines Paris seufzte; und, wie er
 sich selbst humoristisch ausdrückt, „in einer wahren Kettenhundstimmung war“. Aber
 dem Zauber Italiens ist nicht einmal eine solche Stimmung gewachsen.
 190 Brachte Mendelssohn seine glänzende, lebensfrische *A-dur*-Symphonie mit dem
 Schluß-Saltarello als Frucht seines dortigen Aufenthaltes mit, so condensirten sich
 die Eindrücke bei Berlioz zu seiner Harold-Symphonie, einem merkwürdig poetischen,
 auch musikalisch hochbedeutenden Werke, das zugleich den Unterschied

zwischen beiden Meistern – Berlioz und Mendelssohn – mit großer Schärfe zeigt. Wie düster exponirt sich „Harold“ – und die Töne der Freude ringen sich erst nach und nach los! Wenn uns Mendelssohn im Finale den römischen Carneval und seine Tänze und Scherze bringt, so wirft uns Berlioz in eine Brigantenorgie. „Harold“ war das Werk, mit dem sich Berlioz 1846 in Wien introducirte, es erweckte ihm sogleich begeisterte Anhänger – unter diesen gerade die bedeutendsten Musiker – und wüthende Feinde, an deren Spitze Herr H. Adami stand, der damals in Bäuerle's „Theaterzeitung“ musikalisch-kritisch Regen und schön Wetter machte. Ich weiß nicht, ob wir das Werk seitdem gehört. Mir für meine Person hat es diesmal einen höchst bedeutenden Eindruck gemacht, und zwar einen reinen und ungemischten Eindruck, was bei Berlioz'schen Compositionen sonst selten der Fall ist.

Da wir im nächsten „philharmonischen Concert“ Beethovens allbekannte vierte Symphonie hören und diese anziehende Vergleichungspunkte bietet, so behalte ich mir vor, dann über Berlioz' genialen „Harold“ noch Einiges zu sagen und nachzutragen. Werken dieser Art gegenüber ist es Pflicht und Schuldigkeit. Hier sei nur noch die ganz vortreffliche Aufführung und Herrn Director Hellmesbergers meisterhafte Wiedergabe des sich durch die ganze Symphonie hinziehenden Violasolo's erwähnt.

Das Florentiner Quartett konnte ich wegen der gleichzeitigen Aufführung des „ersten Glückstages“ nicht hören. Man versichert mir von competenten Seite, daß die Herren mit gewohnter Trefflichkeit gespielt, woran ich übrigens auch ohne jene Versicherung nicht gezweifelt haben würde.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Auber, *Der erste Glückstag*, 7. November 1874, Komische Oper ■ Erstes Gesellschaftskonzert der GdM, 8. November 1874, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Auber: *Der erste Glückstag* ■ Beethoven: Klavierkonzert Es-Dur op. 73 ■ Berlioz: *Harold en Italie* ■ Brahms: Nr. 2 „Von alten Liebesliedern“, Nr. 3 „Waldesnacht“, Nr. 4 „Dein Herzlein mild“ aus 7 Lieder op. 62 ■ Rubinstein: Ouvertüre zu *Dmitri Donskoi*

ERLÄUTERUNGEN

4 den „ersten Glückstag“] Originaltitel: *Le Premier jour de bonheur*. ■ 16f. diese letzte Composition] 1869 folgte noch die opéra comique *Rêve d'amour*. ■ 21 schon 1867 in Paris gegeben worden] Die Uraufführung fand am 15. Februar 1868 in Paris statt. ■ 23 „And're Zeiten, ... and're Lieder“] Heinrich Heine, *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum* (Kaput 27). ■ 27f. Die erste Oper] In Wirklichkeit handelte es sich um Aubers drittes Bühnenwerk. ■ 53 „Die Musik gar zu roh ... instrumentirt“] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 162 (Eintrag im Theaterbüchlein). ■ 83f. „hier erzähle ... lange Kindermärchen.“] Freizitat aus: Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 279. ■ 106 petillanten] sprudelnden. ■ 106 *grand mousseux*] frz. „Schaumwein hohen Druckes“. ■ 133 Winckelmanns] Karl Winkelmann, Tenorbuffo; am Stadttheater in Aachen, 1874 Ruf an die Komische Oper in Wien. ■ 137f. der Rest ist Schweigen] Zitat aus: Shakespeare, *Hamlet* V,2. ■ 151–155 Beethoven ... als letzten fressen wird.] Die Einstellung der „Neudeut-

schen Schule“ zur Musik vergangener Epochen hat Ambros wiederholt kritisiert → Bd. 1/ NR. 39, 65. ■ 185f. wie er mir selbst erzählte.] → NR. 152/ERL. zur Z. 123. ■ 188 „in einer wahren Kettenhundstimmung war“] Berlioz, *Mémoires*, S. 137. ■ 190–194 *A-dur-Symphonie* ... den Unterschied ... zeigt.] zur Gegenüberstellung von Berlioz' *Harold en Italie* und Mendelssohns *Symphonie A-Dur op. 90 (Italienische)* vgl. auch Ambros, *Die Gränzen der Musik und Poesie*, S. 171–178. ■ 198 mit dem sich Berlioz 1846 in Wien introducirt] Die Wr. Erstaufführung von *Harold en Italie* fand bereits am 16. November 1845 statt. ■ 200f. Herr H. Adami ... Wetter machte.] In der Rezension des ersten Konzerts von Berlioz schrieb Heinrich Joseph Adami (1807–1895) über Berlioz' Werke, u. a. über die *Symphonie Harold en Italie*, sehr abwertend; seine Besprechung des zweiten Konzerts mit der Aufführung der *Symphonie fantastique* fiel allerdings deutlich positiver aus. Beide Kritiken erschienen in der von Adolf Bäuerle (1786–1859) herausgegebenen *Theaterzeitung*: „Erstes Concert des Herrn Berlioz“, in: *Illustrirte Theaterzeitung* (1845), Nr. 276, 18. November; „Zweites Concert des Herrn Hektor Berlioz“, in: ebd., Nr. 282, 25. November. ■ 202 ob wir das Werk seitdem gehört.] In der Zwischenzeit wurde *Harold en Italie* im März 1862 unter Johann Herbecks Leitung in Wien wiederaufgeführt. ■ 206–208 behalte ich mir vor, ... nachzutragen.] In der Kritik des ersten philharmonischen Konzerts (→ NR. 185) blieb dieser Nachtrag zwar aus, doch kam Ambros auf das Werk im Folgejahr noch zu sprechen → NR. 207. ■ 212 Florentiner Quartett] Das erste Konzert des Florentiner Quartetts fand am 7. November 1874 im Bösendorfersaal statt.

183.

WA 1874, Nr. 260, 12. November

A. (Komische Oper.) Nicht allein Bücher haben nach dem bekannten Spruche ihr Fatum, sondern auch Theaterabende. Ein so ungünstiger Stern über der Auber'schen Novität geleuchtet, ein so glücklicher schwebte über „Figaro's Hochzeit“. Die Aufführung war durchaus frisch und animirt und mit ihr erwärmte sich
 5 das Publicum, so daß es nicht allein im Laufe der Oper Applaus bei jeder Gelegenheit gab, sondern auch nach dem Schlusse, wo sonst das Publicum schon während des Schlußchores das Theater massenweise zu verlassen pflegt, die Mitwirkenden zwei Mal gerufen wurden. Vorerst ist das Brautpaar Susanna und Figaro zu nennen. Frl. v. Bogdany war in Spiel und Gesang eine ganz charmante, anmuthige, schalk-
 10 hafte Susanna, und hätte sie nicht in dem Recitativ vor der Sicilienne im letzten Akt, zu unserer Ueberraschung, tremulirt, was sonst doch ihre Art nicht ist, so wüßten wir an ihrer Leistung gar nichts auszusetzen. Herr Emil Fischer stand ihr als Figaro würdig zur Seite. Als er im Einleitungsduett die ersten Töne anschlug, besorgten wir, diese augenscheinlich für's heroische Fach prädestinirte Stimme
 15 werde für die Partie zu schwerbeweglich sein, – aber Herr Fischer ist ein äußerst routinirter Sänger und Schauspieler, er gab den Figaro mit Humor und man darf sagen: geistreich. Die Gräfin war dem Frl. Fröhlich anvertraut, die ihr erstes Auftreten nicht ohne Befangenheit, aber mit gutem Erfolge bestand. Die Stimme ist beinahe mächtig zu nennen, in der eingestrichenen Octave ist der Klang besonders
 20 sympathisch, die gut geschulte Sängerin zeigte sich überall, trotz zweier, augenscheinlich durch die Befangenheit verschuldeter Unfälle, – im Dictirduett über-

sprang die Sängerin einige Tacte, aber Frl. v. Bogdany und das ganze Orchester fasten sich blitzschnell und so hatten wir bei dieser „Entgleisung“ kein Menschenleben zu beklagen. Die zweite Entgleisung passirte im letzten Finale bei den Worten „Hier bin ich, gnäd'ger Herr“. Ein besonderer Vorzug des Fräuleins Fröhlich ist ihre 25 überaus deutliche Aussprache im Gesange (ein Vorzug, den auch Herr Fischer besitzt). Frl. Jäger sah als Cherubin, bis auf eine erschreckliche Frisur *à la herisson*, sehr gut aus, spielte husch und lebendig, abgerechnet den lauten „Schmatz“ (Kuß kann man nicht sagen), den sie einmal Susannen applicirte. Besonders gut war das Spiel in der Scene, wo Cherubin als Mädchen verkleidet kommt; man sah in jeder 30 Bewegung den kecken Jungen. Im Gesange ist Frl. Jäger der poetischen Gestalt, wie sie Mozart hingestellt, nicht ganz gewachsen – man wandelt nicht ungestraft unter Palmen und singt nicht ungestraft in Operetten; das Fräulein wird zu thun haben, im Gesange loszuwerden, was sie aus der Operette mitgebracht. Die Schlüsse beider Arien kamen zugleich verwischt und unangenehm forcirt heraus. Die Romanze war 35 zudem im Tempo zu schleppig. Herr Hermany sang den Grafen ausgezeichnet, nur past seine junglinghafte, feine Erscheinung nicht für den Charakter des Mozart'schen Almaviva, – für den Rossini'schen würde sie passen. Herr Winckelmann, der als Littlepole im „ersten Glückstag“ so wenig wirkliche Komik entwickelte, war desto glücklicher als Basilio. Die Arie von der „Eselshaut“ trug er 40 höchst ergötzlich vor. Frl. Caspari als Marcelline, Herr Grübel als Bartolo, Herr Erdt als Gärtner wirkten sehr sorgfältig mit; an Herrn Mahlknecht, der den Don Curzio gab, ist zu loben, daß er sich im Stottern masigte, – im Sextett aber trat er gerade als Stotterer mit einem drastisch komischen Effect hervor. Unsere Prophezeiung, Sucher werde sein Orchester zu bilden wissen, ist schon erfüllt. Es war von 45 überraschender Trefflichkeit, accompagnirte mit musterhafter Discretion und spielte die Overture so, daß ihm verdienter reicher Applaus lohnte.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Mozart, *Die Hochzeit des Figaro*, 11. November 1874, Komische Oper

ERLÄUTERUNGEN

2f. der Auber'schen Novität] zur Aufführung von Aubers *Der erste Glückstag* → Nr. 182. ■ **9** Bogdany] Wanda von Bogdani (1851–1888), Sopran; Debüt 1870 an der Münchner Hofoper, 1870–1872 an der Oper in Frankfurt a. M., danach weitere Gesangsausbildung in Mailand, 1874 an der Komischen Oper in Wien, 1874–1875 am Opernhaus in Lemberg. ■ **12** Emil Fischer] (1838–1914), Bass-Bariton; Debüt 1857 am Stadttheater in Graz, 1863–1870 Sänger und Operndirektor am Stadttheater in Danzig, 1872–1874 am Stadttheater in Straßburg, 1874–1875 am Hoftheater Karlsruhe, 1875–1880 an der Dt. Oper in Rotterdam, 1875, 1878 und 1882 Gastspiele an der Wr. Hofoper. ■ **17** Fröhlich] Marie Fröhlich, Gesangsstudium bei Heinrich Proch in Wien, zunächst am Stadttheater in Breslau engagiert, 1874 an der Komischen Oper in Wien, später in Hamburg. ■ **27** Frisur *à la herisson*] frz. „Igelfrisur“. ■ **32f.** wandelt nicht ungestraft unter Palmen] Freizitat aus: *Die Wahlverwandschaften*, in: Goethe, *MA*, Bd. 9, S. 457. ■ **39** als Littlepole im „ersten Glückstag“] → Nr. 182/Z. 133–137. ■ **42** Mahlknecht] Conrad Mahlknecht, Tenor; Engagements an den Theatern in Pilsen und in Königsberg; 1874 Ruf an die Komische Oper in Wien, 1875 nach Klagenfurt engagiert.

184.

WA 1874, Nr. 261, 13. November

A. (Komische Oper.) Die zweite Aufführung des „ersten Glückstages“ war weitaus glücklicher als die erste, durch das plötzliche Unwohlsein des Frl. Tremel so arg getrübt. Diesmal sang Frl. Deichmann die für das Ganze so überaus wichtige Rolle der Helene und jetzt haben wir eigentlich erst den annähernd richtigen Begriff über das Werk und dessen thatsächlichen Effect erhalten. Frl. Deichmann nahm sich löblich zusammen und ihre „Helene“ mochte die beste Rolle sein, die wir bisher von ihr sahen. Wo die Handlung eine ernste Wendung nimmt, entwickelte die Darstellung sogar etwas, das wir an ihr noch nicht gekannt: Wärme der Empfindung. Die Coloratur ging glatt und elegant – kurz die Leistung war gut und die Direction wird wohlthun, die Partie dem Frl. Deichmann zu belassen. Frl. Jäger war auch besser als am ersten Abend; das unbeschreiblich reizende Lied im zweiten Act, mit seinem schalkhaften Frag- und Antwortspiel, wurde sogar sehr hübsch vorgetragen – wenn auch der träumerische Zug fehlte, den alle Gesänge Djelma's als durchgehendes Merkmal an sich tragen. Für das Indra-Lied – Blumenduft einer Tropennacht – gehört aber als unentbehrliches Erforderniß ein warm beseeltes Timbre der Stimme, welches eben Naturgabe ist und dem angenehmen, aber eigen krystallharten Singorgan des Fräuleins fehlt. Herr Erl war gleichfalls besser disponirt, völlig noch immer nicht. Daß bei der glücklicheren Aufführung der Beifall eben auch an Wärme zunahm, versteht sich. Ueber Aubers letzte Oper scheint mit dieser zweiten Aufführung für Wien die definitive und glückliche Entscheidung gewonnen, – es wäre uns in der That sehr leid gewesen, dieses liebenswürdigste Opernwerk der Neuzeit um äußerer ungünstiger Zufälle willen wieder verschwinden zu sehen.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Auber, *Der erste Glückstag*, 12. November 1874, Komische Oper

ERLÄUTERUNGEN

2f. als die erste ... so arg getrübt.] → NR. 182. ■ 21–23 es wäre uns in der That sehr leid gewesen, ... verschwinden zu sehen.] Die Oper hat sich im Repertoire der Komischen Oper nur bis Jänner 1875 gehalten.

185.

WA 1874, Nr. 264, 17. November

Feuilleton.

Musik.

Erstes philharmonisches Concert.
Frau Lucca's Gastspiel in der komischen Oper.

5 Durch Moriz Schwinds Bildercyklus „Melusine“, der jetzt zu unserer aufrichtigen

Freude den Kunstschätzen des Belvedere einverleibt ist, hat die schöne Wasserfee unverkennbar wieder an Popularität gewonnen, nachdem sie von Loreley eine Zeitlang in den Hintergrund gedrängt worden, obschon letztere weit jüngeren Datums, Clemens Brentano's Geschöpf und Heine's Pflögetochter ist. So haben sich denn die Philharmoniker wieder einmal der schönen Melusinen-Ouverture Mendelssohns erinnert und damit ihr erstes Concert eröffnet. Bekanntlich wurde Mendelssohn zu seiner Tondichtung durch ein jetzt verschollenes Gemälde irgend eines Düsseldorfers angeregt, er seinerseits regte (wie ich an anderer Stelle nachgewiesen habe) Schwind an, Schwind regte hinwiederum Julius Zellner zu einer Serie von Orchester-Illustrationen an, Zellner scheint Grammann angeregt zu haben, der in voller Arbeit ist, eine Oper „Melusine“ zu schreiben (deren gedrucktes Textbuch uns bereits vorliegt), und so geht das „*genuit autem*“ fort – denn die Oper kann möglicher Weise die Phantasie eines Balletmeisters in Flammen setzen, aus der Balletmusik eine Partie „Melusinen-Walzer“ gezogen werden und so weiter: das hat der Düsseldorfer mit seinem Bild gethan! Aber seien wir ihm dankbar – Mendelssohns Ouverture steht ganz würdig neben seinen berühmten früheren drei, und hat sie nicht die sprudelnde Jugendfrische der Sommernachtstraum-Ouverture, so spricht sich in ihr eine desto sicherere Meisterschaft aus. Aufgeführt wurde das Werk mit „philharmonischer“ Trefflichkeit. So wiedergegeben, athmet dieses Tonstück einen ganz wunderbaren Duft von Poesie. Es war keine schlechte Kunstzeit, als Compositionen dieses Ranges „Novitäten“ waren; und diese Zeit liegt eigentlich ganz nahe hinter uns.

Eine Novität des Tages war eine Serenade für Streichinstrumente von Robert Fuchs, welchen wir in den philharmonischen Concerten schon früher als einen mit nicht gewöhnlichem Talent begabten musikalischen Eleven Dessoffs kennen zu lernen Gelegenheit gehabt haben. Das Genre der „Serenade“ – eines für bloße Streichinstrumente oder für kleines Orchester bestimmten munteren Mitteldings zwischen der ernstesten Symphonie und bloßer Unterhaltungsmusik – neu zu cultiviren, ist ohne Zweifel ein glücklicher Gedanke. Der Tonsetzer ist dabei weder an die Zahl, noch an die Reihenfolge der einzelnen Sätze so strict gebunden wie in der solennen Symphonie, deren vier herkömmliche Sätze in der Serenade eben nur annähernd den Grundstock des Ganzen bilden und kleinere episodische Sätze zwischen sich nehmen. Beethovens „Septuor“ gehört in diese Classe – er hat aber auch eine ausdrücklich als „Serenade“ betitelte Composition für drei Streichinstrumente. An eine wirkliche Abendaufführung als Gartenmusik und dergleichen ist dabei nicht zu denken; der Name bezeichnet die Form, nicht den Zweck. In neuester Zeit haben Brahms und Volkmann in dieser Art Treffliches geleistet. An der Composition von Fuchs ist im vorhinein zu loben, daß sie das leichtgeschürzte Wesen, den heiteren Ton, die scheinbar flüchtige, in Wahrheit aber tüchtige Arbeit, wie die „Serenade“ sie erheischt, in ausgezeichnete Weise trifft. Der erste, zweite und letzte Satz sind in glücklichster Stunde entstanden, der dritte und vierte aber müßten hinaus und durch Besseres ersetzt werden, wenn das Werk den Rang neben den bedeutenden Vorgängern, welche wir oben genannt, behaupten will. Das erste Andante ist fast durchgehends ein sinniger Dialog zwischen den höheren und tieferen Stimmen, freie Imitationen, wie Rede und Gegenrede. Aller-

liebst ist der folgende Menuet. Das zunächst sich anreihende *allegro scherzoso* ward vom Publicum mit grenzenlosem Jubel aufgenommen. – Der Componist wurde stürmisch gerufen, obwohl das Programm noch zwei nachfolgende Sätze verhiess, – ein Hervorruf mitten im Tonwerke ist wohl ein in der „Geschichte des Concertwesens“ unerhörter Fall. Es thut mir leid, bei dieser Apotheose den *advocatus diaboli* spielen zu müssen. Das lustige Thema fällt gegen die feine Noblesse der Motive in den zwei vorhergehenden Sätzen fühlbar ab und mitten in die Tanzrhythmen fügt sich unorganisch ein nicht eben glücklich contrastirender, sentimentaler, uninteressanter Mittelsatz ein. Das folgende kurze Adagio weiß uns auch nichts Rechtes zu sagen. Aber im Finale springt der Geist der zwei ersten Sätze wieder frisch und fröhlich herein. Ob der Componist den moralischen Muth haben wird, einen vom Publico mehr als glänzend aufgenommenen Satz mit strenger Selbstkritik zu prüfen und zuletzt auszumerzen, ist allerdings eine Frage.

Wenn ich so mancher Composition Schumanns aus der Zeit begegne, wo er seine Overture zur „Braut von Messina“ schrieb, so denke ich an jenen Pariser, der, als zwei Kritiker nach einer schwachen Komödie von Piron des Tadels kein Ende finden konnten, immer wiederholte: *mais, Monsieur Piron a écrit la „Metromanie“*. Aber Schumann hat die Manfred-Musik, die „Peri“, die *B-dur-* und *C-dur-*Symphonie componirt. Die gewaltsame und so ganz fruchtlose Anstrengung in dieser Overture, großartig und tragisch zu sein, hat etwas Peinliches. Zuletzt kam Beethovens *B-dur-*Symphonie; nach dem ersten Satze mußte das ganze Orchesterpersonal sein bekanntes Tutti-Compliment zu [sic] machen – unter den Ausführenden nehme der Fagottist und der Paukenschläger unser specielles Compliment entgegen – und gerade diese Herren seien noch nachträglich für zwei Stellen in Beethovens Pianoforteconcert in *Es* belobt, der erstere für das blitzschnell vorüberhuschende Solo im Rondo, das die meisten Fagottisten stotternd herausbringen; der orchestrale Donnergott aber für sein ganz eminent ausgeführtes Duo mit dem Pianoforte zum Schlusse eben dieses Rondo, – die Pauke wurde hier ordentlich ein „seelenvolles Instrument“.

Der erste „Lucca-Abend“ in der komischen Oper bot einen Anblick, wie wir ihn in diesen Räumen noch nicht gehabt: ein gedrängt volles Haus, in welchem kein Platz und Plätzchen unbesetzt war. Sogar die bald nach der ersten Eröffnung des Hauses beseitigten, wie eine Reihe von Orgelpedalen aus den Parterrewänden herausragenden unbequemen Sedilien für Quersitzer haben sich, wohlnumerirt, wieder eingefunden und jeder Sitz trug seinen Mann. In den Logen, in den noch höheren Regionen drängte sich Kopf an Kopf. Galt es doch, eine in der musikalischen – und auch in der nichtmusikalischen – Welt berühmt gewordene Wienerin zu begrüßen. Pauline Lucca begann, wie bekannt, ihre künstlerische Laufbahn in Wien in sehr bescheidenen Verhältnissen, versuchte sich dann als Solistin in Olmütz und zwar gleich mit solchem Glück, daß sich einmal ihre Heimfahrt aus einer Beneficevorstellung zu einem förmlichen Triumphzuge gestaltete. Bald kam sie als „talentvolle Anfängerin“ nach Prag – es war gegen die Mitte der fünfziger Jahre. Das Musikleben in der alten Königs- und Musikstadt war damals glänzend, die Oper ausgezeichnet, – was seitdem gründlich anders geworden. Die Prager haben von jeher in Sachen der Musik Tauben von Dohlen sehr wohl zu unterschei-

den gewußt und erkannten sofort, was sie an der Lucca haben. Ihre Martha, Iphigenia, Malvina (in Marschners „Vampyr“) und ähnliche, unter einander so grundverschiedene Rollen wie die drei beispielsweise genannten, erregten Enthusiasmus. Dabei hatten die Prager an dem frischen, pikant-originellen Wesen der jungen Sängerin ihre Freude, manches „geflügelte Wort“ der Lucca flog, Tags nachdem es gesprochen worden, durch die ganze Stadt. Die Jahre in Berlin, die spätere Kunstfahrt nach America machten aus der Localberühmtheit eine Weltberühmtheit, von ähnlicher Bedeutung, wie früher etwa die Sonntag oder Jenny Lind gewesen. Nun kommt sie *post tot discrimina rerum* nach Wien – kein Wunder, daß die allgemeinen Erwartungen hoch gespannt waren und, als Zerline-Lucca am Arme Masetto's herauhüpfte, sofort ein Beifallssturm und das herkömmliche Blumenopfer erfolgte – ein Blumenstrauß von gigantischen Dimensionen; groß genug, um allenfalls dem Koloß von Rhodus als Brustbouquet dienen zu können, mit breiten und langen, goldbedruckten Flatterbändern, welchen die Gefeierte mit einer liebenswürdig naiven, unverstellt herzlichen Freude entgegennahm und den dann die Kraft vereinigter Männer hinter die Coullisse schaffte.

Ich habe die Künstlerin seit ihrer Prager Zeit zufällig nicht wieder gesehen, da sie bei meiner letzten Anwesenheit in Berlin eben auf einer Kunstreise begriffen war. Das erste Wiedersehen ergriff mich eigenthümlich. Die Jahre haben ihre Züge geschärft, die Sylphidengestalt von Prag ist voller, frauenhafter geworden, ohne ihre für die ganze Erscheinung so charakteristische Zierlichkeit und Anmuth einzubüßen. Die Stimme aber hat, wenn auch vielleicht der Frühlingshauch der ersten Jugendblüthe nicht mehr da ist, an Kraft und Fülle, an Bildung und sogar an eigenthümlichem Glanz und Wohllaut nur noch gewonnen. Auch als Darstellerin hat sich die Künstlerin merkwürdig entwickelt. In ihren ersten Künstlerjahren ergriff sie frischweg, ohne viel Besinnens und Studiums, durch die bloße Kraft des Genie's das Richtige, das ihr, wie den Kindern im Schlafe das Glück, zufiel. Es lag darin zum guten Theil der Grund der bezaubernden Wirkung ihrer Leistungen. „Zerline“ aber, in welcher Rolle wir sie zuerst wiedergesehen haben, war eine durch und durch reflectirte, aufs feinste ausgearbeitete Leistung. Gleich in dem Duett mit Don Juan entwickelte die Darstellerin Phrase nach Phrase die größte dramatische Schärfe. Vielleicht sogar etwas zu große. Insgemein singen die Zerlinen dieses Stück ziemlich glatt weg, höchstens markiren sie eine Art instinctmäßiger Scheu des jungen Bauernmädchens vor dem vornehmen, glänzenden, verführerischen Herrn. Die Zerline der Lucca schien über Don Giovanni sogleich so im Reinen, als habe sie die ganze Don-Juan-Literatur von Tirso de Molina angefangen bis auf Lenau und Byron studirt. Diese Auffassung hat endlich auch ihre Berechtigung und ließ das allbekannte Tonstück im Lichte einer eigenen Originalität erscheinen. Unbeschreiblich reizend wurde die Arie vorgetragen, mit welcher Zerline den zürnenden Masetto beschwichtigt, – wenn Shakespeare's Othello vom Gesange seiner Desdemona rühmt, „sie könnte damit einem Bären die Wildheit wegsingen“, so dürfte man hier etwas Aehnliches sagen. Die zweite Hälfte der Arie, das Allegro, das die meisten Sängerinnen wie einen abschnurrenden Bratenwender oder Uhrwecker abfertigen, gestaltete Frau Lucca fein detaillirend zum anmuthigsten Tonstücke, – es sei nur an die Art erinnert, wie sie das rasche „ja, ja, ja“ betont.

In dem kleinen Zankduett mit Masetto, womit das erste Finale beginnt (und später in der Cavatine des zweiten Actes), „verhedderte“ sich die Sängerin einen Moment lang; wir schreiben es zum Trost für alle Sängerinnen her, welche keine Luccas sind und sich gelegentlich auch „verheddern“. Die Cavatine im zweiten Act wurde unter unendlichem Beifall zur Wiederholung begehrt, letztere geschah mit dem italienischen Originaltext – und die Wirkung war beinahe wunderbar zu nennen, – ganz anders klang und wirkte Alles, als trete ein erloschen gewesenes Bild durch irgend einen Zauber plötzlich wieder in vollem, ursprünglichen Farbenglanz hervor. Es ist mit der deutschen landläufigen Uebersetzung des Don-Giovanni-Textes überhaupt ein wahrer Jammer. Nicht nur daß der feine, geistvolle Text da Ponte's durch unglaubliche Plattheiten und Albernheiten, Trivialitäten und stellenweise völligen Unsinn ersetzt ist (man erinnere sich z. B. an Ottavio's *B-dur-Arie*), so verwischt dieses von einem Pfuscher zusammengestoppelte, von Rochlitz eben auch nicht verbesserte Jammermachwerk eine Menge der geistvollsten, genialsten Züge der Composition. Zudem hörten wir diesmal statt der köstlichen *Recitativi secchi* Mozarts den leidigen Dialog, dessen Ton der Uebersetzer in irgend einer Kneipe erhört zu haben scheint. Zum Glück war er tüchtig gekürzt.

Trotz des guten Erfolges des kürzlich gehörten „Figaro“ bangten wir für „Don Juan“, der selbst für Opernbühnen ersten Ranges eine heikle, selten befriedigend ausfallende Aufgabe bleibt. Aber im Ganzen glückte die Sache in überraschender Weise. Fr. Fröhlich hat als Donna Anna ihr musikalisches Rigorosum *cum laude* bestanden, ihre fast grandios zu nennende Stimme kam zur vollen Geltung, der Vortrag ließ das entschiedenste dramatische Talent erkennen. Die Sängerin geht voraussichtlich einer bedeutenden Zukunft entgegen. Fr. Krause legte den Charakter der Elvira sehr richtig an: stolz, leidenschaftlich, edel; – singen kann man die Partie allerdings noch besser, aber was die Darstellerin in dieser schwierigen Aufgabe leistete, entstellte das Meisterwerk in keiner Weise. (Die große *Es-dur-Arie* fiel aus.) Herr Hermany war als Don Juan eine brillante Erscheinung, und wenn bei ihm, seiner ganzen Persönlichkeit nach, auch der dämonische Zug des „Titanen der Sinnlichkeit“ nicht zur Geltung kommen konnte, so sang er doch, bis auf das etwas überhastete sogenannte „Champagnerlied“ (im italienischen Original steht keine Sylbe vom „treibenden Champagner!“), gut und mit Verständniß seiner Aufgabe. Herr E. Fischer war der ernsthafteste Leporello, der uns je vorgekommen, nicht einmal versuchsweise legte der Darsteller es darauf an, die in Text und Musik doch so scharf individuell gezeichnete Gestalt entsprechend hinzustellen. Aber der Gesang war ganz vortrefflich – eine einzige Stelle ausgenommen, den Eintritt im 19. Tacte vor dem Schlusse des Sextetts, wo ein überkräftiges Forte den Harmoniezauber der vorhergehenden Tacte wie mit einem Faustschlage vernichtete. Zur Register-Arie ist es besser, ein ordentliches Notizbuch mitzubringen, wie manche Leporello-Darsteller thun, als die endlose Rolle – das ist ein Spaß, der nach der Hanswurstkömödie schmeckt. Diesmal blieb's bei der Rolle mit den Silhouetten – heutzutage würde Leporello ein photographisches Album anlegen – und wir sahen einige desperate Profile, Zeugnisse für Don Juans Verruchtheit, der nicht einmal solche Gesichter verschont. Herr Erl als Ottavio sang die *B-dur-Arie* recht brav, ja er führte mit Glück das Wägestück aus, das Rubini der Erste

riskirte, die eine Stelle so zu singen, wie Mozart sie ohne Zweifel anfangs geschrieben, dann aber punktirte und die Originalstelle der Geige zutheilte, weil vermuthlich sein Ottavio Baglioni dafür nicht ausreichte. Ein lauter Beifallsruf belohnte das Gelingen. Herr Müller „verhedderte“ sich als Don Pedro, oder als Don Pedro's Statue, in der Kirchhofscene ganz fürchterlich – Don Pedro oben und die Posauen unten geriethen auf Nimmerwiederfinden aus einander. Aber die gewaltige letzte Scene machte es mehr als gut. Gewaltig drang die Stimme des steinernen Gastes durch den Sturm des Orchesters, zuletzt mußte der steinerne Gast unter lautestem Hervorrufe nochmals erscheinen – ein Fall, den wir bisher noch nie und nirgends erlebt. Das Orchester hielt sich unter Suchers Direction eminent. Beim Ständchen wußte Hellmesberger *jun.* durch schlagenden Bogen auf seiner Geige den Ton der Mandoline bis zur vollkommenen Täuschung nachzuahmen. Sucher ist, wir sprechen es ohne weiters aus, eine geniale Natur, als Dirigent schon jetzt einer der besten. Er belebt gleichsam durch eine Art „Fernwirkung“ (wie ein Magnetiseur sagen würde) sein ganzes Orchester bis in den letzten Winkel hinein. Man wirft ihm vor, er gesticulire zu heftig, und wirklich weiß, dem evangelischen Spruche stracks zuwider, seine Linke stets, was die Rechte thut, und die Nebensassen thun wohl daran, sich etwas weiter wegzusetzen. Hätte ihn Justinian gekannt, so hätte er neben die *Actio de periculose positis* und *de effusio et dejectis* vielleicht auch eine *Actio de Sucherio* statuirt. Aber es ist kein leeres Herumfechten und Herumagiren, jeder Wink hat Bedeutung und Ausdruck – und hat seinen praktisch-guten Erfolg. Zeuge dessen das wie über Nacht geschaffene und trefflich geschulte Orchester.

Die Scenirung ließ zu wünschen übrig. Das Fallen des Vorhanges vor jeder Verwandlung zersplitterte die Oper in eine Unzahl von Acten, – der Wald, in dem Zerline ihre Hochzeit feiert, Donna Anna, Ottavio, Don Juan u. s. w. herumspazierten und einander zufällig trafen, war ein mehr als seltsamer Einfall. Aber die Schlußscene war einfach und wirksam arrangirt und der Gedanke, zuletzt Don Pedro's Reiterbild nochmals erscheinen zu lassen, sogar poetisch.

A. W. Ambros. 215

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Philharmonische Konzerte (Erstes Abonnementkonzert), 15. November 1874, MVgr. ■ Mozart, *Don Juan*, 16. November 1874, Komische Oper

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Symphonie Nr. 4 B-Dur op. 60 ■ Fuchs: Serenade D-Dur op. 9 ■ Mendelssohn: Overtüre zum *Märchen von der schönen Melusine* op. 32 ■ Mozart: *Don Juan* ■ Schumann: Overtüre *Die Braut von Messina* op. 100

ERLÄUTERUNGEN

5 Schwinds] Moritz von Schwind (1804–1871), Maler. ■ 11–13 Bekanntlich wurde Mendelssohn ... Gemälde ... angeregt] Diese Inspirationsquelle erwähnt bereits Lampadius, *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, 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 Oper *Melusina* 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. ■ **13f.** wie ich an anderer Stelle nachgewiesen habe] „Schwind's und Mendelssohn's ‚Melusina‘“, in: Ambros, *Bunte Blätter* I, S. 119–126. ■ **14f.** Julius Zellner ... [Orchester-Illustrationen] *Melusine. 5 symphonische Sätze für Orchester* op. 10. ■ **15f.** Grammann ... „Melusine“ zu schreiben] Karl Grammanns Oper *Melusine* wurde am 25. September 1875 in Wiesbaden uraufgeführt. ■ **17** „genuit autem“ lat. „zeugte“. Wendung aus dem Buch der Abstammung: „Abraham genuit Isaac, Isaac autem genuit Iacob [...]“ („Abraham zeugte Isaak, Isaak zeugte Jacob ...“) *Bibel*, Mt 1,2. ■ **21** neben seinen berühmten früheren drei] Ouvertüren zu *Ein Sommernachtstraum* op. 21, *Die Hebriden oder Die Fingalshöhle* op. 26, *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27. ■ **28f.** Robert Fuchs] (1847–1927), Komponist und Musikpädagoge; 1874–1912 Prof. für Harmonielehre am Konservatorium der GdM. ■ **30** Dessoff] 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. ■ **38** „Septuor“] Septett Es-Dur op. 20. ■ **39** als „Serenade“ betitelte Composition] *Serenade* D-Dur op. 8. ■ **54f.** „Geschichte des Concertwesens“] Titelentlehnung von Eduard Hanslick, *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. ■ **65–68** an jenen Pariser, ... *la „Metromanie“*.] Die Anekdote geht auf den frz. Kritiker Jean-François de La Harpe zurück, der seine Besprechung von Werken des frz. Schriftstellers Alexis Piron (1689–1773) mit dem Satz kommentierte: „C'est pourtant cet homme qui a fait *la Métromanie!*“ („Es ist trotzdem jener Mann, der die Métromanie geschaffen hat!“) Jean-François de La Harpe, *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*, Bd. 10, Paris 1815, S. 346. ■ **68** „Peri“] *Das Paradies und die Peri* op. 50. ■ **68f.** *B-dur-* und *C-dur-*Symphonie] opp. 38 und 61. ■ **75** Beethovens Pianoforteconcert] zur Aufführung von Beethovens Klavierkonzert Es-Dur op. 73 → Nr. 182/Z. 166–170. ■ **88** Pauline Lucca] (1841–1908), Sopran; Anfang der Karriere als Choristin an der Wr. Hofoper, solistisches Debüt 1859 am Theater in Olmütz, 1860–1861 am Ständetheater in Prag, ab 1861 an der Berliner Hofoper, europaweite Gastspiele, 1872–1874 Nordamerika-Tournee, 1874–1889 an der Wr. Hofoper. ■ **96f.** Martha, Iphigenia] in den gleichnamigen Opern von Flotow und Gluck. ■ **104** *post tot discrimina rerum*] lat. „nach so vielen Gefahren“. ■ **131f.** Don-Juan-Literatur ... studirt.] Tirso de Molina (1579–1648), Drama *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (*Don Juan oder der Verführer von Sevilla und der steinerne Gast*); Nikolaus Lenau, Fragment der Dichtung *Don Juan*; Lord Byron, satirisches Gedicht *Don Juan*. ■ **136f.** „sie könnte ... Wildheit wegsingen“] Shakespeare, *Othello* IV,1. ■ **149** mit der deutschen landläufigen Uebersetzung] Gemeint ist die Übersetzung von Friedrich Ludwig Schröder (1744–1816), die auf den Übersetzungen von Christoph Gottlob Neefe und Heinrich Gottlieb Schmieder fußt. ■ **153f.** von Rochlitz ... Jammermachwerk] Die Übersetzung von Friedrich Rochlitz stammt aus dem Jahr 1801. ■ **158** des kürzlich gehörten „Figaro“] → Nr. 183. ■ **164** Krause] Alma Krause, verh. Hütter-Krause (1844–1885), Sopran; in den 1860er Jahren an den Theatern in Meiningen, Dessau, Stuttgart und Basel, 1870–1871 USA-Tournee, nach der Rückkehr an vielen dt. Theatern (u. a. in Bremen) tätig. ■ **170** „Titanen der Sinnlichkeit“] Die Metapher „titan de la spéculation philosophique“ in Bezug auf Faust und „titan de la sensualité“ in Bezug auf Don Juan etwa bei Oulibicheff, *Nouvelle Biographie de Mozart*, Bd. 3, S. 93. ■ **172**

keine Sylbe vom „treibenden Champagner“!] Die Bezeichnung der Arie „*Fin ch'han dal vino calda la testa*“ als „Champagner-Arie“ geht auf die Übersetzung von Friedrich Ludwig Schröder zurück („Treibt der Champagner das Blut erst im Kreise.“). ■ 185 Rubini] Giovanni Battista Rubini (1794–1854), it. Tenor. ■ 187 punktirte und die Originalstelle der Geige zutheilte] T. 26–27 der Arie „*Il mio tesoro intanto*“. ■ 188 Baglioni] Antonio Baglioni, Tenor. ■ 201f. dem evangelischen Spruche] *Bibel*, Mt 6,3. ■ 204f. *Actio de periculose positis* ... statuirt.] „actio de deiectis vel effusis“, „actio de positis ac suspensis“ – im römischen Recht Haftung für Sachen, die aus dem Haus auf die Straße fallen, und für andere am Haus befestigte Gegenstände, die andere bedrohen könnten. „Actio de Sucherio“ – scherzhaft gemeint: Suchers Haftung für die von ihm beim Dirigieren angerichteten Schäden.

186.

WA 1874, Nr. 267, 20. November

A. (Komische Oper.) Das zweite Auftreten der Frau Lucca als Frau Fluth in Nicolai's „lustigen Weibern“ gestaltete sich zu einem glänzenden Siege. Wir sprechen absichtlich von einem Siege, denn beim Auftreten der Lucca gleich in der ersten Scene verhielt sich, obschon sie das Duo mit Frau Reich sang, wie wir es kaum oder eigentlich noch nie so zu hören bekommen haben, das Publicum 5 merkwürdig reservirt – „kühl bis ans Herz hinan“. Ueber die Gründe wäre nachzudenken. Aber schon die folgende Arie riß Alles mit sich fort und nun stieg der Beifall von Scene zu Scene. Fassen wir es kurz: es ist kaum möglich, die Rolle in Spiel und Gesang mit mehr Feinheit, Geist, Laune und Grazie zu geben. Pauline Lucca hat einen genialen Zug, das ist und bleibt ein für alle Mal das Entscheidende. Die unvergleichliche Leistung hob und trug auch alle anderen Mitwirkenden – es war der glücklichste Abend, den wir in der „komischen Oper“ erlebt – nichts mißrieth, Alles glückte. Neben Frau Lucca verdient vor allen Herr Fischer als Falstaff genannt zu werden. Besonders verdient es Lob, daß er nicht vergaß, was so manche Falstaff-Darsteller vergessen, daß der dicke Ritter kein gemeiner Strolch, 15 sondern aus gutem Hause, wenn gleich in genialer Weise verbummelt ist. Herr Fischer gab der Galanterie gegen die beiden Frauen einen chevaleresken Zug, der zusammen mit dem Uebrigen unwiderstehlich komisch war. Fr. Zell als Frau Reich hatte neben der Lucca den schwersten Stand, bestand aber mit Ehren. Herr Hermany als Fluth, Herr Rosenberg als Fenton verdienen jedes Lob; auch die Mitwirkenden in den kleineren Rollen hielten sich brav. Recht gut nahm sich das Ballet im dritten Acte in seiner Bescheidenheit aus – ja gerade deßwegen. In diesem dritten Acte erreichte Frau Lucca mit einem eingelegten Liede von Gumbert („Mein Lied“) den Gipfel des diesmaligen Erfolges. Die Composition ist so ziemlich werthlos, aber was macht die Sängerin daraus! Die Wiederholung wurde stürmisch 20 begehrt. 25

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Nicolai, *Die lustigen Weiber von Windsor*, 19. November 1874, Komische Oper

ERLÄUTERUNGEN

6 „kühl bis ans Herz hinan“] Goethe, Ballade „Der Fischer“. ■ 18 Zell] Lina Zell, Mezzosopran/Alt; wirkte hauptsächlich am Landestheater Graz und am Stadttheater Linz. ■ 23 Gumbert] Ferdinand Gumbert (1818–1896), dt. Liederkomponist.

187.

WA 1874, Nr. 270, 24. November

(Komische Oper.) Der Page Cherubin wird insgemein als Frau Lucca's feinste und liebenswürdigste Leistung bezeichnet. Leider reducirt sich des Pagen musikalische Mitwirkung in der Oper auf zwei Arien und Einiges im letzten Finale, da das kleine Duett mit Susanna, das mit Cherubins Fenstersprung endet, der Him-
 5 mel weiß warum, fast immer und überall wegbleibt. Aber Cherubin hat außerdem, statt des Secco-Recitativs des Originals, ziemlich viel Dialog und eine Scene stummen Spiels, während Figaro sein „non più andrai“ singt. Daraus läßt sich etwas und sogar viel machen und Frau Lucca weiß ihren Cherubin ganz zu dem alle Welt bezaubernden kleinen Schelm zu gestalten, als der er von Susanna in der Toilette-
 10 arie bezeichnet wird. Insbesondere jene Scene stummen Spieles ist nicht genug zu loben; die meisten Darstellerinnen vergessen dabei Maß und Mäßigung, sie erinnern mit ihren beständigen Attaquen auf Susanna an die Zudringlichkeit einer stets gescheuchten und stets wieder unsere Nase zum Ziele ihres Fluges erkiesenden Stubenfliege – man wundert sich über Figaro's Geduld und daß er den Buben nicht einfach zur Thüre hinauswirft. Wie reizend aber spielte Frau Lucca gerade
 15 diese Scene!

Auch im letzten Finale, wo Cherubin unter dem Schutze der Nacht unternehmender wird, hielt die Darstellerin haarfein die Grenzlinie des Zulässigen ein. Köstlich ist endlich auch der Moment, wo der Page im Lehnstuhle ertappt wird.
 20 Ein reizenderes Armensündergesicht, als die Lucca in dieser Situation schneidet, ist nicht zu denken. Von Cherubins erster Arie sagt Otto Jahn sehr richtig: „daß Cherubin darin rückhaltlos die Erregtheit seines ganzen Wesens, die fieberhafte Unruhe, das tiefe Sehnen nach einem unbestimmten, nicht zu erfassenden Gegenstande einfach und wahr ausdrücke“. Durchaus in diesem Sinne singt die Lucca das Stück, – daß die ganz ausgezeichnete Leistung vom Publicum merklich kühl
 25 entgegengenommen wurde, ist einfach unbegreiflich. An Mozart lag der Fehler nicht, an der Lucca auch nicht, er muß also irgendwo anders gelegen haben. Desto mehr Beifall fand die Romanze im zweiten Acte. Wenn Jahn sagt: „hier spricht Cherubin nicht unmittelbar seine Empfindung aus, er singt eine Romanze“
 30 u. s. w., so macht Frau Lucca, abweichend von dieser Auffassung, auch dieses Stück zum Träger des unmittelbaren, nahezu wieder heiß-leidenschaftlichen Gefühlsausdrucks, sie markirt nicht bloß die Stimmungen, sondern giebt einer jeden ein volles, tiefes Colorit – wir vergessen bei diesem seelenvollen Gesange Otto Jahn und alle Kritik – aber beim letztsten Schlusse der Romanze finden wir sie zu unserer Betrübniß wieder. Daß wir da statt des *es* des Originals ein ritardirtes *g* zu
 35 hören bekommen, mag hingehen; keine Sängerin läßt sich diesen bedenklich ba-

nalen Schlußeffect, der das herrliche Stück in sehr unmozart'scher Weise entstellt, nehmen; aber daß eine so geniale und so fein empfindende Künstlerin die Schluß-
tacte breit, wie die schweren Schlußnoten eines Händel'schen fugirten Chores aus-
tönen läßt, ist in keiner Weise zu billigen, es paralysirt beinahe den Zauber, in den
uns die Sängerin gewiegt. Kränze und Blumen setzte es natürlich wieder in Fülle. 40

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Mozart, *Die Hochzeit des Figaro*, 23. November 1874, Komische Oper

ERLÄUTERUNGEN

21–24 „daß Cherubin ... wahr ausdrücke“.] Jahn, *Mozart*, Bd. 4, S. 233. ■ 28f. „hier spricht
Cherubin ... eine Romanze“.] Jahn, *Mozart*, Bd. 4, S. 234.

188.

WA 1874, Nr. 270, 24. November

Feuilleton.

Musik.

Glucks „Iphigenia in Aulis“ im Hofoperntheater. –
Der erste Quartettabend Hellmesbergers.

Die Wiederaufführung der Gluck'schen „Iphigenia in Aulis“ im Hofopernthe- 5
ater dürfen wir ohne weiters als eine Art denkwürdigen Ereignisses in die Annalen
des Kunstinstitutes eintragen. Zuerst weil es wieder einmal eine Oper von Gluck
war, welche sich zwischen Meyerbeer, Wagner und Verdi zeigen durfte, dann aber,
weil das Publicum sie nicht mit kühlem Respect für das „Classische“ entgegen- 10
nahm, sondern Antheil und Interesse zeigte. Es ist denn doch eine eigene Fügung,
daß Gluck gerade in der Stadt, wo er seine berühmte Opernreform unternahm
und ausführte, aus welcher er nach Paris berufen wurde, – in welcher er ruhmge-
krönt die letzten Jahre seines Lebens in seinem stattlichen Hause (dem bis jetzt
unverändert gebliebenen Eckhaus der Wallfischgasse gegen die Kärntnerstraße)
lebte, wo er starb und wo sein Grab zu finden, in der öffentlichen Meinung eine 15
Art von langweiliger Perrücke vorstellt, einen Musiker, den die „fortgeschrittene“
Zeit so wenig hören mag, als sie etwa Hallers „Alpen“ liest oder Elias Schlegels
Tragödien auf's Theater bringen mag, den man auf das Gnadenbrot des sogenann-
ten „historischen Interesse's“ verweist und nur noch den, insgemein mit etwas
zweideutigem Lächeln erwähnten „Kennern“ und einzelnen Enthusiasten über- 20
läßt, natürlich mit der Bedingung, ihn nicht selbst anhören zu müssen, sondern
fein zu Hause bleiben zu dürfen.

Aber – muß man auch fragen – ist denn wirklich dieses arge „Publicum“
Schuld an diesem Stand der Dinge? Die edle Einfalt und stille Größe, welche Win-
ckelmann so treffend als die Kennzeichen der Antike nennt und welche auch als 25
Kennzeichen Gluck'scher Musik gelten dürfen, kommen gegen die eben als „mo-
dern“ von der Mode bewunderte, den Aufwand aller Kunstmittel zur letzten,

höchsten und bedenklichsten Spitze treibende, die Nerven bis an ihre Wurzeln packende, überreizte und überreizende Opernmusik nicht auf. In den von Opfer-
 30 zügen weißgekleideter Tempeljungfrauen durchzogenen griechischen Säulenhallen Glucks, wo marmorne Götterbilder ruhig stehen und blicken, fröstelt Viele, die am Gegentheil jener Tempeljungfrauen ihr höchstes Wohlgefallen finden. Aber Viele sind lange noch nicht Alle. Das Wiener Publicum ist im Ganzen genommen ein höchst musikalisches, ja ein musikverständiges. Und wirklich – wenn wir
 35 auch von „Armida“ absehen, welche ab und zu erscheint und bei welcher man das ihr zugutekommende Toleranzedict vielleicht sehr wesentlich mit auf Rechnung brillanter, balletartiger Ausstattung setzen mag – wir haben im verflommenen Jahre „Orfeo“ als Concertnummer gehört, es fehlte also die für Gluck (wie für Wagner) so sehr wesentliche Aufführung auf der dramatischen Bühne – und siehe, der
 40 Erfolg war ein durchgreifender. Ebenso jetzt bei der „Iphigenia in Aulis“. Woran lag es? An der vorzüglichen Ausführung. So wie eine nicht schlechte, aber doch nur „mittelmäßige“ Copie einer Raphael'schen Madonna, eine mittelmäßige Aufführung eines Schiller'schen Drama's um so unausstehlicher sind, je herrlicher dort das Original, hier die Dichtung, so ist es auch mit den Tondichtungen Glucks.
 45 Es ist wahr, die „Iphigenia in Tauris“, ohne Frage Glucks schönstes Werk, verschwand vor Jahr und Tag nach einer einzigen Aufführung. Lag es am Werk, lag es am Publicum? Keineswegs. Wir wissen, daß damals den Darsteller des Orest ein schmerzliches Familienereigniß plötzlich und auf Wochen von Wien abrief. Ehe er heimgekehrt, begann die Weltausstellung, den aus allen Weltecken bunt zusammengewürfelten Weltausstellungsfremden hätte man aber mit etwas so Ruhigem und Edel-Einfachen nicht kommen dürfen. Dann aber – und dieser Grund ist der gewichtigere – war die Darstellerin der Hauptrolle, deren künstlerischer Charakter von jeher der Ausdruck des Heiß-Leidenschaftlichen gewesen, keine Darstellerin
 50 für die reine Himmelslilie Iphigenia, die sich unter ihren Händen zu einer Art von zweitem Fidelio umstaltete. Wir haben für die taurische Iphigenia keine Iphigenia, für Orfeo keinen Orfeo. Daran liegt's. Gewinnen wir für jene eine zweite Milder, für diesen eine zweite Bettelheim und wir wollen den äußeren Erfolg ruhig abwarten.

Für die „Iphigenia in Aulis“ war die Constellation eine glückliche. Vor Allem
 60 war Herr Beck ein eminenten Agamemnon – Spiel und Gesang ergriffen mit der vollsten Gewalt des Tragischen. Abbé Arnaud welcher bei der ersten Aufführung der „Iphigenia“ in Paris (am 19. April 1774), wie er in seinem Briefe an Madame d'Augny erzählt, „drei Mal eine Bewegung nach vorwärts that, im unwillkürlichen Drange, dem unglücklichen Vater zu Hilfe zu kommen“, wäre bei Beck's Darstellung sicher auch nicht ruhig geblieben. Würdig stand neben ihm Labatt (Achill).
 65 Der edle Ton, den Herr Labatt durchaus einhielt, das Heldenhafte, Kraftvolle wirkten höchst glücklich, – als beide Sänger in dem berühmten Duo, einem heroischen „Zankduett“, gegen einander standen, ergriff das Stück, wie vielleicht früher noch nie. Herr Scaria entwickelte als Kalchas imposante Stimmittel, Herr Lay gab die untergeordnetere Rolle des Arkas mit einer Sorgfalt, welche ihm jede
 70 Ehre macht. Frau Dustmann ist für die leidenschaftliche und dabei königlich-großsinnige Klytämnestra wie geschaffen, obschon das *tempus vorax rerum*

gegen das herrliche Organ leider bereits seine Rechte stark geltend macht. Besonders die Arie in *H-moll*, in welcher die angsterfüllte Mutter den Achill um Rettung der Tochter anfleht, trug Frau Dustmann in wahrhaft ergreifender Weise vor. Die tragische Großartigkeit der Scene, wo Klytämnestra, aus der Ohnmacht erwachend, um Iphigenien klagt oder vielmehr „sich vor Leidenschaft nicht kennt und nicht weiß, ob sie gegen Götter oder Menschen ihre Wuth richten soll“, kam zur vollen Geltung und der Gegensatz gegen den auch leidenschaftlichen, herrlichen Monolog Agamemnons wurde so recht fühlbar. Der Mann faßt sich endlich, denkt, handelt, wo das Weib sich in heftigen Ausbrüchen und fruchtlosen Thränen erschöpft. Frl. Dillner endlich hatte als Iphigenia einen sehr wesentlichen Antheil am Gelingen des Ganzen.

Die zarte, mädchenhafte Iphigenia dieser Oper sagt ihr gar gut zu – die spätere Priesterin in Tauris, die nicht mehr als bloßes Opferlamm dasteht, sondern in die Ereignisse der Handlung bedeutend eingreift, würde es nicht. Da Frl. Dillner mit ihrer Iphigenia einen schönen und verdienten Erfolg errungen, so mag sie getrost die Befangenheit bezwingen, unter welcher ihre Darstellung stellenweise noch litt. Die so unbeschreiblich schönen, kleinen ariosen Sätze, welche Gluck seiner Iphigenia zuteilt, sang Frl. Dillner noch wie gepreßt, ängstlich, als wolle die Stimme nicht heraus. Singe sie sie künftig nur mit voller, warmer Seele! Aeußerst rührend war der Moment des Abschiedes von der Mutter.

Die Ausstattung war des Werkes würdig – reich, ohne es durch zweckwidrige Pracht todt zu machen. Das Bild, das sich dem Auge bot, als die im Costüme junoartige Klytämnestra neben der feinen, einfach gekleideten Gestalt Iphigenia's auf dem antiken Wagen sich vorwärts bewegte, konnte an antike Vasenbilder erinnern.

Ueber die Oper selbst das tausend Mal Erzählte hier wieder aufzutischen, werde ich mich wohl hüten. Jedermann weiß, daß sie es war, die in Paris sofort einen Streit entzündete, von welchem die Wagner-Polemik unserer Tage ein verhältnißmäßig schwacher Nachhall ist. Wer Näheres wünscht, sei auf Anton Schmid's Buch: „Christoph Willibald Ritter v. Gluck, dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken“ verwiesen, wo er die Sache pragmatisch, theilweise mit wörtlicher Benützung der Quellen dargestellt findet. Am besten und geistreichsten, im Tone des echten Historikers, erzählt jene Streitigkeiten Otto Jahn im zweiten Bande seiner Mozart-Biographie (erste Ausgabe). Lohnender wäre es, ließe der Raum es zu, auf Gluck's Verhältniß zu seinen italienischen Vorläufern, denen er dann als reformirender Gegner entgegentrat und denen er es gleichwohl zu danken hat, wenn er Musiker geblieben, einzugehen – ebenso auf seine sehr tiefgreifenden Beziehungen zu Lully und Rameau, bei denen er sehr wohl wußte, warum er ihre Partituren so fleißig studirte. Die alten französischen Meister verdienen in keiner Weise die Verachtung, mit der sie insgemein von den schriftstellenden Copirmaschinen in Schnell-Musikgeschichten abgefertigt werden. Lully's persönlich unliebenswürdiger Charakter hat ihm hinterher so großen Schaden gethan, als dem musikalisch weitaus höher stehenden Rameau in Frankreich die Parteinahme der Encyklopädisten für die sogenannten „Bouffons“ und in Deutschland der durch Goethe's Uebersetzung allbekannte Dialog „Rameau's Neffe“, eine geniale polemische

Dichtung (denn es hat nie einen solchen „*Neveu de Rameau*“ gegeben), welche dem Geiste ihres Verfassers Diderot die höchste Ehre, desto geringere aber seinem Charakter und seinen Kunstansichten macht. Lully's Styl ist, um es kurz zu sagen, der florentinisch-venetianische Monteverde's, aber auf die französische Declamirtragödie angepaßt und mit specifisch französisch-populärer Melodiebildung. Rameau aber ist in seinen Opern oft ganz erstaunlich „glücklich“. Im „Dardanus“ z. B. meint man oft ganze lange Stellen hindurch Gluck zu hören und jene ariosen kleinen Sätze Iphigenia's finden dort ihr Vorbild in ähnlichen der Prinzessin Iphise. Ja, wenn ich bedenke, daß Gluck jahrelang und mit großem Erfolg im damals allherrschenden italienischen Styl Opern componirte und im spätesten Mannesalter plötzlich mit einer geharnischten Polemik gegen sie auftrat, so bin ich im Zweifel, ob er Lully und Rameau nicht schon vor seiner Pariser Reise gekannt und ob nicht sie den Gedanken der Reform in ihm angeregt. In der „*Iphigénie en Aulide*“, der ersten und eigens für Paris bestimmten Oper, hat er sich dem Style seiner französischen Vorgänger wunderbar accommodirt, ohne den seinigen zu verläugnen. Man merkt es insbesondere in der Melodie – sie hat den gleichen Adel, aber nicht ganz den sinnlichen Reiz der sonstigen Gluck'schen Melodik. Daher die Anhänger der Bouffons auch über „Melodiosigkeit“ schrienen und klagten, gerade wie heutzutage bei Wagner geschrienen und geklagt wird.

Glucks italienische Opern sind veraltet, gleich jenen Scarlatti's, Feo's, Porpora's, Hasse's u. s. w. Durch seine Reform hat Gluck nicht nur die ganze neapolitanische Schule außer Cours gesetzt, sondern auch eine Art artistischen Selbstmordes begangen. Trotz herrlicher Melodiefülle veralteten jene Werke, weil sie nach den wandelbaren Anforderungen des Zeitgeschmackes gemodelt waren. Die Reformopern Glucks warfen die conventionellen Formen hinter sich, sie hielten sich an das ewig Wahre und in allen Zeiten Gültige und gaben diesem nur so viel musikalische Hülle, als zur Verkörperung eben nöthig war. Sie können daher so wenig jemals „veralten“, als die Antike veralten kann.

Was Wagner (ein Gluck verwandter Geist) für die Oper gethan, verräth die Hand des genialen Praktikers. Der Originalschluß mit seinen Balletten würde die Oper für uns unmöglich machen (es war eben eine Concession an den französischen Zeitgeschmack!) – Wagner hat einen prachtvollen Schlußchor zucomponirt, in welchem wir sogleich den Meister des „Lohengrin“ erkennen. Klar wurde mir wieder, was ich oft schon gedacht: daß sich Gluck zu Wagner verhält wie unter den bildenden Künstlern Carstens zu Kaulbach. Das relativ Bedenklichste sind die Zuthaten zur Orchestration, die Instrumentation Glucks ist ja, nichts weniger als mager, gemalt mit feinstem Verständniß der Klangfarben und kennt und braucht z. B. die Posaunen so gut wie Einer. Ich weiß nicht, ob es wohlgethan war, hier zu übermalen.

Der erste Quartettabend Hellmesbergers zeigte einen wohlbesuchten Saal. Er brachte als Novität eine Sonate für Pianoforte und Violine von Goldmark. Sein Opus saß im Programm zwischen zwei etwas gefährlichen Nachbarn, zwischen Mozart und Beethoven, aber es zündete und feierte den glänzendsten Erfolg. Der Componist wurde nicht allein zum Schlusse gerufen, sondern gleich nach dem ersten Satze. Wir gönnen diese Auszeichnung dem trefflichen Gold-

mark, der sich in seinem Kunststreben einfach und ehrlich auf sein Verdienst verläßt. Möge der Erfolg der Sonate ein günstiges Präsigium für Goldmarks „Königin von Saba“ sein, die wir ja im Hofoperntheater hören werden.

Die Sonate selbst ist das Werk eines echten, nach dem Höchsten mit allen Seelenkräften strebenden Künstlers und eines Talentes jener höheren Ordnung, welches dem Niederen und Geringen nicht erst auszuweichen braucht, weil es das Niedere und Geringe gar nicht kennt. Wir hören drei Sätze von meisterhafter Factur, durchaus hochbedeutenden Inhalts. Kräftig und wohltonig ist Alles, Einzelnes aber von überraschender Klangschönheit – wie z. B. die Combination der Pizzicato-Stelle im Finale. Dieses Finale ist ein höchst interessanter und sehr glücklicher Versuch, den Inhalt eines Scherzo und eines Schlußsatzes gleichsam zu amalgamiren. Eine Andeutung für diesen Einfall hat vielleicht schon Beethoven gegeben, – welche seitdem entwickelte Keime lägen nicht in diesem Meister der neueren Meister? Ich meine das Finale der Pianoforte-Sonate, Op. 14, Nr. 2. Wenn Beethoven diesen köstlichen Satz leicht zusammenschertzt, so bringt uns Goldmarks Quasi-Scherzo tragischen Humor. Die Stellen, aus denen sich ein Scherzo und dessen Trio, in herkömmlicher Form, schnitzen ließe, wird Jeder der „vom Handwerk“ ist, leicht bemerken. Ein Geschrei darüber zu erheben, daß der Satz in *D* anfängt und in *H* endet, wollen wir den Pedanten überlassen – der modulatorische Zusammenhang bedarf keiner Nachweisung. Dennoch wünschen wir, daß die Componisten dergleichen als ganz seltene Ausnahmen tractiren und hübsch „im Ton“ bleiben. Einzelne Bedenken drängten sich mir indessen beim Hören des schönen Werkes auf.

Vor Allem fällt mir im ersten Satze auf, daß der Klavierpart stellenweise mit einer Brillanz behandelt ist, welcher die im schlicht-edlen Sonatenton verharrende Geige vollständig überglänzt und aus der Sonate unvermerkt ins Concertstück, in die Bravourpièce übergeht. Diese heterogenen Stylelemente wollen sich aber zu keinem Ganzen verschmelzen. Ferner spielt und tändelt der Componist an wiederholten Stellen (zum Schlusse beider Theile) sehr lange mit einem Themafragment – es mag ihm eine Stelle des Menuet-Alternativs aus Beethovens Trio, Op. 70, Nr. 2, unbewußt wie von ferne im Ohr geklungen haben – andere Stellen aber, wie der sogenannte „Durchführungstheil“, zeigen schwergediegene Arbeit, polyphon, festgefügt, und diese contrastirenden Partien wollen sich abermals nicht recht mit einander vertragen. Das Adagio, ein Satz voll edler Trauer, voll tief empfundener Melancholie, hält nach meiner Empfindung, die ich niemandem aufdringen will, diesen Ton zu lange fest. Mir fiel dabei Jean Pauls Schoppe ein, der einmal ungeduldig ausruft: „Verfl–, warum lasse ich mich denn in diesen Thränenöpfen siedenden?!“ Goldmark siedet uns, scheint mir, etwas zu lange, schon nach dem ersten Drittel des Satzes sind wir gar. Aber alles Einzelne darin ist von hoher Schönheit und überhaupt ist dieses Adagio gar kein „Thränenopf“ und seine Trauer kein weichliches Lamento, sondern edel und männlich – wie bei Beethoven. Wenn uns dieser aber auch das Schmerzliche zu erzählen hat, sehe man zu, wie kurz er sich entweder faßt oder wie er in seine Trauer Phasen, Lichtpartien bringt, z. B. in dem Adagio des Quartettes, das wir an eben diesem Abend hörten, oder in dem noch höheren des Quartettes Op. 59, Nr. 1.

210 Mozarts frühes und wenig bekanntes *D-moll*-Quartett ist echter Mozart. Das erste Stück relativ vielleicht etwas geringer als die folgenden drei, aber das liederartige Andante quasi Allegretto von höchstem Melodiereiz, ebenso der Menuet, dessen Thema mit dem *A-dur*-Terzett im „Don Juan“ fast identisch ist – abgesehen von der Transponierung nach *D-moll* – das fugierte Finale Feuer, Glanz und Leben – unbeirrt durch die scholastische Form und die „Fugenzierden“ der Einführungen, Thema-Verkehrungen u. s. w.

215 Der zweite Satz in Beethovens *F-dur*-Quartett Op. 18, Nr. 1, welches diesmal auf dem Programm stand, ist das früheste jener, ich möchte sagen „heiligen“ Schmerzens-Adagios, wie sie vor Beethoven niemand geahnt, nach Beethoven keiner wieder geschrieben. Mehr als sonst bei Beethoven tritt im ersten und letzten Satze die spezifische „Arbeit“ zu Tage, zum Glück ist aber noch unendlich mehr
220 darin als bloß nur „schöne Arbeit“.

Die Ausführung aller drei Nummern war von gewohnter Trefflichkeit. Herr Prof. Door führte den sehr schweren Klavierpart der Sonate in vorzüglichster Weise aus.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Gluck, *Iphigenia in Aulis*, 21. November 1874, Hofoper ■ Erstes Konzert des Hellmesberger-Quartetts, 19. November 1874, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Streichquartett *F-Dur* op. 18 Nr. 1 ■ Gluck: *Iphigenia in Aulis* ■ Goldmark: Violinsonate *D-Dur* op. 25 ■ Mozart: Streichquartett *d-Moll* KV 173

ERLÄUTERUNGEN

5f. Die Wiederaufführung ... im Hofopertheater] Seit 1869 wurde die Oper an der Wf. Hofoper nicht gegeben. Die Aufführung 1874 fand anlässlich des 100. Jubiläums der Uraufführung statt. Die Oper erklang in der Bearbeitung von Richard Wagner (WWV 77). Wagner reduzierte die Oper auf 30 Nummern, fügte aber manch neue Stellen, vor allem den Schluß der Oper mit der Einführung der Göttin Artemis, ein. Darüber hinaus nahm er Änderungen in der Instrumentierung vor. ■ 17 „Alpen“] „Die Alpen“ – Gedicht von Albrecht von Haller (1708–1777). ■ 17 Schlegels] Johann Elias Schlegel (1719–1749), dt. Schriftsteller. ■ 18f. Gnadensbrot des sogenannten „historischen Interesse’s“] → NR. 158/ERL. zur Z. 52. ■ 24f. Die edle Einfalt ... Kennzeichen der Antike] Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresden/Leipzig 21756, S. 21. ■ 38 „Orfeo“ als Concertnummer gehört] zu der konzertanten Aufführung am 6. April 1873 → Bd. 1/Nr. 110. ■ 45f. „Iphigenia in Tauris“ ... verschwand vor Jahr und Tag] zur Aufführung am 2. März 1873, die keine Reprise erlebte → Bd. 1/Nr. 102. ■ 47 den Darsteller des Orest] Leonhard Labatt. ■ 49 begann die Weltausstellung] → NR. 158/ERL. zur Z. 64. ■ 52 Darstellerin der Hauptrolle] Louise Dustmann. ■ 57 Milder] Anna Milder-Hauptmann (1785–1838), Sopran; bedeutende Gluck-Interpretin. ■ 57 eine zweite Bettelheim] → NR. 153/ERL. zu den Z. 24–27. ■ 59 war die Constellation eine glückliche.] Trotzdem erlebte die Oper nur eine einzige Reprise am 26. November 1874. ■ 61–64 Abbé Arnaud ... zu Hilfe zu kommen“] Äußerung aus einem Brief von

Abbé François Arnaud (1721–1784), überliefert in: Le Blond, *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée*, S. 31. Wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros: Schmid, *Christoph Willibald Ritter von Gluck*, S. 204. ■ **70** Lay] Theodor Lay (1825–1893), dt. Bariton; 1856 Gast an der Wr. Hofoper, daraufhin bis 1891 Engagement an derselben. ■ **71** Dustmann] Louise Dustmann, geb. Meyer (1831–1899), dt. Sopran; 1848 erstmals in Wien (Theater in der Josefstadt), 1853–1856 am Dt. Theater in Prag, 1857–1875 an der Wr. Hofoper. ■ **72** *tempus vorax rerum*] lat. „die gefräßige Zeit“ (Zahn der Zeit). ■ **101f.** Anton Schmid's Buch] → ERL. zu den Z. 61–64. ■ **105** erzählt jene Streitigkeiten Otto Jahn] Jahn, *Mozart*, Bd. 2, S. 241ff. ■ **117** Dialog „Rameau's Neffe“] → NR. 168/ERL. zur Z. 119. ■ **129** ob er Lully ... vor seiner Pariser Reise gekannt] In der späteren Literatur wurde die These aufgestellt, Gluck habe bereits 1745 bei seiner Durchreise nach London *Tragédies lyriques* in Paris kennengelernt (Julien Tiersot, *Gluck*, Paris 1919, S. 25). Obwohl dieser Aufenthalt nicht belegt ist, schließt die heutige Forschung nicht aus, dass Gluck durch gedruckte Partituren und Libretti die *Tragédie lyrique* bereits vor seiner ersten Paris-Reise (1773–1774) kennengelernt haben könnte. ■ **137f.** Feo's, Porpora's] Francesco Feo (1691–1761), Nicola Antonio Porpora (1686–1768), it. Komponisten. ■ **149f.** einen prachtvollen Schlußchor zucomponirt] → ERL. zur Z. 5f. ■ **152** Carstens zu Kaulbach] Asmus Carstens (1754–1798), Wilhelm von Kaulbach (1805–1874), dt. Maler. ■ **152–156** Das relativ Bedenklichste ... hier zu übermalen.] Hanslick hingegen hat Wagners Instrumentierungszusätze durchaus gutgeheißen – vgl. Hanslick, *Die moderne Oper*, S. 8. ■ **164f.** „Königin von Saba“ ... hören werden.] zur Uraufführung am 10. März 1875 → NR. 208. ■ **199f.** „Verfl– ... Thrärentöpfen sieden!“] „Verflucht! wozu lass' ich mich denn in diesen Trärentöpfen kochen“ – *Titan*, in: Jean Paul, *SW*, Abt. 1, Bd. 3, S. 527.

189.

WA 1874, Nr. 271, 25. November

A. (Concerte. Herr Sigismund Blumner. – Ehrbar. – Fr. Bertha Haft.) Es mag jetzt etwa zwei Jahre her sein, daß der Pianist Herr Sigismund Blumner seinen früheren Aufenthalt in St. Petersburg mit einem dauernden Aufenthalte in Wien vertauschte. Seine Hauptforcee bestand damals darin, vierhändig gesetzte Werke, wie Mozarts *F-moll*-Phantasia u. A., zu zwei Händen so zu spielen, daß man das Original zu hören meinte, ohne etwas zu vermissen. Ueber seine Technik, die vor nichts zurückzuschrecken braucht, war man sogleich einig. Vielleicht noch wichtiger war es, daß man einen gediegenen, echt künstlerischen Kern nicht ver-
kennen konnte, dazu eine Originalität, welche imponirte, aber vorläufig mit ihrem Publico nicht eben sanft umging – es war etwas urthümlich Gewaltiges in Blumners ganzer künstlerischer Erscheinung, als habe etwa einer der alten Nordlands-
recken statt Riesen und Drachen todtzuschlagen, sich aufs Klavier verlegt.

Eine von ihm kürzlich im Ehrbar'schen Salon vor einem sehr gewählten Publicum veranstaltete Soirée bereitete uns eine Ueberraschung. Blumner hat sich zum Künstler geklärt. Er hat das gewaltsame Feuer gebändigt, das edle Maß gefunden, welches die höchste Beglaubigung einer ganz gereiften Kunst bildet. Der Vortrag des Pianopartes der *A-dur*-Sonate von Mozart (mit obligater Violine) allein schon hätte genügt, um ihm darüber nöthigenfalls Brief und Siegel auszustellen. Dann

20 kam die große *C-dur* Sonate von Beethoven, eine der gewaltigsten Aufgaben für
 einen Pianisten – zuletzt ein Liszt'sches Riesenstück für Riesenkräfte – für Blumner
 natürlich keine Schwierigkeit. Wie Blumner sich herausgebildet, darf man ihn
 derzeit wohl zu den besten Pianisten zählen. Die beiden Instrumente Ehrbars,
 welche Blumner spielte, gehörten einer ganz neuen mechanischen Structur an,
 welche auch zu einer Tournée, und zwar um die Welt, prädestinirt sein – dürfte.
 25 Ueberraschte schon die Zartheit und die Kraft des Tones, der singende Wohllaut,
 so konnte es geradezu verblüffen, wenn die angeschlagene Taste auch in den höhe-
 ren Octaven den Ton fortklingen ließ, wie etwa die Geigensaite unter dem ziehenden
 Bogen des Violinisten.

Höchst begierig eilten wir nach beendetem Concert aufs Podium, um das
 30 Unerklärliche in der Nähe zu prüfen. Wir fanden vorläufig den americanischen
 Metallrahmen, aber dazu deutsche Mechanik (nicht wie alle americanischen,
 Leipziger und andere Ateliers anwenden, englische), ferner fanden wir, daß durch
 eine neuartige Mechanik die Saiten nach ihrer ganzen Länge schwingen und daß
 jene Partie der Saite, wo sie über den Steg gespannt ist und welche sonst unthätig
 35 bleibt – mit in Vibration gesetzt einen der sonst nur durch die Schwingungsknoten
 entstehenden Aliquottöne ausdrücklich mit in den Hauptton verschmolz – in der
 Mittelloctave die Quintdecime, in der höheren Octave die Octave, in den höchsten
 Lagen die Quint (hier also etwas der Orgelmixtur Analoges). Wer sich etwas mit
 Akustik befaßt hat, weiß, daß es die Aliquottöne sind, welche dem Klange Glanz
 40 geben. Wo sie fehlen, wie z. B. in gewissen Rohrwerken der Orgel, ist der Ton
 matt-sanft. Die Wirkung aber der hier ausdrücklich in Thätigkeit gesetzten Ali-
 quottöne ist eine wahrhaft überraschende.

Ein sehr gut besuchtes Concert der Violinistin Fräulein Bertha Haft, einer
 absolvirten Conservatoristin und Schülerin Prof. Heißlers, rechtfertigte das
 45 Rühmliche in hohem Grade, das man uns von der jugendlichen Künstlerin schon
 vorher erzählt. Wenn ein sehr junges, fast noch an der Grenze der Kindheit stehen-
 des Mädchen technische Schwierigkeiten spielend bezwingt, die man noch vor 50
 Jahren für unausführbar erklärt hatte, so mag man staunen, noch mehr aber, wenn
 dieses Mädchen eine Reife des Geschmackes, eine Eleganz und einen seelenvollen
 50 Vortrag entwickelt, bei welchem man sagen darf, sie habe jetzt schon erreicht,
 wonach Andere zuweilen ihr Lebenlang vergebens ringen. Wie der Erfolg unter
 diesen Umständen war, ist unnöthig zu sagen. Auch der Lehrer wurde stürmisch
 gerufen – wie recht und billig war.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Konzert von Sigismund Blumner, 14. November 1874, Salon Ehrbar ■ Konzert von Bertha Haft,
 24. November 1874, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Klaviersonate C-Dur op. 53 ■ Liszt: *Valse de l'opéra Faust de Gounod* S 407 ■ Mozart:
 Violinsonate A-Dur [höchstwahrscheinlich KV 526]

ERLÄUTERUNGEN

5 *F-moll-Phantasie*] Fantasie f-Moll KV 608. ■ 13 im Ehrbar'schen Salon] Der Salon in der Mühlgasse 8 wurde von dem Klavierfabrikanten Friedrich Ehrbar (1827–1905) geführt; 1876 ließ Ehrbar in einem neu gebauten Palais in der Mühlgasse 6 einen größeren Konzertsaal errichten (Ehrbar-Saal). ■ 23 gehörten einer ganz neuen mechanischen Structur an] Gemeint ist an dieser Stelle nicht das Ehrbar'sche Prolongement – eine Mechanik, die eine beliebige Verlängerung einzelner Töne oder Akkorde mithilfe des Pedals ermöglichte –, sondern das Aliquot-System. Dieses wurde 1873 vom Leipziger Klavierfabrikanten Julius Ferdinand Blüthner (1824–1910) erfunden, Ehrbar baute das erste Instrument dieser Art für Österreich. ■ 43 Bertha Haft] (um 1860–?), Violinistin; Studium am Konservatorium der GdM, Konzertauftritte vor allem in Deutschland, den Niederlanden und in Frankreich (u. a. mit der Sängerin Aglaja Orgeni), in den 1890er Jahren Auftritte im Ensemble „Pariser Trio“ mit ihrem Mann, dem Pianisten Ludwig Breitner (1851–1933). ■ 44 Heißlers] Carl Heißler (1823–1878), Violinist; ab 1845 Mitglied des Schuppanzigh-Quartetts, 1853–1878 Prof. am Konservatorium der GdM. ■ 47 technische Schwierigkeiten spielend bezwingt] Haft spielte u. a. den ersten Satz des Violinkonzerts d-Moll op. 11 (*in ungarischer Weise*) von Joseph Joachim.

190.

WA 1874, Nr. 274, 28. November

A. (Komische Oper.) Die „Zerline“ der Frau Lucca in „Fra Diavolo“ reihte sich ihrer „Fra Fluth“ ebenbürtig an. Diese Rolle, welche sonst, mit Ausnahme der Schlafzimmerscene, von den damit betrauten Sängerinnen insgemein nur insoweit durchgebildet wird, als eben Pflicht ist, rundete sich zu einem Bild voll Leben und heiterer Grazie, das gegen die übrigen, zum Theile von den Darstellern sehr holz- 5 schnittmäßig behandelten Figuren, z. B. dem reisenden Engländer, bedeutend abstach. Durchweg war auch auf den Dialog die größte Sorgfalt verwendet. Die Romanze im ersten Act feilte Frau Lucca in jener ihr eigenthümlichen Art aus, bei welcher jeder Satz, man könnte sagen: jedes Wort des Textes plastisch ausgeprägt wird. Im Grunde liegt dieser dramatische Vortrag nicht im Charakter Zerlinens 10 und nicht im Moment, wo die Wirthstochter dem Gaste eben nur eine Romanze vorsingen will und weiter nichts – aber, dieses Grundbedenken bei Seite gesetzt, war die Auffassung geistvoll und war es geradezu merkwürdig, wie jede der beiden Strophen eine andere Grundfärbung bekam. Die Scene im Schlafzimmer war in ihrer unschuldigen Coketterie, vor dem Spiegel und dem kurzen, wundersam in- 15 nig gesungenen Nachtgebet bezaubernd. Neben der Lucca sang noch ein Gast, Herr Ferenczy, großherzoglich weimar'scher Kammersänger. Er gebietet über eine Tenorstimme von männlichem Klang, intonirt rein und vocalisirt gut. In was für Formen, mit was für Manieren aber stellte er den Marquis oder eigentlich Räu- 20 berhauptmann vor! Der „historische“ Fra Diavolo war Schmiedegessele aus Sonnino, und Sonnino ist allerdings nicht der Ort, wo man feine Art lernen kann, aber das Textbuch der Oper schildert ihn als eine durchaus noble Erscheinung, und davon sahen wir so ziemlich das Gegentheil. Das Aeüßerste war wohl die Scene im dritten Act; diese Art von Darstellung müssen wir ein für alle Mal auf das be-

25 stimmteste ablehnen. Statt der kleinen, köstlichen Barcarole im zweiten Act sang
 der wackere Brigantenchef ein deutsch-sentimentales Lied von Abt; wie sich dieser
 Veilchensyrup mitten in der geistreichen, lebendigen Musik Aubers ausnahm, ist
 nicht zu sagen. Der Vortrag war so, wie etwa ein munterer Geselle in lustiger Ge-
 30 sellschaft die überschwänglichen Gefühlsexplosionen gewisser Tenore carikierend
 parodirt. Aber es wirkte! Rasender Applaus, Geschrei nach einem „Da Capo“, das
 auch erfolgte. Die beiden Banditen versetzten uns in den Circus, Clowns ordinär-
 ter Art würde man Spässe solchen Schlages allenfalls zugutehalten. Die Darstelle-
 rin der Lady Kokburn machen wir aufmerksam, daß das Kraftwort „Goddam“ in
 England höchstens bei den „Damen“ von Billings-Gate, dem Londoner Fisch-
 35 markt, über weibliche Lippen geht.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Auber, *Fra Diavolo oder Das Gasthaus zu Terracina*, 27. November 1874, Komische Oper

ERLÄUTERUNGEN

2 ihrer „Frau Fluth“] zu Luccas Auftritt in Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* → Nr. 186.
 ■ 17 Ferenczy] Franz Ferenczy (1835–1881), Tenor; Debüt 1859 am Stadttheater in Graz, 1862 an
 der Berliner Hofoper, 1864–1868 an der Wr. Hofoper, ab 1871 am Hoftheater Weimar. ■ 26 ein
 deutsch-sentimentales Lied von Abt] Franz Abt, „*Gute Nacht, du mein herziges Kind*“ op. 137
 Nr. 2. ■ 32f. Darstellerin der Lady Kokburn] Lina Zell. ■ 33 „Goddam“] engl. „gottverdammte“.

191.

WA 1874, Nr. 275, 30. November

A. (Hofoperntheater.) Wir zählen nicht zu jener Classe von Musikern, die über
 Vaterlandsverrath und Untergang des guten Geschmacks schreien, wenn nicht
 jede Woche drei bis vier Werke deutscher Meister auf dem Opernrepertoire stehen.
 Aber gefreut hat es uns, daß Marschners Meisterstück „Hans Heiling“ nicht, wie
 5 wir fast besorgten, ins Theaterarchiv auf Nimmerfinden zurückgelegt, sondern uns
 in einer Wiederaufführung geboten worden, wie sie eines Kunstinstitutes von sol-
 chem Range werth war; – kaum erinnern wir uns einer besseren, und die glänzen-
 den Schönheiten der Partitur, welche nur an sehr wenigen Stellen an die bekannte
 „deutsche Capellmeistermusik“ streift, aber Ergreifendes, Originelles, Ingeniöses,
 10 Edel-Schönes in Hülle und Fülle bietet, traten demgemäß auch hell ans Licht.
 Herr Beck ist ein „Heiling“, der wohl in dieser Rolle keinen Rivalen hat. Bringen
 andere Darsteller es insgemein zu dem Bilde eines sehr leidenschaftlichen, leicht
 zur Wuth aufzuregenden Menschen, aber doch eines Menschen, so ist Becks „Hei-
 ling“ eine Gestalt, an deren dämonische Provenienz wir glauben. Im Finale des
 15 zweiten Actes tritt dies besonders hervor. Im Moment, wo er den Brautschmuck
 anbietet, gleicht er zwar schon einer düster drohenden Wetterwolke, aber noch
 zügelt er den dämonischen Zug, er mag noch für einen etwas unwirschen Bräuti-
 gam passiren. Als er auf Anna's Ausruf: „er ist ein Erdgeist“ vernichtet zusammen-
 stürzt, erscheint er, als er sich wieder erhebt, ganz verändert. Der Dämon, der

Kobold steht da, denn neben dem dämonisch Furchtbaren hat er auch etwas von dem kleinlich Bissigen, Fratzenhaften, das die Volkssage dem Geschlecht der Koblode zuschreibt. Grandios sind die Szenen im letzten Act, bei dem Worte: „wenn mein Kranz verblüht“ schmilzt das frühere Grauen fast in mitleidige Rührung. Fr. Dillner sang diesmal die „Anna“. Wir haben vor einigen Jahren diese Rolle in Prag von ihr gesehen, hatten diesmal also eine Art von Maßstab für die Fortschritte der Sängerin. Sie haben uns in der That überrascht. Mit Ausnahme der großen *A-moll*-Arie im zweiten Act, wo die physische Kraft nicht ausreichte und daher die Wirkung, trotz der an sich sehr richtigen Auffassung des Tonstückes, matt blieb, war die „Anna“ des Fr. Dillner eine glänzende, geistvolle Leistung und da die Sängerin dann im Finale auch die Kraft entwickelte, die wir in der Arie vermißt, so brauchte sie, denken wir, auch hier nur etwas mehr „ins Zeug zu gehen“, um die Partie der „Anna“ zu einer tadellos trefflichen zu gestalten. Allerliebste war der Moment des Augenverbindens, die scherzende Anmuth contrastirte auf's glücklichste mit dem energisch dargestellten Schrecken bei Heilings unvermuthetem Erscheinen. Die Partie des „Konrad“ – eines Mittelwesens zwischen Webers „Max“ und „Adolar“ – war diesmal Herrn Müller zugetheilt, der damit wohlverdienten Beifall fand. Das Wackere, beinahe Ritterliche des braven Jägersburschen wurde sehr glücklich dargestellt, – von großer Innigkeit war der Vortrag der *Es-dur*-Arie; schade, daß in der Composition das Stück nach einem wunderschönen Anfang im Verlaufe sich etwas in „deutsche Capellmeistermusik“ verläuft. Fräulein Tremmels sonorer Alt kam in der Scene am Spinnrad zu sehr wirksamer Geltung. Der Aeolus hinter den Coulissen möge aber künftig seine Windgötter etwas strammer an der Leine halten – man hörte vor Sausen und Brausen das Orchester kaum. Wie trefflich Frau Friedrich-Materna die „Königin“ darstellt, ist von früher her bekannt, auch der Dorfschmied „Stephen“, dargestellt von Herrn Lay, verdient Lob. Im dritten Act erregt die Episode des musikeifrigen Dorfschulmeisters viel Heiterkeit. Die Chöre waren geradezu unübertrefflich, – der Kirmeschor fand stürmischen Beifall. Kurz – es war ein Abend echten, edlen Kunstgenusses!

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Marschner, *Hans Heiling*, 29. November 1874, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

25 in Prag ... gesehen] Die Prager Aufführung erlebte Ambros im Juli 1869. ■ 36 „Max“ und „Adolar“] Figuren in Carl Maria von Webers *Der Freischütz* und *Euryanthe*. ■ 36 Müller] Georg Müller (1840–1909), dt. Tenor; 1868–1897 Engagement an der Wr. Hofoper. ■ 41 Tremmels] Wilhelmine Tremmel, eigtl. Name von Guglielmina Tremelli (1848–?), Alt; 1872–1878 an der Wr. Hofoper; danach Gastspielkarriere.

192.

WA 1874, Nr. 280, 5. Dezember

Feuilleton.**Musik.**

Die Philharmoniker. – Hellmesberger. – Das schwedische Damenquartett.

5 Brahms war im Laufe der Woche durch zwei bedeutende Werke vertreten. Bei
den Philharmonikern spielte er sein großes Pianofortecconcert, in der Quartett-
Soirée Hellmesberger hörten wir ein neues Streichquartett. Brahms kann zu sich
sprechen wie der Wanderer in dem bekannten Liedercyklus der „Winterreise“
Müller-Schuberts: „Was vermeid’ ich denn die Wege, wo die andern Wand’rer
geh’n?“ Auch er sucht „verborg’ne Stege durch die Felsenhöh’n“ und wir anderen,
10 die wir ihm vertrauend folgen, spüren gelegentlich doch so etwas wie eine An-
wandlung von Schwindel oder sind in Gefahr, daß unser Fuß ausgleite. Wir riski-
ren es, denn dazwischen öffnen sich uns Blicke auf gewaltige Bergriesen, Blicke in
entzückende Thäler. Brahms geht zuweilen dem einfachen, naheliegenden Aus-
druck, der durch die Natur der Sache gebotenen Wendung – das Wort im doppel-
15 ten Sinne genommen: der Wendung, die sich von selbst anbietet, und jener, die
eine Art musikalisch-kategorischen Imperativs für den Moment vorschreibt – ge-
flissentlich und trotzig aus dem Wege. Zuweilen kommt uns eine Melodie wie eine
reizende Huldgestalt entgegen – wir öffnen die Arme, um die Schöne zu umfan-
gen, hart vor uns wendet sie sich, wo wir es am wenigsten erwarteten – fort ist sie!
20 Daher kann Brahms oft genug selbst für Leute, die durchaus nicht etwa in Sonat-
tinen von Wanhal oder Pleyel ihr musikalisches Ideal erblicken, schwer verständ-
lich, ja er kann unter Umständen und stellenweise geradezu ungenießbar werden,
aber unbedeutend ist er nirgends.

Schumann hebt einmal, da er im ersten Enthusiasmus, von dem er später
25 gründlich zurückkam, von Berlioz’scher Musik redet, hervor, daß „selten der
Nachsatz dem Vordersatze entspricht“; er findet auch bei Schubert gewisse „Häkel-
perioden“, er erinnert dabei an die „höhere poetische Interpunction der Sprache
der Bibel, der Chöre im griechischen Trauerspiel und“ – was nicht gerade eine
Empfehlung ist – „der Prosa Jean Pauls“. So wenig die Brahms’sche Musik mit je-
30 ner des phantastischen französischen Tonsetzers gemein hat, jene absichtliche,
mindestens scheinbare Incohärenz im Periodenbau ist ihm oft eigen. Passender
als an Berlioz wäre an den Beethoven der letzten Periode zu erinnern. Der Beet-
hoven der letzten Periode aber hat den Beethoven der ersten und der mittleren
Periode hinter sich, ja er setzt ihn voraus. Daß der erdenentrückte geistige Einsied-
35 ler endlich auf die Höhen gerieth, wo wir ihn zuletzt finden, wenn er uns Geheim-
nisse zu sagen hatte, die keiner vor ihm gesagt, keiner vor ihm gehant, war eine
Wendung, eine Entwicklung der Sache, welche wir als eine gewissermaßen
nothwendige begreifen. Wenn aber wir anderen, die wir uns recht gut befinden,
den Punkt, wo Beethoven aufgehört, zu unserer Abfahrtstation machen, so ist die
40 Sache zu bedenken.

Brahms hat neben vielen anderen künstlerischen Tugenden auch die, daß er rücksichtslos seinen Idealen nachgeht; ob sein Publicum begeistert klatscht oder ob es verduzt dasitzt, gilt ihm gleich. Zum Glücke steht sein Credit schon so fest, daß ihm seine Zuhörerschaft auch dort mit Achtung, ja mit Antheil folgt, wo er uns, wenigstens für die erste Bekanntschaft, Schwierigstes entgegenbringt. So fand auch sein neuestes Quartett warme oder vielmehr enthusiastische Aufnahme. In Demuth bekenne ich, daß mir für meine Person das erste Allegro eine Sphinx geblieben; das Publicum scheint glücklicher gewesen zu sein. Etwas kleinlaut geworden, machte ich mich ans Hören des Andante, wo mir zum Glücke sofort große Schönheiten entgegenglänzten – zwischen durch guckte aber wieder die Sphinx heraus. Noch besser ging es im Scherzo, die Sphinx wurde nicht wieder sichtbar, dafür lächelte im Mittelsatze eine uns allen liebe Physiognomie heraus: wir hörten das feenhaftes Gaukelspiel, mit welchem ein gewisser Felix so oft Elfen und Sylphen an uns hat vorbeitanzen lassen in neuen eigenen Weisen. Das ganze Scherzo athmet einen eigen poetischen Duft. Im Finale wurden wir durch „Häkelperioden“, durch rhythmische Capricen, durch Synkopirungen, die uns oft auf lange Strecken hin im Tacte keinen festen Schritt thun ließen, im hastigen Laufe durchgeführt, – schon wollte uns der Athem ausgehen – da waren wir am Ziele, wo uns nun freilich nichts übrigblieb, als uns auf Gnade und Ungnade zu ergeben und dem Meister durch Beifall und Hervorruf unseren Dank auszudrücken.

Während der folgenden, sehr schönen, von Geist sprühenden Sonate für Violine und Pianoforte von Schumann und dem Mozart'schen Quintett, welches zuletzt wie ein klarer Stern am klaren Himmel aufging, hatte ich meine eigenen Gedanken. Wenn ein Brahms uns gelegentlich eine harte Nuß vorlegt, so riskiren wir gerne einige Zähne, weil wir wissen, daß die Nuß einen Kern hat. Es war aber eine Zeitlang unter den strebenderen deutschen Componisten der jüngeren Generation Art und Sitte, sich fortwährend in Formen zu bewegen, welche Schumann nicht mit Werken wie diese Sonate oder wie seine anderen reifen Meisterwerke, sondern in seinen ersten, eigentlich noch genial-naturalistischen Arbeiten ins Leben rief, die er später als Arbeiten seiner „Sturm- und Drangperiode“ halb im Scherz und halb im Ernst selbst ablehnte. Ewige Vorhalte, ewige Durchgangsaccorde, – einen einfachen Dreiklang, eine natürliche Wendung von der Tonica zur Dominante, eine Periode von vier Mal vier Tacten mußte man mit der Diogenes-Laterne suchen.

Beständig wurden wir auf die Folterleiter irgend einer „Erwartung“ gespannt, ein Plongirbad der Ueberraschung nach dem andern wurde uns über den Kopf geschüttet. Oft war ich bei Aufführungen solcher Werke in Versuchung, zu rufen, was einmal, als nach der Schlacht bei Austerlitz Napoleon Brunn besetzt hielt, ein gemeiner französischer Soldat von der Galerie des Theaters, als es lange nicht angehen wollte, laut und gebietend herunterschrie: „*musique!! ou je m'en vais!*“ Diese Schule Schumann'scher Epigonen – wenn man von einer „Schule“ sprechen darf – welche durch Wagner vollends aus dem Häuschen gebracht wurden, würde es sicher verschmähen, fielen ihr Motive ein, wie sie Mozart für sein Quartett oder Beethoven für seine ersten Trios, seine ersten sechs Quartette verwendet – ich gebe es ihr aber, wenn sie will, schriftlich, daß sie ihr nicht einfallen werden – sie

würde es verschmähen, sie zu Papier zu bringen, aus lauter Furcht vor „Alltäglichkeit“.

Wie kommt es aber, daß diese Tonwerke, an die wir mit allem unseren Ueberfluß an Geist und überflüssigem Mangel an wirklicher Erfindung auch nicht annähernd reichen, eine so unverwüstliche Lebenskraft beweisen? Es ist eben die „Erfindung“, die Frühlingsfrische dieser „Alltäglichkeiten“, in welchen der Athem des Genius weht, den wir spüren und hören, ohne, wie es in der Bibel heißt, „zu wissen, woher er kommt und wohin er führt“. Der Scheinreichtum ist übel maskirte Armuth, wir denken unwillkürlich an die weiland Poesien Marini's oder Lohensteins, welche ihren Mangel wirklicher Erfindung und wirklicher Empfindung durch ungeheuren Bilderpomp und Wortschwulst unmerklich zu machen suchten. In der neuesten Zeit glaube ich Symptome einer Rückkehr zur Wahrheit und Natur zu bemerken. Verdi hat jüngst ein aus seinem Munde doppelt bedeutungsvolles Helden- und Commandowort hören lassen: *ritornate agl'antichi!* Wir wollen nicht kindisch und äußerlich die Formen der „Alten“ nachahmen – aber ihren Geist, ihre schlichte Wahrheit, ihre gesunde Urkraft – wohlgerne: wenn wir können.

Die vorhin erwähnte Schumann'sche Sonate spielte Frau Auguste Auspitz-Kolar mit Herrn Dir. Hellmesberger. Frau Auspitz spielte, um es kurz zu charakterisiren, mit männlicher Kraft und mit weiblicher Zartheit. Sie ist eine der wenigen und glücklichen Repräsentantinnen jener künstlerisch vollendetsten Art von Klavierspiel, wie es Mendelssohn und Clara Schumann repräsentirten: klassische Vollendung bei romantischem Phantasiezauber.

Noch sei erwähnt, daß die Philharmoniker die große Schubert'sche Symphonie brachten. Zu einer Zeit, da die Partitur noch in Wien bei Schuberts Bruder unter einem Stoß „nachgelassener Manuscripte“ lag, meinte Schumann von Schubert: „er würde uns nach den neun Musen Beethovens die zehnte gebracht haben“. Er hat sie gebracht. Daß die Symphonie gewaltig lang ist, hat man oft genug bemerkt. Sie ist aber wie ein festgewobenes Netz – man versuche, es zu kürzen, ohne zugleich zu zerreißen und zu verstümmeln.

Das „schwedische Damenquartett“ hat sich wieder eingefunden und ist glänzend aufgenommen worden. Nach dem bekannten: „zwei Seelen und Ein Gedanke“ u. s. w. könnte man hier sagen: „vierfache Kehle, Eine Seele“. In dem Concerte der Schwedinnen ließen sich zwei Duodez-Pianospielderinnen hören – Ottilie und Ida Cohn. Sie spielten Dinge, wie sie sich für ihr zartes Alter eigneten – von Schumann, J. Zellner und Gotthard; und spielten sie allerliebste. Als liebenswürdige, ungewöhnliche Talentprobe ist es gut und schön gewesen, sonst aber möchte ich rufen, was Uhlands Recensent den Veilchen im Lenz zuruft: „Blühe, liebes Veilchen, blühe – doch nicht zu frühe, nicht zu frühe.“ Zarte Blumen und zarte Talente müssen besonders sorgsam gepflegt werden, es ist gefährlich, sie der rauhen Luft der Oeffentlichkeit zu oft und ohne gehörige Vorsicht auszusetzen.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Philharmonische Konzerte (Zweites Abonnementkonzert), 29. November 1874, MVgr. ■ Zweites Konzert des Hellmesberger-Quartetts, 3. Dezember 1874, MVkl. ■ Erstes Konzert des Schwedischen Damen-Quartetts, 1. Dezember 1874, Bösendorfersaal

REZENSIERTE WERKE

Brahms: Klavierkonzert d-Moll op. 15, Streichquartett a-Moll op. 51 Nr. 2 ■ Mozart: Streichquintett C-Dur KV 515 ■ Pazdírek (Pseud. J. P. Gotthard): Gavotte ■ Schubert: Symphonie C-Dur D 944 (*Die Große*) ■ Schumann: Nr. 2 „Knecht Ruprecht“, Nr. 6 „Armes Waisenkind“, Nr. 8 „Wilder Reiter“ aus *Album für die Jugend* op. 68, Violinsonate d-Moll op. 121 ■ Zellner: 2 Nrn. aus 8 kleine Klavierstücke op. 15

ERLÄUTERUNGEN

8f. „Was vermeid' ich ... Felsenhö'n“] Zitat aus Schuberts Lied Nr. 20 „Der Wegweiser“ aus *Winterreise* D 911 auf den Text von Wilhelm Müller (1794–1827). ■ **24–29** Schumann hebt einmal, ... Prosa Jean Pauls“] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 74, Bd. 2, S. 13 (über „Häkelperioden“ spricht Schumann in Bezug auf Chopin). ■ **53** ein gewisser Felix] Mendelssohn-Bartholdy. ■ **80** „*musique!! ou je m'en vais!*“] frz. „Musik! oder ich gehe fort!“ ■ **84** seine ersten Trios] Klaviertrios op. 1. ■ **84** seine ersten sechs Quartette] Streichquartette op. 18. ■ **92f.** „zu wissen ... wohin er führt.“] *Bibel*, Joh 3,8. ■ **94f.** Marini's oder Lohensteins] Zu Giambattista Marino → NR. 154/ERL. zur Z. 129; Daniel Casper von Lohenstein (1635–1683), dt. Dichter. ■ **99** *ritornate agl'antichi!*] „Tornate all'antico, sarà un progresso.“ („Kehrt zum Alten zurück, es wird ein Fortschritt sein.“) Verdi formulierte diese Ansicht zum ersten Mal im Brief an Francesco Florimo vom 4. Jänner 1871. *I copialettere di Giuseppe Verdi*, hrsg. von Gaetano Cesari und Alessandro Luzio, Milano 1913, S. 233 (dort allerdings die falsche Lesart „Torniamo“). ■ **103f.** Auspitz-Kolar] Auguste Auspitz-Kolár (1844–1878), Pianistin und Komponistin, Tochter des Schriftstellers Josef Jiří Kolár; Schülerin von Bedřich Smetana und Joseph Proksch. ■ **110** bei Schuberts Bruder] → NR. 181/ERL. zur Z. 117f. ■ **112** „er würde uns ... die zehnte gebracht haben.“] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 70. ■ **116** Das „schwedische Damenquartett“ hat sich wieder eingefunden] Das Schwedische Damenquartett mit Hilda Wideberg (1841–1927), Amy Åberg (1845–?), Maria Pettersson (1839–?) und Wilhelmina Söderlund (1845–1908) gab bereits 1873 eine Serie von Konzerten in Wien → BD. 1/NR. 106. ■ **117f.** „zwei Seelen und Ein Gedanke“] Friedrich Halm (1808–1871), Gedicht „*Mein Herz, ich will dich fragen*“. ■ **119f.** Otilie und Ida Cohn] geb. 1864? und 1866? – vgl. Florestan [Johann Georg Woerzl], „Concerte“, in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* (1874), Nr. 100, 7. Dezember. ■ **123f.** „Blühe ..., nicht zu frühe.“] „Nicht zu frühe, nicht zu frühe!/Blühe nur, mein Bäumchen, blühe!“ Ludwig Uhland, Gedicht „*Frühlingslied des Rezensenten*“.

193.

WA 1874, Nr. 282, 9. Dezember

A. (Komische Oper.) Die Wohlthätigkeitsvorstellung zum Besten der Singer'schen Holzvertheilung erzielte ein übervolles Haus, wozu wir derselben Glück wünschen. Die Vorstellung selbst war eine Olla-potrida von allerlei Pikantem, In-

5 teressanten und Amusanten. In dem bekannten Schwank „Romeo auf dem Bureau“ erhielt das höchst lebendige Spiel Herrn Tewele’s das Publicum so in fortwährendem Lachen wie in „Daphnis und Chloe“ – unter Offenbachs Scherzen einer der frühesten, harmlosesten und lustigsten – Herrn Frinke’s dralle Komik als „Pan“. Die musikalische Bluette bekam durch die Mitwirkung der Damen Tagliana, Wilhelmine Tremmel und Wanda von der Hofoper besonderen
 10 Glanz. Die für die gewaltigen Räume des Operntheaters etwas zu kleine Nachtigallenstimme Fräul. Tagliana’s kam hier zu vollster Geltung, die Sängerin erhielt einige mächtige Blumenbouquets, die sie vor Gott „Pan“ niederlegte. Der außerordentlich lebhafte Beifall, welchen Fräulein Tremmel fand, hat uns für die fleißige, solide Sängerin von Herzen gefreut; sie sang auch wirklich so schön, wie wir uns kaum früher erinnern. Frau Pauline Lucca erschien diesmal in „Civil“ – ein Golkonda von Brillanten um Hals und Nacken. Daß sie Mozarts Lied „Das Veilchen“ – der Text bekanntlich von Goethe – sang, hat uns großes Vergnügen gemacht. Das Lied ist selbst wie ein duftendes Veilchen und die detaillirende Art, wie sie der
 15 Lucca eigen, war hier am rechten Platze, da sich in den wenigen Versen eine kleine Blumentragödie abspielt. Das zweite Lied „*Santissima vergine*“ von (Luigi) Gordigiani wurde zur Wiederholung begehrt. Warum sind denn Gordigiani’s *Canti popolari toscani*, die zu dem Reizendsten und Liebenswertigsten an neuer italienischer Musik gehören, so gar wenig bekannt? Mit Recht sagt die Grabschrift des Componisten in der schönen S.-Miniato-Kirche oberhalb Florenz: *ingegno splendido e gentilissimo trovando nuove e soavi melodie ad esprimere le immagini le più delicate della semplice poesia popolare*. (G. starb im April 1860. Fétis sagt irrig: im Mai). Welchen Beifall Frau Lucca erhielt, ist unnöthig zu erwähnen; es gab da Blumensträuße, deren einer einigen hundert „armen Veilchen“ das Leben gekostet haben muß. Herr Erl sang Nemorino’s Romanze aus dem „Liebestrank“, zerfließend
 20 weich und süß, wie die Composition es verlangt. Herr Emil Fischer machte in der Arie des Seneschall aus „Jean de Paris“ seine schöne Baßstimme und seine tüchtige Bildung als Sänger geltend. Vielleicht waren beide Arien als Vorläufer der Oper selbst gemeint, womit wir ganz einverstanden wären.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Wohltätigkeitsvorstellung zum Besten der Singer’schen Holzverteilung an die Armen Wiens, 8. Dezember 1874, Komische Oper

REZENSIERTE WERKE

Boieldieu: „*Qu’ à mes ordres ici tout le monde se rend*“ („*Weil man jetzt hier im Haus*“) aus *Jean de Paris* ■ Donizetti: „*Una furtiva lagrima*“ („*Wohl drang aus ihrem Herzen*“) aus *L’elisir d’amore* ■ Gordigiani: „*O santissima vergine*“ ■ Offenbach: *Daphnis und Chloe* ■ Mozart: „*Das Veilchen*“ KV 476 ■ Wehl: *Romeo auf dem Bureau*

ERLÄUTERUNGEN

1f. Singer’schen Holzvertheilung] Das Benefiz zugunsten der Armen Wiens wurde von dem Wr. Journalisten und Gemeinderat Franz Ignaz von Singer (1828–1886) veranstaltet, der sich ab Mitte der 1850er Jahre regelmäßig für karitative Zwecke einsetzte. ■ 3 Olla-potrida] olla podrida

– span. Eintopf-Gericht. ■ **4f.** „Romeo auf dem Bureau“] Schwank des dt. Schriftstellers Feodor von Wehl (1821–1890). ■ **5** Tewele’s] Franz Tewele (1841–1914), Schauspieler und Theaterdirektor. ■ **6** „Daphnis und Chloe“] *Daphnis et Chloé* – einaktige Operette (uraufgeführt 1860). ■ **7** Frinke’s] Rudolf Frinke (1843–1895), Schauspieler, Sänger und Theaterdirektor; zunächst an den Theatern in Olmütz und Graz tätig, 1874 an die Komische Oper in Wien engagiert (komische Gesangs- und Charakterrollen), später als Theaterdirektor u. a. in Bozen, Marburg und Laibach tätig. ■ **9** Wanda] Philippine Wanda (1844–1887), Mezzosopran; 1870–1875 an der Wr. Hofoper. ■ **20f.** Gordigiani] Luigi Gordigiani (1806–1860), it. Sänger und Komponist. ■ **24–26** *ingegno splendido ... poesia popolare.*] „Ein glanzvolles und liebenswürdigstes Talent, welches neue und liebliche Melodien erfunden hat, die die auserlesensten Vorstellungen der einfachen populären Volkspoesie zum Ausdruck bringen.“ ■ **26** Fétis sagt ... im Mai] Gordigiani starb am 1. Mai 1860. Fétis, *Biographie universelle*, Bd. 4, S. 59. ■ **29** „Liebestrank“] von Donizetti. ■ **31** „Jean de Paris“] von Boieldieu. ■ **32f.** Vielleicht ... als Vorläufer ... gemeint] An der Komischen Oper wurde die Oper nie aufgeführt, an der Wr. Hofoper 1879 (nach einer Pause seit 1837).

194.

WA 1874, Nr. 283, 10. Dezember

Feuilleton.

Musik.

Beethovens große Messe. – Das Florentiner-Quartett.

Der Kunstfreund, dem man die Frage stellen wollte, welches Kunstwerk ihm wohl den größten unmittelbaren Eindruck gemacht, würde in den meisten Fällen vermuthlich in der Wahl schwanken. Ich für meine Person hätte die Antwort gleich zur Hand; dem Architekten würde ich antworten: „Der Dom in Köln“; dem Maler: „Raphaels Sixtina in Dresden“; dem Musiker: „Beethovens *Missa solennis*“. Doch ohne Präjudiz für die anderen Dome, Gemälde und Messen. Denn es wäre, wie gesagt, bei dieser Antwort nur die Gewalt des ersten, unmittelbaren Eindruckes gemeint. In Beethovens großer Messe, welche wir im ersten außerordentlichen Gesellschaftsconcerte hörten, spricht der Genius eine so gewaltige Sprache, daß die Zeitgenossen des Meisters erschranken und das Werk einstweilen *ad acta* legten; gerade wie die neunte Symphonie, von welcher damals ein Londoner musikalischer Reporter schrieb: „Das sind Herrn v. Beethovens wahre Freunde nicht, welche ihn bewegen, Werke dieser Art zu veröffentlichen.“ Die Nachwelt hat die Acten revidirt und auf Nullität jenes ersten Urtheiles erkannt. Die neunte Symphonie ist noch immer ein ganz besonderes Feststück, welches bei bedeutenden Gelegenheiten aufgeführt wird, aber sie ist doch schon bereits Gemeingut, um nicht zu sagen populär, geworden. Die noch ungleich schwerer auszuführende große Missa – die zweite und letzte, welche Beethoven componirt hat – zu hören, kommt die Gelegenheit noch seltener; wenn sie aber kommt, dann ist es für den Musiker ein hohes Fest und er streicht in seinem Kalender den Tag roth an.

5

10

15

20

Die Messe war ursprünglich, wie bekannt, zu der im März 1820 stattgefunden [sic]
 25 Inthronisierung Erzherzog Rudolfs als Erzbischof von Olmütz bestimmt. Sie wurde
 nur um einige Jahre zu spät fertig – erst am 19. März 1823 überreichte Beethoven in
 Person das vollendete Werk seinem hohen Gönner und Schüler. Beethoven hatte
 zur Vollendung etwa vier Jahre gebraucht. Die Chorregenten fanden sehr bald,
 30 daß die Wendeltreppen ihrer Kirchenchöre zu eng und zu steil seien, um die Par-
 titur hinaufzuschaffen. Der Kunstfreund blieb einstweilen auf das bloße Lesen der
 1827 bei Schott in Mainz erschienenen Partitur angewiesen. Beethoven selbst hatte
 in seinem Concerte am 7. Mai 1824 im Kärntnerthor-Theater das *Kyrie*, *Credo* und
Agnus zur Aufführung gebracht – zusammen mit der neunten Symphonie! Dem
 Publicum wurde mitten unter den Kolossen angst und bange. Es war eben die
 35 Zeit, wo in Wien der Rossini-Rausch seinen Culminationspunkt erreicht hatte.
 Die Leute applaudirten aus traditionellem Respect dem tauben Meister und gin-
 gen dann nach Hause, indem sie unterwegs das Motiv „*Cara, deh, attendimi*“ aus
 der „Zelmira“ trällerten.

Aber die Eiche dauert ihre hundert und ihre tausend Jahre aus, während der
 40 leichte bunte Blumenflor zu ihren Füßen mit jedem Herbst dahinwelkt, um für
 den nächsten Frühling einem neuen Blumenflor Raum zu machen. Wo ist „Tan-
 credi“ mit seinem „*Di tanti palpiti*“, wo „Zelmira“ – und so weiter?

Es war ein Schulmeister eines Städtchens in Böhmen, der 1832 den mehr als
 kühnen Plan faßte und – als wahres Beispiel eines bergeversetzenden Glaubens
 45 echt musikalischer Begeisterung – glücklich ausführte, Beethovens Riesenwerk
 zur Aufführung zu bringen. Er hieß Richter und war Lehrer in Warnsdorf; es war
 der Vater des geachteten k. k. Hoforganisten Herrn Pius Richter. Die Welt hat die
 musikalische Großthat des braven Mannes längst vergessen; ich erneuere hier ge-
 ne sein Ehrengedächtniß. Am Rhein, wo nicht allein nach Mathias Claudius unse-
 50 re Reben wachsen, sondern wo auch in Musikfesten die großen Meisterwerke der
 Tonkunst erst so recht ins Leben eingeführt worden sind, machte man dem Ludi-
 magister von Warnsdorf die Sache nach – die Mittel erlaubten es auch eher. Die
 Welt horchte und staunte – und Felix Mendelssohn verwunderte sich „über den
 katholischen Weihrauchduft und Kerzenschimmer in dieser Composition“. Wir
 55 dürfen uns billig über seine Verwunderung verwundern. Mozarts Dictum bleibt
 ewig wahr: daß, um solche Werke zu componiren, man schon in den Schuljugend-
 jahren als Ministrant am Altare geknieet haben müsse. Dergleichen läßt sich nicht
 erlernen, es muß erlebt werden.

In Prag brachte der hochverdiente, mit bitterem Undank gelohnte Franz
 60 Skraup, dessen Gehen oder Gegangenwerden so ziemlich als der musikalische
 „Krach“ Prags bezeichnet werden darf, Beethovens Messe zwei Mal zu vorzüglicher
 Aufführung. In Wien hörten wir die Messe zum letzten Male beim Beethoven-
 Feste 1870. Man kann, wie man sieht, die Aufführungen so ziemlich registriren.
 Nach der letzten Aufführung in München ließ eine Bürgersfrau mitten im hinaus-
 65 strömenden Publicum die sehr richtige Bemerkung hören: „O Jesses, wenn dabei
 gar noch celebrirt würde!!“ Dann müßte freilich die am Altare stehende Geistlich-
 keit, zum Gegensatze des von dem babylonischen Könige im Traume geschauten
 Riesenbildes, eherne Füße haben. Wenn Palestrina eine seiner schönsten Messen

als *Missa brevis* bezeichnet hat, so hätte Beethoven die seinige als *Missa longa* oder *longissima* bezeichnen dürfen. Ohne die rituellen Zwischengesänge, ohne die Einlagen des Graduals und Offertoriums dauert sie ihre zwei Stunden. „O Jesses, wenn dabei gar noch celebrirt würde!“

70

Außer den mächtigen Dimensionen stand der Messe noch ein Anderes im Wege. Ich habe kürzlich irgendwo die sehr treffende Bemerkung gelesen, daß Beethoven in seinen Klaviercompositionen dem Pianoforte Dinge und Effecte zumuthete, welche von den Instrumenten seiner Zeit nicht prästirt werden konnten. Und richtig that ihm die Technik des Pianofortebaues den Gefallen, das von ihm geträumte Zukunftsklavier leibhaftig hinstellen. Bei den Chören seiner neunten Symphonie, bei der *Missa* scheint er in ähnlicher Weise auf Zukunftskehlen gerechnet zu haben. Und, ich weiß nicht, hat sich die Natur gleich den Pianofortebauern besonnen: wir führen heutzutage das anfangs für unausführbar Erklärte ganz gut aus. Wenige Stellen bleiben unbezwingbar, wie wenn z. B. die Soprane syllabisch und rasch auf dem zweigestrichenen *b* singen sollen: „*qui sedes ad dexteram patris*“ und einiges weniges Aehnliche. Was Beethoven damit und mit anderen Steinen des Anstoßes wollte, wird erst klar, wenn man die Sache so trefflich zu hören bekommt, wie wir sie gehört haben. „Das Genie hat immer recht und dort am meisten, wo wir es am wenigsten begreifen“, meint einmal Goethe.

75

80

85

Beethoven selbst hat, wie bekannt, diese Messe als sein größtes und vollkommenstes Werk bezeichnet – das Originalmanuscript des *Kyrie*, welches dermal ein Besitzthum der k. Bibliothek in Berlin ist, trägt die bedeutungsvolle Ueberschrift: „Vom Herzen, möge es wieder zu Herzen gehen“. Man schreibt Musik dieser Gattung aus verschiedenen Gründen, z. B. weil man eine Anstellung bei einem Kirchenchore bekleidet oder weil man zeigen will, daß man den Cursus des Contrapunkts mit Erfolg absolvirt hat, u. dgl. m. Für Beethoven war diese Composition ein Bedürfniß, darum ist sie auch geworden, was sie ist. Als er daran componirte, befand er sich, wie Schindler sagt, „in einem Zustande absoluter Erdenentrücktheit“. Herr v. Breuning erzählt in seinem eben erschienenen, sehr anziehenden Büchlein über Beethovens letzte Tage, daß der Meister in jener Periode der „Erdenentrücktheit“ einmal barhaupt nach Hause kam. Der Sturmwind hatte dem zu begeisterten Visionen Entzückten den Hut genommen, ohne daß er es merkte. Etwa eine Cigarre während des Niederschreibens eines Satzes wie dieses *Benedictus* oder *Agnus*, zu rauchen, geht in der That auch nicht an.

90

95

100

Auch die neckenden Dämone des Erdenlebens trieben damals mit dem Meister ihr Spiel. Als Beethoven zum Sommeraufenthalt nach Mödling übersiedelte, hielt seine Haushälterin das Manuscript des *Kyrie* für Maculatur, riß es in Stücke und wickelte alte Stiefel und allerlei Küchengeräthe hinein. Eine kostbarere Emballage haben alte Stiefel schwerlich je gehabt, seit es alte Stiefel in der Welt giebt. Beethoven war außer sich, als er sein *Kyrie* vermißte, brach aber in lautes Lachen aus, als er es in jener schmähhlichen Entwürdigung fand. Ach, wie viele „alte Stiefel“ packt die Welt in hohe Geisteswerke ein! Die Geschichte ist „symbolischer“, als man denken sollte.

105

110

Ich spreche nicht erst von den Einzelheiten der Composition. Sie ist nur eine zum Himmel brennende Opferflamme – eine Flamme allerdings, die stellenweise

auch mit vulcanischer Gewalt durchbricht. Die Art, wie Beethoven im *Agnus* zuletzt gerade in die Symphonie hineingeräth, ist höchst merkwürdig. Er wollte das Beste bringen, dessen er fähig war, – durfte da ein tüchtiges Stück Symphonie fehlen?

Die Analogie dieses *Agnus* mit der „neunten“ ist schlagend, die Einschaltung der langen, reichen Instrumental-Episode mitten in die Chöre hinein ist von frappanter Aehnlichkeit mit einer verwandten Instrumental-Episode in der Symphonie, nach der Stelle „froh wie seine Sonnen fliegen“. Etwas Aehnliches zeigt auch Fidelio – der Gefangene ist gerettet, der Bösewicht bestraft, die Geschichte ist aus, da erhebt sich Beethovens Genius nochmals und riesenhaft in den Schlußchören – Chören allerdings, aber in den mächtigsten, prächtigsten symphonischen Formen. Ueberhaupt gehören die drei Werke, welche Beethoven gleichzeitig herausgab, zusammen, die große fugirte Overture, die neunte Symphonie, die Messe. Die Overture bildet gleichsam das Portal, das zu den anderen zwei Tondichtungen führt; die Messe ist die kirchlich gewendete neunte Symphonie. Was beide im letzten Ende und Ziel sagen wollen, ist genau dasselbe. Und noch einen Hauptpunkt übersehe man nicht: wie Beethoven dem historisch Herkömmlichen Rechnung trägt, besonders im *Kyrie* – selbst auch noch im Anfang des *Agnus*, einem unbeschreiblich großartigen Stück, – im Verlauf des *Agnus* emancipirt er sich aber und ruft den Geistern der Symphonie. Das Ringen und Suchen nach Frieden im „*dona nobis pacem*“ ist wahrhaft herzerschütternd. Beethoven hat in dieser Messe ein Stück seines Lebens niedergelegt.

Die Aufführung unter Brahms' Leitung wurde mit Recht von der öffentlichen Stimme als eine ganz vortreffliche bezeichnet. In den Soli glänzten die Damen Wilt und Gomperz-Bettelheim, die Herren Walter und Rokitansky. Die Stimme der Frau Wilt ist wie eigens für diese Composition prädestinirt. In den Höhen, in welchen Beethoven den Solo-Sopran hier schweben läßt, klingt die Stimme der Sängerin noch immer leicht ansprechend, nicht spitz, sondern voll Wohllaut und in blendendem Glanz. Die Stelle im *Benedictus*, wo Beethoven den Sopran vom eingestrichenen *b* bis zum dreigestrichenen *c* empor- und dann zurück eine Quarte herab zum *g* führt, hat man schwerlich je schöner gehört und wird sie schwerlich je schöner hören. Frau Gomperz sprach gleich in ihrem ersten kleinen Solo (Tact 32 bis 36 des *Kyrie*) mit wunderbarer Gewalt zu unseren Herzen. Alles Lob auch den beiden Herren – aber auch den Chören und dem Orchester. Allein schon das mysteriöse Präludium zur Elevation – vor dem *Benedictus* – war eine Leistung ersten Ranges. Ein merkwürdiger Zug darin fiel uns auf: wenn Beethoven auf Unendliches wie mit ausgestreckter Hand deuten will, so wendet er die kleine None an – erinnere man sich auch der Stelle vom „Sternenzelt“ in der neunten Symphonie. Griepenkerl vergleicht den Eindruck dieses Intervalls sehr schön mit einem „letzten zuckenden Stern in weitester Himmelsferne“. Herrlich klang Hellmesbergers Violinsolo im *Benedictus*. Welch ein Satz aber! Da thut man am besten, die Feder bei Seite zu legen und kein Wort weiter zu sagen – oder von etwas Anderem zu sprechen, z. B. vom Florentiner Quartett.

Die trefflichen Künstler erzielten an ihrer zweiten Serata einen vollen Saal, was uns sehr freute, da gerade auch „Lucca-Abend“ war. Eine hochbedeutende Novität

war das *G-moll*-Quartett, eine Composition, in welcher Rubinstein zeigt, was er kann, wenn er mit seinem Genius eben auf gutem Fuße steht. Das höchst originelle Scherzo, in welchem eine Ueberraschung des Hörers der anderen auf dem Fuße folgt, hat den Charakter eines russischen Volkstanzes, wenn es nicht vielleicht wirklich ein solcher ist. Auch der phantastische $5/4$ Takt deutet auf Slavisches. Das Adagio mit seinen feierlichen, wie aus einer byzantinischen Kirche heraustönenden Anklängen macht auch einen eigen-fremden Eindruck und die ungebändigte Wildheit des Finale könnte erschrecken. Möge Rubinstein aber auch immer solche Interpreten finden!

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Erstes außerordentliches Gesellschaftskonzert der GdM, 6. Dezember 1874, MVgr. ■ Zweites Konzert des Florentiner Quartetts, 5. Dezember 1874, Bösendorfersaal

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: *Missa solemnis* D-Dur op. 123 ■ Rubinstein: Streichquartett g-Moll op. 90 Nr. 1

ERLÄUTERUNGEN

15f. „Das sind Herrn v. Beethovens ... zu veröffentlichen.“] Freizitat aus der Rezension in der *AMZ* 30 (1828), Nr. 20, 14. Mai, Sp. 329f. Wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros: Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, Bd. 2, S. 187. ■ **43–47** Es war ein Schulmeister ... Herrn Pius Richter.] Johann Vinzenz Richter d. J. (1788–1853), der Vater des Organisten und Kapellmeisters Pius Richter (1818–1893), brachte die ganze *Missa solemnis* am 29. März 1830 im Hl. Petrus- und Paulus-Dom im nordböhmischen Warnsdorf zur Aufführung. ■ **49–52** Am Rhein ... machte man ... die Sache nach] Gemeint ist die Aufführung durch Heinrich Dorn am 27. Mai 1844 im Rahmen des Niederrheinischen Musikfestes in Köln. ■ **49f.** unsere Reben wachsen] bezogen auf das Gedicht „*Rheinweinielied*“ von Matthias Claudius (1740–1815). ■ **53f.** Mendelssohn verwunderte sich ... in dieser Composition.“] → NR. 150/ERL. zur Z. 246f. ■ **55–57** Mozarts Dictum ... gekniet haben müsse.] Ambros bezieht sich auf Mozarts Gespräch über 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. ■ **59–62** In Prag brachte ... Skraup ... zu vorzüglicher Aufführung.] Gemeint sind die Aufführungen der *Missa solemnis* im Prager Sophieninselsaal in den Jahren 1856 und 1857. František Škroup (1801–1862), der erste Kapellmeister des Prager Ständetheaters, wurde 1857 aus seiner Funktion entlassen. Danach wechselte er 1860 an die Dt. Oper in Rotterdam. ■ **62f.** In Wien ... 1870.] am 18. Dezember 1870. ■ **63** die Aufführungen so ziemlich registriren.] Bis 1870 gab es noch viele andere Aufführungen als die von Ambros genannten. Vgl. Takashi Numaguchi, *Beethovens Missa solemnis im 19. Jahrhundert. Aufführungs- und Diskursgeschichte*, Köln 2006, S. 65ff. ■ **64** der letzten Aufführung in München] am 1. November 1873. ■ **67f.** im Traume geschauten Riesenbildes] Nebukadnezar sah in einem Traum das Standbild eines Mannes, dessen Füße teils aus Eisen, teils aus Ton waren. *Bibel*, Dan 2. ■ **86f.** „Das Genie hat immer recht ... begreifen.“] Freizitat aus: *Italienische Reise*, in: Goethe, *MA*, Bd. 15, S. 541 (Goethes Äußerung bezieht sich auf Raffael). ■ **88f.** als sein größtes ... Werk bezeichnet] Äußerung in Beethovens Brief an Ferdinand Ries vom 6. Juli 1822 (Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*,

Bd. 4, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, S. 510). ■ **91** Vom Herzen] Original: „Von Herzen“. ■ **96f.** wie Schindler sagt ... Erdenentrücktheit“.] Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, S. 113. ■ **97f.** in seinem eben erschienenen ... Büchlein] Gerhard von Breuning, *Aus dem Schwarzspanierhause. Erinnerungen an L. van Beethoven aus meiner Jugendzeit*, Wien 1874, S. 35f. ■ **104–109** Als Beethoven zum Sommeraufenthalt ... Entwürdigung fand.] Anekdote erzählt von Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, S. 119f. ■ **125f.** drei Werke, welche Beethoven gleichzeitig herausgab] Die Einladung des Schott-Verlags zur Subskription der *Missa solemnis* op. 123, der Ouvertüre *Die Weihe des Hauses* op. 124 und der Symphonie Nr. 9 d-Moll op. 125 erfolgte zwar schon 1825, die Neunte Symphonie ist allerdings erst 1826, die *Missa solemnis* dann 1827 im Druck erschienen. ■ **152f.** Griepenkerl vergleicht ... in weitester Himmelsferne“] Griepenkerl, *Das Musikfest oder die Beethovener*, S. 209.

195.

WA 1874, Nr. 286, 14. Dezember

A. (Hofoperntheater.) Wir wollen unseren Bericht über das erste Auftreten der Frau Pauline Lucca im Hofoperntheater mit der einfachen Thatsache einleiten, daß sie einen schönen Erfolg hatte. Es war als habe die Künstlerin erst in diesen Räumen, in dieser Umgebung die ganze Macht ihres Talentes wiedergefunden, als
 5 habe sie sich früher gewissermaßen genirt gefühlt. So sehr reizend die Leistungen als Frau Fluth, Zerline (im „Fra Diavolo“) und andere auch gewesen sind – gegen die „Margarethe“ in Gounods Oper, wie Frau Lucca sie darstellte, kommen sie kaum noch in Betrachtung. Auch kamen hier ganz neue Seiten zur Erscheinung: die Gewalt der Leidenschaft und des Tragischen. Der durch alles Vorhergehende
 10 wohl vorbereitete Gipfelpunkt war die Scene in der Kirche. Hier ist die Darstellung in den stärksten Farben gemalt – geht aber trotzdem nirgends ins Uebertreibende. Die nervöse Hast, mit der Margarethe in ihrem Gebetbuch blätterte, die Art wie sie gegen das Gnadenbild auf den Knien hinrutschte, der Weinkrampf, in
 15 welchen sie ausbrach und endlich der Schrei, mit welchem sie zusammenbricht – kein gellender scharfer Schrei, eher dumpf, aber dem Hörer durch Mark und Bein gehend, waren Züge stärkster Art, aber sie packten auch mit der stärksten Gewalt der Tragik. Vom vorhergehenden Act erwähnen wir insbesondere des Walzers, den der Componist nach dem Auffinden des Schmuckkästchens anzubringen für gut befunden. Frau Lucca machte aus dem leeren Prunkstücke einen dramatischen,
 20 zur Charakterisirung Gretchens wesentlich beitragenden Moment und wußte durch sehr geschickte Phrasirung die Trivialität des Walzerrhythmus zu maskiren.

In der Kerker Scene lag Margarethe mit starrem, fast sollte man sagen medusenhaftem Blick und Ausdruck auf ihrem Lager – die ersten Worte des eintretenden Faust beachtete sie nicht, schien sie gar nicht zu hören, wie aber allmählig Erin-
 25 nerungen in ihr aufdämmerten, die Bilder früherer Zeiten in ihr auftauchten, war unendlich rührend. Goethe's Gretchen ist eine Gestalt von solchem poetischen Zauber, daß sie für die französische Kunst – auch für die bildende – so populär wie für die deutsche geworden; aber gerade hier zeigt sich der Unterschied der Nationen und ihrer Auffassung. Sehe man, wie z. B. Cornelius und wie Ary Scheffer sie

gezeichnet, oder wie sie von Gounod musikalisch geschildert ist. Es wäre vergeblich, das deutsche Gretchen in die französische Marguerite hineinbringen zu wollen, das that Frau Lucca wohlweise auch nicht, sondern sie entwickelte in fester dramatischer Gestaltung die einzelnen Seiten der Gestalt, wie die Textdichter Gounods und dieser selbst sie hingestellt. Unter den übrigen Mitwirkenden, deren Leistung zum Gelingen des Abends durchaus mit beitrug, sei insbesondere Herr Scaria als Mephisto genannt. So wie Marguerite nicht Goethe's Gretchen, ist auch der französische Mephistopheles nicht der Mephistopheles des Goethe'schen Gedichtes, zu dessen Schilderung überhaupt die Mittel der Tonkunst schwerlich ausreichen. Gounod setzt an Stelle des dämonischen Humors das Bizarre und Fratzenhafte, sein Mephisto ist eine Art von Höllenhanswurst; Berlioz' Mephisto hilft sich mit Posaunen und vermindertem Septimenaccorde, der tüchtigste, dem man seine höllische Abkunft allenfalls glaubt, ist der in Spohrs Oper, nur hat er mehr Contrapunkt studirt als für einen Teufel schicklich und zulässig ist. – Daß Chöre und Orchester vorzüglich waren, bedarf keiner Erwähnung.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Gounod, *Margarethe*, 12. Dezember 1874, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

5f. Leistungen als Frau Fluth, Zerline] zu Luccas Auftritten in Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* und Aubers *Fra Diavolo* → NRN. 186 und 190. ■ 24 Faust] dargestellt von Gustav Walter. ■ 29 Cornelius ... Ary Scheffer] Peter von Cornelius (1783–1867), dt. Maler; Ary Scheffer (1795–1858), frz. Maler. ■ 33f. Textdichter Gounods] Jules Barbier und Michel Carré. ■ 40 Berlioz' Mephisto] in *La Damnation de Faust* op. 24. ■ 42 in Spohrs Oper] Spohr, *Faust*.

196.

WA 1874, Nr. 289, 17. Dezember

A. (Hofoperntheater.) Das Wiederauftreten der Sängerin Frau Ehnn als „Agathe“ im „Freischütz“ haben wir nach der langen Unterbrechung, welche in ihrer künstlerischen Thätigkeit eingetreten war, mit Vergnügen begrüßt, weil dadurch eine Lücke ausgefüllt wird, welche sich zuweilen recht unangenehm fühlbar machte. Zwar ist das Hofoperntheater nicht in der Lage, um Doublirungen verlegen sein zu müssen, in manchen Partien, wie Mignon, Margarethe u. a., ist Frau Ehnn wohl leicht zu „replaciren“, aber nicht so leicht zu ersetzen. Das Publicum begrüßte die Sängerin mit lebhaftem Applaus und zeichnete sie nach dem Actschlusse durch dreimaligen Hervorruf aus. Ihre Agathe ist bekanntlich eine gute Leistung, – besonders das Gebet in der großen Scene. Die übrigen Mitwirkenden trugen zum Gelingen das Ihrige bei.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Carl Maria von Weber, *Der Freischütz*, 16. Dezember 1874, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

2 nach der langen Unterbrechung] Es handelte sich um den Wiederauftritt nach einer mehrmonatigen Pause, die Ehnn aus gesundheitlichen Gründen genommen hat. ■ 6 Mignon, Margarethe] Rollen in Thomas' *Mignon* und Gounods *Faust*.

197.

WA 1874, Nr. 293, 22. Dezember

Feuilleton.

Musik.

Der Pianist Raphael Joseffy. Concert des Wiener Männergesangsvereins,
Concert des Orchestervereins, die Philharmoniker.

5 Wenn ein neuer Pianist am „musikalischen Himmel“ aufsteigt, so murmelt der Chor der Kritiker mit leichter Modificirung des bekannten „Gemurmels der Menge“ im zweiten Theile der Faust-Tragödie: „Ein neuer Pianist, zu neuer Pein; wo kam er her, wer ließ ihn ein?“ Aber zuweilen ist das Ende der Sache eine angenehme Ueberraschung. So ging es uns mit Raphael Joseffy. Wo kam er her, wer ließ
10 ihn ein? Wir wußten von ihm nicht mehr, als daß er ein Schüler Taussigs gewesen, daß er in Preßburg an die Oeffentlichkeit getreten und in der gute Musik liebenden und mit bescheidenen Mitteln Musik übenden Stadt Furore gemacht. Er kam nach Wien und spielte. Joseffy macht in seiner Persönlichkeit den Eindruck dessen, was man im täglichen Sprachgebrauche einen „jungen Menschen“ zu nennen pflegt. – Wie spielt aber dieser junge Mensch! Seine Technik darf man eine geradezu vollendete nennen – es ist aber noch mehr da als nur Technik. Liszt hat seine Kunst, mit welcher er die Welt aus Rand und Band brachte, auf seinen der Welt zu
15 früh entrissenen Zögling und Lieblingsschüler Taussig vererbt, dieser vererbte sie auf Joseffy, dessen künstlerische Individualität die Züge dieser geistigen Abstammung in größter Schärfe zeigt. Sein ganz eigen elastischer Anschlag aber gehört ihm, ist eine Specialität, aber mit Worten nicht so leicht zu schildern. Man denke sich ein Staccato, aber nicht hart und spitz, sondern in sammtweicher Berührung der Tasten jeder Ton plastisch, voll, rund und glatt wie eine Perle und so rein ausgeprägt auch noch in den raschesten Figurationen des rapidesten Tempo. Dieser
20 nach einer Seite hin ganz unschätzbare Vorgang hat nach einer anderen Seite hin doch auch sein Bedenkliches. – Joseffy scheint glatt ausgeführte Läufe, welche hinfliegen wie ein Schlittschuhläufer auf der Eisbahn und die er bei seiner enormen Ausbildung ganz sicher ausführen könnte – bringt sie doch der leidlich fortgeschrittene Schüler heraus – grundsätzlich zu meiden; sie werden unter seinen
25 Händen immer „so ein Ding wie eine Art von Perlenschnüren“.

Sehr fühlbar wurde diese Eigenthümlichkeit in den beiden ersten auflodernden Passagen der „chromatischen Phantasie“ von J. S. Bach. Auch die brillante *A-moll*-Fuge, welche Joseffy in seinem ersten Concert mit staunenswerther Virtuosität spielte, litt unter dieser Eigenheit, welche den wesentlichen Contrast zwischen
35 Thema und Gegensatz, wo diese vereinigt auftreten, abschwächte. Wie führte aber

der junge Künstler den weiteren Verlauf jener Phantasie bis zur Schlußfuge aus! Eine seiner ausgezeichnetsten Eigenheiten, seine geist- und empfindungsvolle Phrasirung, gab der Composition, die unter minder fähigen Händen leicht so herauskömmt, als spiele jemand „Schule“, ein warmes Colorit, eine Fülle von Gestaltungen. Die Schlußfuge zog in durchsichtigster Klarheit an uns vorüber, bei Joseffy kümmert sich nicht nur die Linke nicht um die Rechte, sondern, möchten wir sagen, ein Finger nicht um den andern, es ist eine fast unerhört durchgebildete Selbstständigkeit derselben. Wir müßten den Vortrag der Fuge vollendet nennen, hätte sich Joseffy nicht durch die Schule, welcher er angehört, verleiten lassen, an einer oder an zwei Stellen moderne Glanzlichter aufzusetzen, welche der alte Leipziger Thomaner-Cantor nicht eben gut verträgt. Eine ganz reine, wirklich in ihrer Art vollendete künstlerische Leistung war Beethovens bekannte Sonate in *A-dur* mit obligatem Violoncell – letzteres ganz vortrefflich von Herrn Röver. Wir haben diese Composition, – eine von denen, aus welchen uns Beethovens Genius wie mit großen offenen Augen entgegenblickt – nie schöner gehört und werden sie schwerlich je schöner hören. Hier war der Vortrag wie ein fehlerloser Guß – und das Einzelne wieder ganz wunderbar belebt. Mendelssohns *variations sérieuses*, welche der Componist doch wohl als eine musikalische *épreuve d'artiste* gemeint, nimmt Joseffy ganz als Virtuosenstück, womit Mendelssohn kaum ganz einverstanden gewesen wäre; – den Standpunkt aber zugegeben, war der Vortrag erstaunlich. Unter den vorgetragenen Etuden von Chopin durfte die zweite, leicht hingaukelnde wiederum als ganz vollendete Leistung gelten. Dem Publicum imponirte am meisten die ungarische Rhapsodie von Liszt, – man wartete nicht einmal den Schluß ab; sobald die Leute an den Accordfolgen merkten, das Stück gehe zu Ende, brach ein Beifall los, der die letzten Gänge der Composition fast übertönte.

Viel Schönes bot das Concert des Wiener Männergesangsvereines unter der Leitung der Herren Weinwurm und Kremser. Seit die Herren aus Venedig mit einer reichen Lorbeerernte heimgekommen, wissen wir erst recht, welchen bedeutenden Factor sie im Musikleben Wiens bilden, und stellen doppelte Anforderungen; sie werden aber erfüllt. Das Interessanteste vielleicht waren drei wunderschöne Chöre von Franz Schubert; für uns eine Novität. Der gute Franz verschwendete diese herrlichen Tonstücke, welche allein genügen würden, einer neuen Oper ihr Leben zu sichern, an – ein Melodram, wie sie damals das Theater an der Wien mit Rittern, Knappen, Zauberern, Minnesängern, Burgfräulein, Burgvögten, Burggespenstern füllten. Schubert glich wirklich einem Crösus, der jedem begegnenden Bettler einen Louisd'or schenkte, wo Andere höchstens eine Kupfermünze aus der Tasche hervorgeholt haben würden. Das Melodram hieß: „Die Zauberharfe“. Man hat es längst *ad acta* gelegt; die drei Chöre möge man nicht *ad acta* legen. Ganz besonders entzückte der „Chor der Genien“, welchen die Damen der Wiener Singakademie als Gäste so schön sangen, daß die Wiederholung begehrt und geleistet wurde. Wie genial und wie bescheiden dabei ist allein schon die Orchestrirung dieses Stückes! Schillers „Dithyrambe“ von Julius Rietz, im breiten, mächtigen Oratorienstyl für Soli, Chöre und Orchester componirt, ist die ganz respectable Arbeit eines tüchtigen deutschen Musikers, der Alles, was Fleiß, Studium und Erfahrung gewähren können, geschickt verwerthet und den

sein Umgang mit Mendelssohn vor dem Lose bewahrt hat, in die berühmte deutsche Capellmeistermusik zu gerathen. Schiller aber dürfte gegen die Behandlung, die sich seine Dichtung musikalischen Zwecken zuliebe hat gefallen lassen müssen, protestiren. Nicht leicht ist uns das *laceramento della poesia*, wie weiland (1600) 85 Giulio Caccini ein solches Zerstückchen eines Gedichtes durch den Componisten nennt, so lebhaft in Erinnerung gekommen wie hier. Schillers „Dithyrambe“ gleicht einer in bacchischer Stimmung rasch hingeworfenen glänzenden Improvisation, sie rauscht vorüber wie ein rasches Allegro – Rietz zerzerzt sie in Chöre, Soloquartette, Tenorsoli, Baßsoli, weil er durchaus ein kleines Oratorium daraus 90 fertig bekommen will – und zuletzt wird die große Götter-Einquartierung in ein feierlich breites Andante ordentlich beängstigend.

Weitaus höher steht der „93. Psalm“ für Männerchor und Orchester von Ferdinand Hiller; dieses wirklich sehr imposante Stück hat keinen Fehler, als daß es an einer gewissen Monotonie des Grandiosen leidet und sich fast unausgesetzt in 95 Massenwirkungen ergeht. Gleichwohl ist es eine Composition, die dem alten Meister von Köln nicht so leicht jemand nachschreiben wird. – Unter den Solisten überraschte Herr Wilhelm Junck, den man als ausgezeichneten Violinspieler kennt, als Tenorsänger mit sympathischem Organ und guter Schulung.

Zu besonderer Zierde gereichte dem Concert die Mitwirkung des Frl. Gabriele 100 Krauß, welche zwei Lieder von Theodor Kirchner und Schumann schön, noch schöner die große Fidelio-Arie sang.

Einen sehr angenehmen Abend dankten wir dem Orchesterverein, dessen Kern bekanntlich eine Anzahl wohlgeübter Dilettanten bildet. Dieses erwogen, muß man der Schulung und den Leistungen dieses von Herrn Friedrich Heßler 105 geleiteten Orchesters jede Anerkennung zollen. Eine wenig bekannte Symphonie in *Es* von J. Haydn hat uns innigst erfreut, jugendfrisch, frühlingssfrisch, volksthümlich, kerngesund, und das kleine Zöpfchen, das ihr im Nacken hängt, läßt ihr ganz allerliebste. Ein reizendes Ballet aus Cherubini's „Anakreon“ hätte das Publicum gerne noch einmal gehört. Das Hauptstück des Abends war J. S. Bachs 110 Klavierconcert in *D-moll* – ein gigantisches Tongefüge, das zuerst Mendelssohn wieder hervorgesucht. Diesmal spielte es Frau Auspitz-Kolar und bewies, daß auch sie mit ihrem fast männlich festen und großen Styl des Vortrages vor den mächtigen Tongestalten Johann Sebastians nicht zaghaft zu werden braucht. Das Concert imponirte denn auch, wie es soll. Die Cadenz von Reinecke ist glücklich 115 im Geiste Bachs erfunden und interessirt durch geschickte Verbindung der Themen des ersten und letzten Satzes.

Das Concert der Philharmoniker war unter den bisherigen dieser Saison das glücklichste. Vier Tonstücke ersten Werthes als Programm und obendrein vier 120 unter einander grundverschiedene Tonstücke: die Hebriden-Ouverture Mendelssohns, die Faust-Ouverture von R. Wagner, das Violinconcert von Beethoven, sehr verdienstlich und unter lebhafter Anerkennung von Herrn Grün gespielt, und Mozarts *G-moll*-Symphonie. Wagners Ouverture erhob sich zwischen der Beethoven'schen und Mozart'schen Composition wie etwa der Vesuv mit seinen Flammensäulen und Lavaströmen zwischen den paradiesischen Gefilden des glückseligen Campaniens. Unter den vielen Faust-Ouverturen ist diese doch wohl 125

die einzige, die Anspruch auf diesen Titel machen darf, die meisten anderen scheinen nur deßwegen so zu heißen, weil sie zu der bezüglichen Dichtung passen wie – die Faust auf's Auge. Die Ausführung durch das Orchester war, um in der Art Wagners zu sprechen, „eine künstlerische That“, – das Publicum gab sich gar nicht zufrieden, das Orchester mußte seinen Correal- und Tutti-Bückling machen. Fast fürchtete ich nach dem gewaltigen Eindrücke des genialen Werkes für Mozarts Symphonie mit ihrer bescheidenen Orchestrirung (nur eine Flöte, keine Clarinetten, keine Trompeten und Pauken). Die Besorgniß war unnütz. Mozart hat es verstanden, eine Fülle und Kraft des Tones hervorzurufen, welche der bloße Partiturleser kaum ahnt. Mehr als je fiel mir diesmal der höchst leidenschaftliche und höchst schmerzliche Zug dieser unvergleichlichen Tondichtung auf. Aber das Götterlächeln Mozarts verklärt und mildert Alles – man kann an das Geistvolle denken, was Winckelmann und Lessing über „Laokoon“ und überhaupt über griechische Kunst gesagt. In diesem Sinne ist Mozart ein spätgeborener Grieche. Oulibicheff liest aus dieser Symphonie die Geschichte einer „unglücklichen Liebe“ heraus, wofür ihm Hanslik nach Gebühr den Text liest. Jenen leidenschaftlichen und schmerzlichen Charakter werden wir aber zugeben dürfen, weil er nicht zu verkennen ist. Mozart war kein Berlioz, um nach einem Programme zu componiren, – er machte „Musik“, nichts weiter, aber diese Musik trug doch die Farbe seiner jeweiligen Seelenstimmung. So zeigt ja auch das Meer nicht stets die gleiche Farbe – es ist jetzt von hellem Blau, voll lichter Silberblitze, jetzt liegt es in tiefer Bläue da, von Purpurlichtern überzittert, jetzt ist es matt weißlich, jetzt düster grauschwarz – je nachdem der Himmel ist, der sich darüber ausspannt. So mag es auch mit dem Tonsetzer und seiner Musik sein. Wahre Musik, die kein leerer Formenkram ist, erzählt uns gar viel aus dem Seelenleben ihres Schöpfers, das wir wohl heraushören können, wenn wir darauf achten.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Erstes Konzert von Rafael Joseffy, 30. November 1874, Bösendorfersaal ■ Zweites Konzert von Rafael Joseffy, 18. Dezember 1874, ebd. ■ Erstes Konzert des Wr. Männergesang-Vereins, 13. Dezember 1874, MVgr. ■ Erster Gesellschaftsabend des Orchestervereins der GdM, 10. Dezember 1874, MVkl. ■ Philharmonische Konzerte (Drittes Abonnementkonzert), 20. Dezember 1874, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Johann Sebastian Bach: Chromatische Fantasie und Fuge d-Moll BWV 903, Fantasie und Fuge a-Moll BWV 944, Klavierkonzert d-Moll BWV 1052 (Kadenz von Carl Reinecke) ■ Beethoven: „Abscheulicher! Wo eilst du hin?“ aus *Fidelio*, Violinkonzert D-Dur op. 61, Violoncellosonate A-Dur op. 69 ■ Cherubini: Ballettmusik aus *Anacréon, ou L'Amour fugitif* ■ Chopin: Études As-Dur op. 25 Nr. 1, f-Moll [op. 10 Nr. 9 oder op. 25 Nr. 2?] ■ Joseph Haydn: Symphonie Es-Dur [näher nicht ermittelt; mit Sicherheit nicht Hob. I:99, 103] ■ Ferdinand von Hiller: Der 93. Psalm op. 112 ■ Kirchner: Nr. 1 „Sie sagen, es wäre die Liebe“ aus 10 Lieder op. 1 ■ Liszt: Ungarische Rhapsodie cis-Moll S 244 Nr. 2 ■ Mendelssohn: Ouvertüre *Die Hebriden oder Die Fingalshöhle* op. 26, *Variations sérieuses* op. 54 ■ Mozart: Symphonie g-Moll KV 550 ■ Rietz: Dithyrambe

op. 20 ■ Schubert: „Chor der Troubadure“, „Chor der Troubadure und Ritter“, „Chor der Genien“ aus *Die Zauberharfe* ■ Schumann: Nr. 3 „*Ich wand're nicht*“ aus Lieder und Gesänge op. 51 ■ Wagner: *Eine Faust-Ouvertüre* WWV 59

ERLÄUTERUNGEN

7f. „Ein neuer Pianist, ... wer ließ ihn ein?“] Paraphrasierung von „Ein neuer Narr – Zu neuer Pein – / Wo kommt er her – Wie kam er ein“ – Goethe, *Faust 2*, I,4757f. ■ **9** Joseffy] Rafael Joseffy (1852–1915), Pianist; Studium in Pest, Leipzig (bei Ignaz Moscheles) und Berlin (Carl Tausig), 1872 Debüt in Berlin, 1879 zum ersten Mal in den USA, 1888–1906 Prof. am Konservatorium in New York. ■ **10** Taussigs] Carl Tausig (1841–1871), poln. Pianist, Komponist und Dirigent. ■ **30** „so ein Ding ... Perlenschnüren“.] Freizitat aus: Goethe, *Faust 1*, 3672f. ■ **48** Röver] 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. ■ **53** *épreuve d'artiste*] frz. „Künstlerprobe“. ■ **62f.** Seit die Herren aus Venedig ... heimgekommen] Im August 1874 nahm der Wr. Männergesang-Verein am Sängerefest in Venedig teil. Ambros reiste aus diesem Anlass nach Venedig – zu seinen ausführlichen Berichten → NRN. 172 und 175. ■ **70** Crösus] Krösus, lydischer König, bekannt durch seine Freigiebigkeit. ■ **84–86** *laceramento della poesia* ... Caccini ... nennt] Giulio Caccini, *Le nuove musiche*, Florenz 1602 (Vorrede). ■ **97** 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. ■ **99f.** Gabriele Krauß] Gabrielle Krauss (1842–1906), Sopran; Studium am Konservatorium der GdM und in Mailand; 1859–1867 an der Wr. Hofoper, 1867–1870 am Théâtre-Italien in Paris, ab 1875 Primadonna an der Opéra (Palais Garnier) in Paris. ■ **100** Kirchner] Theodor Kirchner (1823–1903), dt. Komponist, Dirigent, Pianist und Organist. ■ **102** Orchesterverein] Der Orchesterverein, eines der ältesten Amateuorchester Wiens, wurde 1859 als Ableger der GdM gegründet. ■ **104** Friedrich Heßler] (1838–1910), künstlerischer Leiter des Wr. 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. ■ **114** Reinecke] Carl Reinecke (1824–1910), dt. Komponist, Dirigent und Pianist. ■ **121** 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. ■ **125f.** Unter den vielen Faust-Ouverturen ... Anspruch ... machen darf] Sein zunächst durchaus negatives Urteil über Wagners *Eine Faust-Ouvertüre* (vgl. Rezension in: *Prager Zeitung* 1855, Nr. 288, 6. Dezember) hat Ambros erst mit der Zeit geändert → Bd. 1/Nr. 90. ■ **129** „eine künstlerische That“] Wagner benutzt diese Wendung in seiner Beethoven-Schrift: nicht „das Werk Beethoven's, sondern jene in ihm enthaltene unerhörte künstlerische That des Musikers“ sei das Entscheidende. Richard Wagner, *Beethoven*, Leipzig 1870, S. 57. ■ **140f.** Oulibicheff ... Hanslik ... den Text liest.] → NR. 169/ERL. zu den Z. 128–132.

198.

WA 1874, Nr. 295, 24. Dezember

**Feuilleton.
Theater.**Die Vorstellungen zum Besten des Pensionsfonds im Hofoperntheater:
Byrons „Manfred“ und Opernfragmente.

Der Abend des 22. December im Hofoperntheater war wohl der erste, wo Byrons „Manfred“ von dem Banne, ein sogenanntes „Buchdrama“ sein zu müssen, erlöst und zum wirklichen „Theaterstück“ wurde – etwas, woran der geniale Dichter desselben beim Niederschreiben vermuthlich so wenig gedacht haben mag als Goethe bei seinem auch sonst dem „Manfred“ verwandten „Faust“. Zwar stand bei der Tonkünstlerversammlung in Leipzig 1859 unter Anderem auch Byrons „Manfred“ mit Musik von R. Schumann auf dem Programme und sollte im Leipziger Stadttheater zur Aufführung kommen; es blieb aber aus mancherlei Gründen beim guten Willen. Selbst Schumann mag, als er seine Musik zu des Lords Drama schrieb, die in manchen Beziehungen als seine vielleicht bedeutendste Composition gelten kann, mehr seiner Bewunderung des Dichterwerkes und den reichen und tiefen Anregungen, welche er der Lectüre desselben dankte, haben Ausdruck leihen wollen, als auf eine wirkliche vereinigte scenische Aufführung des vereinigten Dichter- und Tonwerkes gerechnet haben. Am wenigsten wäre er vielleicht darauf gefaßt gewesen, bei dem Experimente einer Aufführung die ungleich sinnlichere, der Menge ungleich zugänglichere Kunst, seine glänzende „Manfred“-Musik durch die geniale Kraft des Gedichtes, wenn nicht verdunkelt und zur unbedeutenden Nebensache, zum bloßen, zufälligen Schmuck des Ganzen gemacht, so doch auf den Standpunkt gerückt zu sehen, welcher unter den obwaltenden Umständen eigentlich der wahre und richtige ist: in jenes Verhältniß, in welchem etwa analoger Weise die farbig leuchtende, Einzelnes markirende und deutlicher hervorhebende Polychromirung des griechischen Tempels zum Tempel als Architekturwerk selbst stand. Die Aufführung des „Manfred“, welche wir sahen, hat die Macht des Dichterwortes, wenn es aus dem Munde eines Genius, wie Byron, ertönt, in glänzender Weise bethätigt. Dabei wollen wir aber dem Musiker den schuldigen Dank nicht vorenthalten, daß es am Ende doch seine Kunst war, welche der Dichtung die Pforten des Opernhauses erschloß. Dort aber behauptete die Schwester Poesie den Vorrang und die mächtige Wirkung, welche die Aufführung auf ein zahlreiches und endlich denn doch aus den mannigfachsten Elementen zusammengesetztes und in seinen Geschmacksanforderungen vielfach divergirendes Publicum machte, sehr wesentlich auf Rechnung des Dichters kommt. Daß ein Drama, in welchem ein guter Theil der handelnden Personen aus Geistern und geheimnißvollen, aus einer seltsam-fremden Welt in die Erdengeschicke des Helden eingreifenden Wesen besteht, ein Drama, welches die größten, tiefsten und schwersten Räthsel des Daseins vielleicht noch tiefsinniger berührt und seine Fragen an das Dasein vielleicht noch schmerzlicher stellt, als Goethe in seinem „Faust“ gethan, welches einer originell-humoristischen Gestalt, wie Mephisto, und lieblich

cher, menschlich-rührender Szenen, wie die ersten Szenen Gretchens, entbehrt, ja in welches das weibliche Element nur in den momentanen geisterhaften Erscheinungen der Alpenfee, der Astarte u. s. w. hineinblickt, – uns so mit der vollen
 45 Gewalt des Lebendigen entgegentreten könne, daß einzelne Situationen, wie eben der Moment der Erscheinung Astarte's oder wie Manfreds Abschied von der untergehenden Sonne, zu dem Allerergreifendsten gehören, was man auf der Bühne sehen mag, hätten wir als bloße Leser der Dichtung kaum geahnt. Wir haben die Ueberzeugung erhalten, daß „Manfred“ des Schmuckes und der Vermittlung
 50 durch eine geistvolle Musik gar nicht nöthig hätte, um seine volle Wirkung durch sich selbst und ohne sonstige Zuthaten zu üben, – daß zu einem solchen Resultat auch eine ballet- oder melodramenhafte Ausstattung entbehrlich, ja eher für den Eindruck hemmend ist, weil die Phantasie des Hörers leichter und besser schafft, was uns der Dichter durch sein Wort vor das geistige Auge zaubern will, als was der
 55 Theatermaler und Maschinist für das physische Auge hinzustellen vermögen. Das Wort und dessen Macht hat sich glänzend bewährt. Die Ballet-Enthusiasten der ersten Sitzreihen, von denen sonst das Gegenteil des Bibelwortes gilt: „Der Herr hat nicht Wohlgefallen an jemandes Beinen u. s. w.“, die Kunstgelehrten im zweiten Treffen und so weiter und bis hinauf zu jenen Leuten, die da „hangend und
 60 bangend in schwebender Pein“ vor den Höhen der obersten Galerie herabblicken, – alle nahm der Dichter gefangen und führte sie hinter sich her und wohin er wollte. Wir sind überzeugt, daß auf den Durchschnitt eines wirklich gebildeten Publicums „Manfred“ überall die gleiche Wirkung machen muß. Jedenfalls war es einer der merkwürdigsten Abende, welche wir im Opernhause erlebt zu haben uns
 65 erinnern. So wie es *concerts spirituels* giebt, möchten wir sagen: es war ein *théâtre spirituel*. Da die Sache glänzend gelungen, so wünschen wir im Interesse einer der wunderbarsten dramatischen Dichtungen und im Interesse des Institutes selbst, daß die erste Aufführung des „Manfred“ nicht auch die letzte gewesen sein möge. Es wäre eine Art Ehrenpflicht, die düstere Gestalt des einsamen Träumers und
 70 Selbstquälers gelegentlich über die Bretter schreiten zu lassen, zumal die Vermittlung bei uns durch Künstler geschieht, die mit voller Liebe und mit Verständniß an ihre Aufgabe gegangen sind, und eine Aufführung von gleicher Vortrefflichkeit anderwärts nicht so leicht anzutreffen sein möchte. Es kommt bei uns, d. h. in Wien, bei Vorführung bedeutender Werke nicht bloß auf den allerersten Eindruck an, es ist die Eigenheit des Wiener Publicums, daß es sich einer Novität, zumal
 75 einer eigenthümlich und ohne Antecedentien auftauchenden Novität – abgesehen von wenigen Ausnahmen – erst allmählig gleichsam assimilirt, dann aber bleibend und mit um so innigerer Wärme. Man liebt es, nach einer „ersten Aufführung“ auf das *qu'en dira t'on* oder vielmehr auf das *qu'en dit on* zu horchen, und lauten die
 80 ersten Stimmen günstig, dann steigert sich der Erfolg und wird ein dauernder. „Manfred“ hat bei seiner ersten Aufführung so entschieden durchgegriffen, daß Viele, welche diese erste Aufführung versäumten oder sie mit anzusehen verhindert waren, sehr begierig sein werden, das Versäumte nachzuholen, und Byrons Tragödie dürfte sich bis zu einem gewissen Grade als „Zugstück“ bewähren, wie sich ja
 85 oft genug weit Geringeres als Zugstück bewährt hat. Dazu möchte wohl auch der Umstand nicht unwesentlich beitragen, daß Goethe's „Faust“ allmählig eine Popu-

larität erlangt hat, wie kaum ein zweites Dichterwerk, – „Manfred“ aber ein Seitenstück, ja ein Product jener älteren Dichtung ist, wie ja Goethe selbst erkannt und ausgesprochen hat: „Der Dichter hat meinen Faust in sich aufgenommen und, hypochondrisch, die seltsamste Nahrung daraus gesogen; er hat die seinen Zwecken zusagenden Motive auf eigene Weise benützt, so daß keines mehr dasselbige ist, und gerade deßhalb kann ich seinen Geist nicht genugsam bewundern.“ Ein glänzenderes Zeugniß für den Dichter kann es wohl nicht geben – und damit ist wohl auch der Vorwurf ein für alle Mal beseitigt, als erscheine der englische Dichter hier nur als Nachtreter des deutschen. Die Aehnlichkeit liegt übrigens noch weit tiefer als bloß nur in den „umgebildeten Motiven“. Faust und Manfred sind noch viel mehr als nur dramatische Gestalten, sie sind verkörperte Ideen, an welchen sich immer wieder versuchen mag, wer die Kraft dazu in sich fühlt. So verkörperten die antiken Bildner ewige Ideen in ihren Göttergestalten und wer nach tausend Statuen der Here, Pallas oder Aphrodite die tausend und erste meißelte, that wohl daran. Man wird aber bei der Dichtung Byrons nicht bloß an Goethe denken dürfen, – auf den Engländer hat noch ein anderer Dichter und Landsmann mächtig fördernd, „wie ein Geist spricht zum andern Geist“, eingewirkt: Shakespeare. Auch Goethe macht über Manfreds Monolog „der Zeit, des Schreckens Narren sind wir“ die Bemerkung: „Hamlets Monolog erscheint hier gesteigert“. Wer aber Faust und Hamlet so in eins zu bilden weiß, daß sie zu einer ganz neuen Gestalt zusammenschmelzen, muß ein Dichter ersten Ranges sein. Denn Geistern dieser Art nähert man sich nicht ungestraft, wenn man mit ihnen nicht umzugehen weiß. Und so übt denn die Gestalt des „Manfred“ einen eigenen düsteren, aber unwiderstehlichen Reiz und seine mysteriös angedeutete, nirgends klar betonte Schuld, die durch das Ganze wie ein düsterer, gespensterhafter Schatten hinzieht, hat das Anziehend-Beunruhigende, wie es jedem Räthsel innewohnt, und giebt dem Hörer vollauf zu denken. Es ließen sich über Manfred ganze Commentare schreiben oder, um nochmals einen Ausspruch Goethe's zu citiren, „höchst interessante Vorlesungen halten“ – wie über Faust und Hamlet geschrieben und gehalten worden sind. Der beste Commentar bleibt jedenfalls eine so treffliche Aufführung, wie wir sie sahen. Der erste Act griff relativ am wenigsten durch. Das Publicum mußte sich in die Sache erst einleben, mußte gleichsam erst hören lernen, sich mit der Sprache des Dichters vertraut machen. Auch ließ hier das Arrangement zu wünschen übrig. Manfred stand auf seiner Bergeshöhe zu tief im Grunde der Bühne, der Darsteller mußte die Kraft seiner Stimme aufbieten, um nur verstanden zu werden. Den Gipfel des Montblanc uns in täuschendem Realismus vor Augen zu stellen, darauf muß der Decorateur ohnehin verzichten und unsere Phantasie muß auch hier ergänzen und nachhelfen, so gut wie im „Sommernachtstraum“, wo wir, wenn Shakespeare von Elfen spricht, „die sich geduckt in Eichelnapfchen stecken“, auch nicht prätendiren, daß die Ballettinnen und Choristinnen wirklich und leibhaftig in Eichelnapfchen hineinkriechen sollen. Im Verlauf der Aufführung des „Manfred“ steigerte sich die Wirkung – ihren Gipfel erreichte sie in der Scene mit Astarte.

Unter den Beschäftigten war Herr Lewinsky die einzige fremde Kraft, die anderen zahlreichen Rollen waren sämmtlich mit Künstlern des Hofopertheaters

besetzt und es macht dem Institute die größte Ehre, daß sein Personal nicht bloß vortrefflich singen, sondern daß es auch sprechen kann. Herr Lewinsky darf den Manfred ohne weiters zu seinen größten und besten Leistungen zählen. Neben ihm nennen wir Frau Ehn n. Sie hat als Astarte nichts zu sprechen als drei Worte: „Manfred!“ und „leb’ wohl“, wir stellen aber, was sie uns hierin brachte, so hoch und höher als irgendeine ihrer Glanzpartien; sie hat uns noch kaum je einen glänzenderen Beweis ihres eminenten dramatischen Talentes gegeben. Dieses ruhigwehmüthige, geisterhaft-leise, halb gesungene, halb gesprochene „leb’ wohl“ wird uns noch lange in der Seele nachtönen. Die Nemesis gab Frau Friedrich-Materna, die Alpenfee Frll. Dillner, die vier Elementargeister waren durch Frll. Gindelle, Frau Wilt, Herrn Rokitansky und Herrn Walter, die drei Schicksalsschwestern durch die Damen Dustmann, Siegstädt und Tremel vertreten, unter Ahrimans Geistern erschienen Herr Beck und Herr Bignio. Die ersten Kräfte verschmähten es, wie man sieht, nicht, in (scheinbar) kleinen Partien mitzuwirken. Sehr brav gab Herr Mayerhofer den „Abt von St. Mauritius“, Herr Lay als „Gensenjäger“ füllte seine Rolle wacker aus. Es wirkte eben Alles auf’s glücklichste zusammen und so mochte der außerordentliche Erfolg nicht ausbleiben.

Ueber Schumanns Musik, eine Tondichtung im eigentlichen Sinne, die sich der Worddichtung Byrons aufs innigste anschließt (welche Herbeck, fast ohne in die Partitur zu blicken, gleichsam „*par cœur*“ dirigirte), wiederholen wir nur, was wir schon oben kurz angedeutet: sie ist als das was sie sein soll, vielleicht des Componisten bedeutendstes Werk – jedenfalls wird die Ouverture durch kein ähnliches Tonstück der Neuzeit überboten – wir müßten die Seitenstücke dazu bei Beethoven suchen. Wer hätte im Träumer, in dem jean-paulisirenden Humoristen diese vulcanische Glut gesucht! Wie reizend – pikant in bestem Sinne des Wortes – ist die Erscheinung der Alpenfee gemalt, die Töne gaukeln und blitzen wie der Wassersturz mit dem Sonnenbogen selbst, in welchem sich die schöne Fee zeigt. Die wenigen Tacte, welche Astarte’s Worte begleiten, wiegen eine Oper auf. Einen Zug, der ganz und eigens Schumann angehört, wollen wir noch eigens betonen: nach den letzten Worten des sterbenden, allein zurückgebliebenen Manfred hört man von ferne, aus der Abtei von St. Mauritius, die feierlich klagenden, mild beschwichtigenden Töne des *Requiem aeternam* tröstend herüberklingen. Sie lösen die bittere, ungelöste Dissonanz, mit welcher uns der Dichter entläßt, in einen Wohl-laut auf, der sich wie der Thau himmlischen Trostes auf unsere Seele senkt. Und in dieser Stimmung schienen die Hörer das Haus zu verlassen.

Der folgende Tag brachte uns – und abermals zum Besten des Pensionsinstitutes des Hofopertheaters – das reine Gegentheil dessen, was uns der „Manfred“-Abend geboten. Wenn letzterer innigstes Zusammenwirken zu einem fest in sich geschlossenen Ganzen bot, so war es jetzt ein ähnliches Opernquodlibet wie im vorigen Jahre, wo wir Acte aus Spontini’s „Vestalin“, aus Cherubini’s „Medea“ concertmäßig in Galafrack und weißer Weste absingen hörten. Diesmal kam Spohr mit dem ersten Acte der „Jessonda“ daran. Die Berechtigung dieser Art von Auf-führungen bleibt höchst zweifelhaft, – allenfalls kann man sagen: es ist besser, ausgezeichnete Tonwerke wenigstens in dieser Gestalt, als sie gar nicht zu hören. Die Tonwerke selbst leiden aber durch die Einbuße wirklicher dramatischer Dar-

stellung in höchst empfindlicher Weise. Wie matt erschien zum Beispiel das Finale aus „Titus“, obwohl Frau Friedrich-Materna den Sextus sehr brav sang und obwohl dieses Finale ein imponantes Stück Musik ist, das über die übrige halb improvisirte Eil-Oper hoch emporragt. Wenn wir das Capitol in vollen Flammen stehen sehen, so begreifen wir die grellen Aufschreie des Chores, wenn die Herren aber mit dem Notenblatt in der Hand dastehen, so können wir bei ihrem plötzlichen „Ah“ und „Oh“ glauben, irgend jemand habe sie boshafter und unvermutheter Weise in den Arm gekneipt. Der „Jessonda“-Act, der sich mit der Todtenfeier des Rajah halb oratorienhaft exponirt, nahm sich besser aus, doch waren die Bajaderentänze ohne tanzende Bajaderen (man mochte dabei an „Lieder ohne Worte“ denken) verwunderlich genug. Für viele Hörer war diese Musik wohl eine Novität, – ob sie wohl bemerkt haben, daß Verdi den imponanten Chor aus „Jessonda“: „Laßt uns Brahma loben“ im ersten Act seiner „Aïda“ nahezu, aber in sehr geistvoller Weise copirt hat und daß Hans Heilings: „Wenn einst mein Kranz verblüht“ mit der Stelle des Todesboten Nadori fast identisch ist? daß Schumann das Motiv: „Kannst du mir die Schwester retten?“ bewußt oder unbewußt als Seitensatz ins erste Allegro seines Klavier-Quintetts herübergenommen? Merkwürdig ist es wohl, daß mir die Musik diesmal, concertmäßig gegeben, weit mehr den Eindruck des Dramatischen machte, als bei den Aufführungen der Oper selbst. Sie ist und bleibt am Ende doch ein reizendes, farbenreiches, echt poetisches Meisterstück, – schmäählich genug, daß sie sich nur so hervorwagen darf, wie wir sie jetzt gehört. Frau Dustmann war bekanntlich noch als „Frl. Louise Mayer“ eine vortreffliche Jessonda, sie sang diesmal ihre Arie so schön und tief empfunden wie nur jemals; sie wurde von Frl. Gindele als Amazily gut unterstützt. Herr Rokitansky wäre ein überaus imponanter Oberbramine, Herr Walter ein vorzüglicher Nadori, wenn die Oper einmal aus ihrer Verbannung erlöst werden sollte, wozu freilich wenig Aussicht vorhanden sein möchte. Aufgefallen ist uns auf dem Theaterzettel, daß dort der „indische Officier“ als „Pedro Lopez“ figurirte. Sollte Lopez im Laufe der vielen Jahre, seit „Jessonda“ nicht mehr gegeben worden, etwa in's indische Lager übergegangen sein?! – Großen Genuß bot Mendelssohns „Loreley“-Fragment mit Frau Wilt als Loreley. Wie schade, daß Mendelssohn durch seinen frühen und plötzlichen Tod verhindert wurde, ein Werk zu vollenden, das, nach diesem Final zu schließen, ein Meisterwerk geworden wäre. Und obendrein hätte dann Max Bruch seine Loreley nicht componirt, von der einmal jemand mit einem nicht schlechten Wortspiel meinte: „Mendelssohns Loreley ist leider ein Bruchstück, Bruchs Loreley leider kein Mendelssohn-Stück“. Die schöne Romanze Lyonels aus Halevy's „Blitz“ sang Herr Walter so schön, daß das Publicum die Wiederholung begehrte. Vermuthlich weil Flotows „Tenor“ in der „Martha“ auch Lionel heißt, hat Herr von Flotow die Romanze ziemlich ohne Complimente herübergenommen, aber auch verwässert und aus der feinen Noblesse des Originals ins Triviale übersetzt. Den Schluß des Abends bildete ein Act aus Donizetti's „Favorita“ – in italienischer Sprache. Frau Lucca sang, ihre Collegen im Hofoperntheater liebenswürdig unterstützend, die Leonora – sehr schön, sehr edel. Natürlich war zum Schlusse stürmischer Applaus ihr Lohn. Auch Herr Adams wirkte sehr brav mit. Wir gingen aber doch mit einer Art musikalischer Indiges-

tion nach Hause – ungefähr wie von einem Diner, wo zu vielerlei und zu Heterogenes aufgesetzt worden.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Konzert zum Vorteil des Pensionsinstituts des Hoftheaters, 22. Dezember 1874, Hofoper ■ Konzert zum Vorteil des Pensionsinstituts des Hoftheaters, 23. Dezember 1874, ebd.

REZENSIERTE WERKE

Donizetti: *La favorita* (IV. Akt, konzertante Aufführung) ■ Halévy: „*Quand de le nuit*“ („*Als noch die Nacht*“) aus *L'Eclair* ■ Mendelssohn: *Loreley* (Finale des I. Aktes, konzertante Aufführung) ■ Mozart: *Titus* (Finale des I. Aktes, konzertante Aufführung) ■ Schumann: Musik zu *Manfred* op. 115 ■ Spohr: *Jessonda* (I. Akt, konzertante Aufführung)

ERLÄUTERUNGEN

5–7 Der Abend ... erste ... „Theaterstück“ wurde] zur konzertanten Aufführung der *Manfred*-Musik im Rahmen des ersten außerordentlichen Gesellschaftskonzerts am 2. März 1874 → Nr. 152. ■ **9–11** Zwar stand ... in Leipzig 1859 ... auf dem Programme] Der ursprüngliche Plan, „ein Gesamtbild der hervorragendsten musikalischen Bestrebungen der nach-Beethoven'schen Periode zu entwerfen“, erwies sich als zu ehrgeizig, so dass das Programm am Ende reduziert werden musste – vgl. Richard Pohl, „Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung“, in: *NZfM* 26 (1859), Bd. 50, Nr. 25, 17. Juni, S. 283. Zur Leipziger Tonkünstlerversammlung 1859 → Nr. 140/ERL. zur Z. 14f. ■ **13–18** Selbst Schumann ... scenische Aufführung ... gerechnet haben.] Vgl. hierzu Schumanns Äußerung im Brief an Liszt vom 5. November 1851: „Das Ganze müßte man dem Publikum nicht als Oper oder Singspiel oder Melodram, sondern als ‚dramatisches Gedicht mit Musik‘ ankündigen.“ *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, hrsg. von Friedrich Gustav Jansen, Leipzig 21904, S. 349f. ■ **57f.** „Der Herr ... Beinen u. s. w.“] Freizitat aus: *Bibel*, Ps 147,10. ■ **59f.** „hangend und bangend in schwebender Pein“] Freizitat nach: Goethe, *Egmont* III,2. ■ **65** *concerts spirituels*] geistliche Konzerte. ■ **65f.** *théâtre spirituel*] geistliches Theater. ■ **68** Aufführung ... nicht auch die letzte gewesen sein möge.] Es kam noch zu Aufführungen in den Jahren 1875, 1876, 1880, 1882, 1883, 1884, 1885 und 1888. ■ **76** Antecedentien] hier: Voraufführungen. ■ **79** *qu'en dira t'on*] qu'en-dira-t-on – frz. „was man sagen wird“. ■ **79** *qu'en dit on*] qu'en dit-on – frz. „was man sagt“. ■ **89–92** „Der Dichter hat meinen Faust ... genugsam bewundern.“] → Nr. 152/ERL. zu den Z. 159–161. ■ **103** „wie ein Geist spricht zum andern Geist“] → Nr. 165/ERL. zur Z. 167. ■ **104f.** Auch Goethe macht ... die Bemerkung: ... gesteigert.“] → Nr. 152/ERL. zu den Z. 159–161. ■ **114f.** „höchst interessante Vorlesungen halten“] → Nr. 152/ERL. zu den Z. 159–161. ■ **125f.** „die sich geduckt ... stecken“] Freizitat aus: Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream* II,1. ■ **141f.** Gindele] Ernestine Gindele (1841?–?), Mezzosopran; 1867–1875 Mitglied der Wr. Hofoper, danach nur noch Gastspiele, u. a. in London und 1877–1879 an der Wr. Hofoper. ■ **144** Bignio] Louis von Bignio (1839–1907), Bariton; ab 1859 am Dt. Theater in Pest, 1863–1886 an der Wr. Hofoper. ■ **151** „*par cœur*“] frz. „auswendig“. ■ **171f.** im vorigen Jahre, wo wir Acte ... absingen hörten.] zur Aufführung der genannten Opernfragmente → Nr. 158. ■ **190** Hans Heilings] in Marschners *Hans Heiling*. ■ **193** Klavier-Quintetts] Es-Dur op. 44. ■ **202** wenn die Oper einmal aus ihrer Verbannung erlöst werden sollte] Zu einer Neuestudierung der gesamten Oper an der Wr. Hofoper kam es erst 1887. ■ **204** „indische Officier“

als „Pedro Lopez“] zwei unterschiedliche Tenorrollen. ■ 205 der vielen Jahre, seit „Jessonda“ nicht mehr gegeben worden] Die letzte davor realisierte Aufführung an der Wr. Hofoper war 1867. ■ 211f. „Mendelssohns Loreley ... Mendelssohn-Stück“] Den in musikalischen Kreisen verbreiteten Witz hat Ambros offenbar in Kritiken kennengelernt, die anlässlich der Prager Aufführung von Bruchs *Loreley* am 8. Jänner 1867 verfasst wurden – vgl. Zitat eines Prager Berichts in der Rubrik „Theater und Kunst“, in: *Fremden-Blatt* (1867), Nr. 17, 17. Jänner. ■ 213 „Blitz“] Originaltitel: *L'Éclair*. ■ 220 Adams] Carl Adams (1834–1900), amer. Tenor; 1867–1876 an der Wr. Hofoper.

199.

WA 1874, Nr. 296, 28. Dezember

A. (Komische Oper.) Zu unserer angenehmen Ueberraschung brachte die komische Oper eine Novität, d. h. eine Antiquität, denn Lortzings „Beide Schützen“ erlebten ihre erste Aufführung am 20. Februar 1837 in Leipzig und begründeten den Ruf des Componisten, welcher durch den am 22. December desselben Jahres aufgeführten „Czar und Zimmermann“ nur noch gewinnen konnte. Beide Opern sind also vermuthlich gleichzeitig entstanden, haben einen verwandten Familienzug und jene Frische, wie sie glückliche Erstlingsproducte zu kennzeichnen pflegt. Allerdings sind die „beiden Schützen“ nicht Lortzings erste Oper. Schon 1824 brachte er einen „Ali Pascha“ in Köln, Münster, Detmold u. s. w. auf die Bühne, kleinere singspielartige Operetten folgten – ohne sich dauernd zu behaupten. Von den „beiden Schützen“ an, schrieb Lortzing nun die Texte selbst. – Die Grenzen seiner Erfindungsgabe wohl kennend, griff er nach fremden Stoffen, wußte diese aber äußerst geschickt seinen Zwecken anzupassen. Die „beiden Schützen“ haben, wie einst Weber von seinem „Freischütz“ an Kind schrieb, „ins Schwarze getroffen“. Das Publicum amüsirte sich höchlich, wozu insbesondere auch Herrn Fischers ergötzliche Darstellung des „Dragoners Schwarzbarth“ wesentlich mit beitrug. Die „beiden Schützen“ Herr Hermany und Herr Erl sahen schmuck aus und spielten und sangen frisch und fröhlich; Fr. Krause als Karoline, Herr Erdt als Amtmann und Frau Franz als Haushälterin wirkten wacker mit. Die „beiden Schützen“ werden also wohl eine willkommene Bereicherung des Repertoires bleiben.

Ein Gastspiel der Frau Karoline Tellheim als „Zerline“ in „Don Juan“ fing unter günstigen und ungünstigen Auspicien an. Zu den günstigen rechnen wir vor allem die Blumenbouquets, welche der Sängerin entgegenflogen – die Blumenopfer gehören in der komischen Oper zum Hausgebrauch. Zu den ungünstigen aber zählen wir eine plötzliche Stimme-Indisposition der Sängerin beim Schluß der ersten Arie. Fast besorgten wir eine Entschuldigung im Zwischenact; aber zu unserem Vergnügen ging die Indisposition vorüber und die zweite Arie trug lebhaftesten Beifall ein. Fr. Fröhlich als Donna Anna rechtfertigt mehr und mehr unsere günstige Prophezeiung. Ihre erste Arie wurde vom Publicum äußerst günstig aufgenommen.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Lortzing, *Die beiden Schützen*, 25. Dezember 1874, Komische Oper ■ Mozart, *Don Juan*, 27. Dezember 1874, ebd.

ERLÄUTERUNGEN

6 vermuthlich gleichzeitig entstanden] *Die beiden Schützen* wurden bereits 1835 komponiert. ■ **8f.** Schon 1824 ... „Ali Pascha“] *Ali, Pascha von Janina* wurde 1828 in Münster uraufgeführt. ■ **14** wie einst Weber ... an Kind schrieb] Webers Brief an den Schriftsteller Friedrich Kind (1768–1843) vom 21. Juni 1821; Zitatquelle für Ambros: Weber, *Carl Maria von Weber*, Bd. 2, S. 318. ■ **20f.** werden ... Bereicherung des Repertoires bleiben.] Die Oper hielt sich nur bis zum 18. Jänner 1875 im Repertoire. ■ **22** Karoline Tellheim] (1842–1906), Sopran; Debüt 1862 am Wr. Carltheater, 1862–1871 an der Wr. Hofoper, danach erneut am Carltheater, wo sie eine gefeierte Offenbach-Interpretin war, 1874 an der Komischen Oper in Wien, ab 1875 am Theater an der Wien.

MUSIKAUFSÄTZE
UND -REZENSIONEN
DES JAHRES 1875

Feuilleton.**Musik.**

Philharmonisches Concert. – Schwedisches Damenquartett. –
Wohlthätigkeitsconcert.

Ich erinnere mich, daß vor Jahren ein junger deutscher Componist der romanti- 5
schen Schule eine Overture zum Liede von der „Loreley“ schrieb. Alle Welt wun-
derte sich über den Componisten, – auf keinen Fall war der Gedanke abzuweisen,
man dürfe demnächst etwa eine Overture zu einem Epigramme Martials oder
etwas Aehnliches erwarten. Die alte Geschichte kam mir in lebhaftere Erinnerung,
als ich die „Concert-Overture“ von L. Grill hörte, womit die Philharmoniker ihr 10
erstes Concert im neuen Jahre eingeleitet haben. Zwar trägt Grills Overture kei-
ne nähere Bezeichnung, kein Motto oder etwas dergleichen an der Stirne; ich wür-
de aber für sie den Titel vorschlagen: „Overture zu dem Sprüchwort: Viel Ge-
schrei und wenig Wolle.“ Nicht als ob sich nicht Tact nach Tact ein ganz tüchtiger,
geschickter und wohlgeschulter Musiker von bedeutenden Intentionen verriethe, 15
der einleitende langsame Satz verspricht sogar Vieles, was das nachfolgende Alle-
gro dann zu unserem Bedauern nicht hält; einzelne interessante Details hat selbst
auch noch das Allegro aufzuweisen, nach den Schlußacten aber möchte man den
Componisten fragen: „Zu was der Lärm? was steht dem Herrn zu Diensten?“ Lei-
der ist es nicht die reine Flamme poetischer Begeisterung, die dieses *allegro con* 20
fuoco erwärmt, sondern es ist einer jener heftig bewegten, strepitosen Sätze, für
welche ich ein für alle Mal die allgemeine Bezeichnung habe: „mit Steinkohle ge-
heizte Allegri“. Der Erfolg der Overture war sehr mäßig, sie wurde eine kleine
Weile in bedenklichem Decrescendo applaudirt, was nach unserem Wiener Ap-
plaus-Tarif ungefähr so viel heißt, als: sie fiel durch. Denn wer anderwärts einfach 25
gefele, wird bei uns drei Mal gerufen.

Ein zweites Orchesterstück war auf dem Programme bezeichnet: „Bach,
Präludium und Fuge (Choral von Abert), für Orchester eingerichtet von J. J.
Abert.“ Wenn kurz gesagt wird: „Bach“, so streitet die Vermuthung so lange für
Johann Sebastian, als nicht bewiesen wird, es sei „Hans Christoph Bach, Friede- 30
mann Bach, Karl Philipp Emanuel Bach“ oder sonst einer der zahllosen Bache
gemeint. Was sollte aber der Zusatz vom Choral bedeuten? Wir waren sehr ge-
spannt, als die Musik anfang, deren erste Tacte uns sogleich ein wohlbekanntes
Präludium aus dem „wohltemperirten Klavier“ (Theil 1, Prälud. 3 in *Cis-moll*, hier
aber nach *D-moll* transponirt) erkennen ließen. Wir erfreuten uns an der schönen, 35
wirksamen Orchestrirung des tief bedeutsamen, ernsten, empfindungsvollen Stü-
ckes und machten der Geschicklichkeit und dem Geschmacke Aberts in Gedan-
ken unser Compliment. Das Präludium endete, wir erwarteten die mächtige fünf-
stimmige Fuge, welche durch jenes eingeleitet wird. Statt dessen intonirten die
Blechinstrumente in gewaltigen Klängen den Choral „von Abert“ oder eigentlich 40
von Michael Prätorius (Abert hat die Melodie schön harmonisirt) – „o Jesu Christ,

wahr' Mensch“ u. s. w., denselben, den Mendelssohn etwas modificirt in seinen „Paulus“ mit dem Texte: „o Jesu Christe, wahres Licht“ aufgenommen hat. Nun kam endlich auch die Fuge. Wieder nicht die erwartete „fünfstimmige!“ Vielmehr
 45 die grandiose in *G-moll* aus den berühmten Orgelfugen. Da Bach dieser *G-moll*-Fuge eine eigene herrlich präludirende Phantasie voranstellt, so dächten wir, daß es billig wäre, der Phantasie zum Ersatze für die ihr abhanden gekommene Fuge die „fünfstimmige“ in *Cis* anzuhängen – ein Tausch über's Kreuz.

Die Stimmen des Fugensatzes verschlangen sich zu Wundergestalten, da fielen
 50 die Posaunen abermals und zwar mit der Choralmelodie mitten hinein, etwa wie im ersten Chor der Matthäus-Passion zu den polyphon durch einander arbeitenden Stimmen plötzlich der Choral ertönt: „o Lamm Gottes unschuldig“. Allen Respect für Abert, den tüchtigen Musiker, welcher so etwas zu Stande bringt – aber: kann, darf und soll man eine solche Blütenlese aus Bach gutheißen? Das ist
 55 denn doch wohl nicht „die Art, mit Johann Sebastian umzugehen“. Das Ganze ist ein völlig äußerliches glänzendes Effectstück auf contrapunktischem, sehr ernsten Grund und Boden. Wenn wir angesichts Bachs, statt zu componiren, combiniren, so können wir noch einen Nach-Bach erleben, bei welchem kaum ein Ende abzusehen. Was aber wohl Bach selbst dazu sagen würde? Jedenfalls ist das Einfügen
 60 des Chorals in die fix und fertige Fuge ein Stück altniederländischer Meisterprobe, ja ein Bach'scher Gedanke. Wir hören aber Bach'sche Gedanken am liebsten von Bach selbst aussprechen.

Beethovens achte Symphonie – vielleicht das Höchste an musikalischem Humor – wurde, gleich dem Abert-Bach'schen Stück, in größter Vollendung zu Gehör
 65 gebracht und mit Begeisterung aufgenommen. Ganze Bücher könnte man über diese Symphonie schreiben, eine ganze ästhetische Theorie des Humors in der Musik daraus entwickeln. Beachte man nur z. B. die Schlüsse der vier Sätze. Beim ersten zeigt sich noch einmal das Hauptthema, um wie ein in die Lüfte zerrinnendes Zauberbild zu verschwinden; im Allegretto „sieht man“, wie Schumann sehr
 70 hübsch bemerkt, „ordentlich, wie Beethoven die Feder wegwirft, welche vermuthlich schlecht genug gewesen“, – in den Schlußtakt des Menuets treffen die einzelnen Orchesterkräfte – Streicher, Bläser, Blech, Pauken – nach einander ein; recht nach dem Commando jenes Regenschori: „wer früher bei der Fermate ankommt, wartet auf die Uebrigen“ – im Final geht es in raschen Accenten vom
 75 Zenith zum Nadir und umgekehrt und das erzkomische Hauptthema schneidet uns noch einmal wie aus den Wolken herab, eine spöttische Fratze. Von den Ausführenden wollen wir eigens noch der Violoncells, der Corni und der Clarinette gedenken, die im Trio des Menuets, einem der allerschwierigsten Stücke, welche irgend eine Musik aufzuweisen hat, sich selbst übertrafen.

Als Solonummer spielte Fräulein Anna Mehlig das Concert Nr. 4 von Rubinstein, eine Composition, welche mannigfach Widerspruch findet, für
 80 welche ich aber, was mein Separatvotum betrifft, große Sympathie und Bewunderung hege. Sehr merkwürdig scheint mir im ersten Allegro der im besten Sinne Schumann verwandte Ton; das Final mit seiner melancholischen Wildheit ist für
 85 Rubinstein charakteristisch – es ist ein Zug, den kein Anderer mit ihm gemein hat.

Frl. Anna Mehlig, eine Schülerin der trefflichen Lehrer Lebert und Stark aus Stuttgart, hat und verdient den Ruf, unter den Pianistinnen der Jetztzeit ein Stern erster Größe zu sein. Sie ist für Wien keine ganz unbekannte Erscheinung, vor etwa sechs Jahren war sie hier; seitdem hat sie durch vier Saisons ihre Erfolge in America gesucht und sie dort in glänzender Weise gefunden. Sechs Jahre sind für ein echtes Talent, das nicht aufhört, mit aller Kraft aufwärts zu streben, eine lange Zeit, und wie wir nun Frl. Mehlig gehört, wird kaum mehr über sie zu sagen sein, als daß sie so ziemlich als eine vollendet zu nennende Künstlerin dasteht und daß uns edelste Künstlerweihe kaum so bald in so reiner Weise entgegengetreten. Man denkt bei Frl. Mehligs Spiel gar nicht an ihre enorme Virtuosität, ihre staunenswerthe Ausbildung von Handgelenk u. s. w. – Der unmittelbare Eindruck, den wir erhalten, ist der Eindruck reinsten Kunstschönheit – hinter das edle Kunstwerk tritt das Kunststück zurück und wird kaum bemerkbar, – wir denken bei Frl. Mehlig vor Allem an die Künstlerin, dann erst an die Virtuosa, während es z. B. bei Joseffy umgekehrt ist, wo wir uns erst mit dem Virtuosen bekannt machen, ehe wir den Künstler finden; glücklicher Weise finden wir ihn aber wirklich. Für Frl. Mehlig scheint irgend eine technische Schwierigkeit gar nicht zu existiren, sie spielt im Wortverstande Klavier, wo hundert Andere Klavier arbeiten. Wenn sie in irgend einer wie hingehauchten Passage mit zephyrgleicher Leichtigkeit über die Tasten hingleitet oder durch die Donner des vollen Orchesters mit der Kraft energischsten Anschlages hindurchdringt, immer hält sie die Grenzlinie echter Schönheit und reinsten Wohlklanges ein. Das Instrument beseelt und belebt sich unter ihren Fingern. Was das Spiel der Künstlerin so bezaubernd macht, ist jenes Mysterium des rein Schönen, das man wohl empfindet, aber nicht in Worten erklären kann – jenes durch keinen Fleiß, durch kein Studium zu ersetzende Etwas, von dem mein alter Meister Tomaschek in Prag zu sagen pflegte: „Wer's nicht hat, kauft's nicht in der Apotheke.“

Daß der Erfolg der Künstlerin bei einem so gebildeten Publicum wie jenes der Philharmoniker, ein vollständiger war, ist nicht nöthig zu sagen. Das schwedische Damenquartett widerlegt den oft citirten Spruch der Zigeunermutter aus „Preciosa“: man solle nicht, wenn man wo gut aufgenommen worden, zum zweiten Male kommen. Ihr diesjähriger Besuch in Wien ist von nicht minder, eher von gesteigert glänzenden Erfolgen begleitet, beim dritten Concert war der Saal Bösendorfer ausverkauft und Beifall gab es ohne Ende. Die Damen sind eine Specialität, die ihresgleichen wohl noch nicht gehabt; dieses vierblättrige Kleeblatt – ein solches zu finden, bedeutet nach dem Volksglauben Glück – ist aber nicht bloß eine ganz eigenthümliche Erscheinung, sondern was sie bringen und leisten, ist in mehr als Einer Beziehung interessant und lehrreich. Sie sind gleichsam eine Quadruple-Allianz gegen die „wohltemperirte“ Stimmung unserer Musik und belehren uns praktisch, daß es nicht alleseins ist, ob man *cis* oder *des* zu hören bekommt. Einzelnen aus dem Ensemble herausgerissen, würde kaum eine dieser Damen durch Stimme und Gesangsmanier Sensation machen – alle vier zusammen entzücken. Herr Wilhelm Junck trug als Beigabe einige Violinstücke sehr schön vor. Sein Ton hat an Fülle und Schönheit, sein Vortrag an Stylgröße unter Joachims Leitung sehr bedeutend gewonnen. Das vom Verein zur Errichtung und Erhaltung des

Erzherzogin-Sophien-Spitales veranstaltete Wohlthätigkeitsconcert erhielt durch die Mitwirkung der Frau Pauline Lucca und des Herrn Joseffy besonderen Glanz – natürlich war das Programm, wie bei allen Concerten dieser Art, bunt und mannigfaltig; auf Löwe's erschütternde Ballade „Edward“ (welche Herr Fischer gut, nur etwas zu gemäßigt in den Details sang) folgte die ungarische Rhapsodie Liszts u. s. w. Frau Lucca hat uns besonders durch den sinnigen Vortrag des Mendelssohn'schen „Sonntagsliedes“ erfreut, in den beiden kleinen Duetten wurde sie leider von ihrer Partnerin nicht sonderlich unterstützt. Eine Orgelphantasie von L. A. Zellner, von ihm selbst vorgetragen, war ein wahres Glanz- und Prachtstück von Registrierung, ein Capitel, in welchem Zellner bekanntlich Meister ist. Es war, als solle das Rieseninstrument alle seine Klangfarben zeigen – manchem Zuhörer wird erst klar geworden sein, was in so einer Orgel alles steckt. Mozart hat Recht gehabt: „Es ist der König der Instrumente“, – jedenfalls kann sein Reichthum und seine überwältigende Großartigkeit ersetzen helfen, was ihm endlich doch an Seele fehlt.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Philharmonische Konzerte (Viertes Abonnementkonzert), 3. Jänner 1875, MVgr. ■ Drittes Konzert des Schwedischen Damen-Quartetts, 2. Jänner 1875, Bösendorfersaal ■ Konzert des Vereins zur Erhaltung des Erzherzogin Sophien-Spitals, 30. Dezember 1874, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Abert: Choral ■ Johann Sebastian Bach: Präludium cis-Moll BWV 849a (nach d-Moll transponierte Orchesterbearbeitung von Abert), Fuge g-Moll BWV 542b (Orchesterbearbeitung von Abert) ■ Beethoven: Symphonie Nr. 8 F-Dur op. 93 ■ Grill: Ouvertüre für großes Orchester op. 8 ■ Liszt: Ungarische Rhapsodie cis-Moll S 244 Nr. 2 ■ Leschetizky: Nr. 3 „Serenade“ aus 3 zweistimmige Gesänge ■ Loewe: Nr. 1 „Edward“ aus 3 Balladen op. 1 ■ Mendelssohn: „Sonntagslied“ op. 34 Nr. 5 ■ Raff: Nr. 3 „Cavatina“ aus 6 Morceaux op. 85 ■ Rubinstein: Nr. 5 „Wanderers Nachtlied“ aus Duette op. 48, Klavierkonzert d-Moll op. 70 ■ Vieuxtemps: Nr. 5 „Tarentella“ aus 6 Morceaux de Salon op. 22 ■ Leopold Alexander Zellner: Phantasie über einen Choral für Orgel [vermutlich improvisiert]

ERLÄUTERUNGEN

5f. ein junger deutscher Componist ... „Loreley“ schrieb.] Gemeint ist vermutlich Emil Naumann (1827–1888) und seine Konzert-Ouvertüre zum Trauerspiel *Loreley* (1864). ■ **10 L.** Grill] Leo Grill (1846–1919), Komponist; Prof. am Leipziger Konservatorium, Lehrer u. a. von Leoš Janáček. ■ **19** „Zu was der Lärm? ... zu Diensten?“ → NR. 149/ERL. zur Z. 45f. ■ **28** Präludium und Fuge (Choral von Abert), für Orchester eingerichtet] Aberts Orchesterbearbeitung des Präludiums cis-Moll BWV 849a, der Fuge g-Moll BWV 542b und des Chorals erschien auch im Druck (Leipzig 1872). ■ **28f.** J. J. Abert] Johann Joseph Abert (1832–1915), Komponist und Kontrabassist; Studium in Prag (u. a. bei Ambros), später Hofkapellmeister in Stuttgart. ■ **40–42** Choral ... von Michael Prätorius ... „o Jesu Christ, wahr' Mensch“] Gemeint ist das anonym überlieferte, Martin Behm (1557–1622) zugeschriebene Sterbelied „*Herr Jesu, meines Lebens Licht*“. Bei dem zwischen Bachs Präludium und Fuge eingeschalteten Choral handelte es sich

allerdings um Aberts eigene Komposition. ■ **46** Phantasie] BWV 542a. ■ **69–71** „sieht man“, ... genug gewesen“] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 114. ■ **80** Anna Mehlig] (1846–1928), Pianistin; Studium am Konservatorium in Stuttgart, später bei Liszt in Weimar, 1869–1873 Konzertauftritte in den USA, nach der Rückkehr hauptsächlich in Deutschland, England und den Niederlanden. ■ **87** Lebert und Stark] Sigmund Lebert (1821–1884), dt. Pianist und Musikpädagoge; Ludwig Stark (1831–1884), dt. Musikpädagoge, -forscher und -editor. ■ **89f.** vor etwa sechs Jahren war sie hier] Mehlig trat 1868 in Wien auf. ■ **117** „Preciosa“] Carl Maria von Weber, Musik zu *Preciosa* J 279. ■ **118** Ihr diesjähriger Besuch in Wien] zum vorausgegangenen Auftritt → Nr. 192/ERL. zur Z. 116. ■ **129** einige Violinstücke] Joachim Raff, Nr. 3 „Cavatina“ aus 6 Morceaux op. 85; Henri Vieuxtemps, Nr. 5 „Tarantella“ aus 6 Morceaux de Salon op. 22. ■ **130** Joachims] Joseph Joachim (1831–1907), Violinist, Dirigent und Komponist. ■ **132** Erzherzogin-Sophien-Spitals] Das nach Sophie Friederike, Erzherzogin von Österreich (1805–1872), benannte Spital wurde 1881 eröffnet. ■ **138f.** in den beiden kleinen Duetten] Anton Rubinstein, Nr. 5 „Wanderers Nachtlied“ aus Duetto op. 48; Theodor Leschetizky, Nr. 3 „Serenade“ aus 3 zweistimmige Gesänge. ■ **139** von ihrer Partnerin] Ernestine Gindele. ■ **140** L. A. Zellner] Leopold Alexander Zellner (1823–1894), Musikpädagoge und Komponist; Gründer und Redakteur der Zeitschrift *Blätter für Musik, Theater und Kunst*, 1868–1872 Prof. für Harmonielehre am Konservatorium der GdM, Generalsekretär der GdM, Harmoniumvirtuose, 1862–1871 Veranstalter von Konzerten Alter Musik in Wien. ■ **144** „Es 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.

201.

WA 1875, Nr. 12, 16. Jänner

Feuilleton. Musik.

Pauline Lucca als Mignon. Joseph und Amalie Joachim.

Eine Musikwoche, wo wir Namen an der Straßenecke neben einander lesen wie: Joseph und Amalie Joachim, Anna Mehlig, Pauline Lucca, darf wohl eine überaus reiche heißen. Pauline Lucca brachte uns im Hofoperntheater ihre „Mignon“. Wir durften das Haus mit hohen Erwartungen betreten, denn wiederholt hatte der Ruf versichert, es sei ihre beste Leistung, und auch ohne derlei Versicherungen konnte die Bekanntschaft mit dem individuellen Wesen und der Erscheinung der Künstlerin genügen, derlei Erwartungen in uns zu wecken, welche denn auch in keiner Weise getäuscht worden sind. 5
10

Zudem bekamen wir die längst bekannte und beliebte Oper diesmal theilweise als Novität zu sehen, nämlich mit dem „tragischen Schluß“. In der ersten und Originalgestalt der Oper, in welcher wir sie bisher gekannt, heiratet Wilhelm Meister seinen Schützling Mignon. In Deutschland, wo jedermann Goethe's Roman auswendig weiß, will man Mignon tausend Mal lieber im Grabe als am Traualtare sehen – verschiedene deutsche Kunst-Gewissensräthe in Paris lagen dem Componisten in den Ohren: „wolle er seine Oper *au delà du Rhin* gut aufge- 15

nommen sehen, so müsse er deren Heldin ohne Gnade umbringen“. Unglücklicher
 20 Weise ließ sich Ambroise Thomas überreden – er setzte sich hin und legte das
 Jammer-Ei der neuen Schlußscene. Anfänglich entwickelt sich im umgewandelten
 dritten Act Alles so wie im ursprünglichen. Während aber im Urtexte Philine zu-
 letzt wie ein lustig tirilirendes Singvögelchen unter die alten Bekannten nur deß-
 wegen hereingeflattert kommt, um sich als Braut ihres vielgeduldigen und vielver-
 25 gessenden Friedrich zu präsentiren, und wir nun mit dem vergnügten Gedanken
 heimgehen dürfen, es setze eine Doppelhochzeit – nimmt jetzt die Geschichte ihre
 Wendung anders und mit Schrecken. Philine wird nicht wieder sichtbar, sondern
 nur hörbar. Vom See klingt durch's Fenster ein Fragment ihrer Polonaise herauf,
 welche sie im zweiten Act vor dem Theaterbrand gesungen. An diesem *alla Polacca*
 30 stirbt Mignon – und zwar drei Mal. Das dritte Mal definitiv. Ihr zweimaliges
 Wiedererwachen wirkt bedenklich genug – nahezu komisch, wir glauben ihr am
 Ende ihren Tod gar nicht mehr recht, da wir ja gesehen, wie zäh ihr Leben ist.
 Andererseits muß wieder ein Leben sehr zart sein, welches um eines solchen Nichts
 willen reißt – zumal Mignon eine Minute vorher von Wilhelm die leidenschaft-
 35 lichste Erklärung seiner Liebe und die feierliche Versicherung erhalten hat: nie
 habe er Philinen geliebt.

Jedenfalls haben wir jetzt die Wahl zwischen zwei Mignons. Die Theaterdirec-
 toren werden künftig vielleicht, wenn sie „Mignon“ aufs Repertoire setzen, an den
 Westenknöpfen abzählen: „heiraten, sterben, heiraten, sterben“ u. s. w. und nach
 40 dem Endergebniß dieses Orakels den Theaterdiener zur Darstellerin senden:
 „Fräulein, morgen sterben Sie“ oder „Fräulein, morgen heiraten Sie“. Ich habe das
 prachtvolle Renaissance-Grabmal des Dogen Nicolò Tron in der Frari-Kirche zu
 Venedig nie ohne ein heimliches Lächeln sehen können, wo unten der würdige alte
 Herr in voller Dogentracht frisch und gesund dasteht und etwas höher oben der-
 45 selbe alte Herr längelangs im Sarge liegt. Vielleicht kann dieser Doppel-Doge zur
 Rechtfertigung der Doppel-Mignon dienen. Was aber wohl z. B. Richard Wagner
 zu jener Nachgiebigkeit seines Collegen Ambroise Thomas etwa sagen mag? Ist
 denn der Ausgang eines so oder anders angelegten Drama's willkürliche Sache,
 daß man es nach Belieben mit Hochzeitsjubiläum oder mit Begräbnißjammer schlie-
 50 ßen darf? Hätte Ambroise Thomas Goethe's „Wilhelm Meister“ gelesen, so würde
 er darin gefunden haben, daß Wilhelm, als es sich um die Aufführung des „Ham-
 let“ handelt, Serlo's Bemerkung „das Publicum wünsche den Hamlet lebendig“
 mit der Gegenbemerkung zurückweist, „wie denn Hamlet am Leben bleiben
 könnte, da ihn das ganze Stück zu Tode drückt?“ Umgekehrt könnte man fragen:
 55 wie denn die Mignon der Oper sterben könne, da alle früheren Scenen eigens da-
 rauf angelegt sind, es zu einem schließlichen „als Verlobte empfehlen sich“ u. s. w.
 zu treiben? Das bunteste Leben gaukelt in lachenden Bildern an uns vorüber,
 plötzlich ertönt die Schreckens-Polacca und wie mit einem Zauberschlage ver-
 schwindet vor uns Wilhelm und Mignon und wir erblicken an ihrer Stelle die
 60 wohlbekanntesten Gestalten Raoul und Valentine und hören die leidenschaftlichsten
 Accente ihres großen Duetts. Das plötzliche Umschlagen der vor Lebensfreudig-
 keit sprühenden Musik in den hochtragischen Ton ruft eine unglaublich peinliche
 Wirkung hervor. Uebrigens ist die Musik gut und schön – nur das Verklärungsge-

zwiesel der Geigen sollte endlich den Componisten verboten werden. Wir bitten, was „Mignon“ betrifft, es künftig bei der bisherigen „Gepflogenheit“ zu belassen. 65

Könnte uns etwas mit dem Mißgriffe des Tonsetzers versöhnen, so war es Frau Lucca's ergreifende Darstellung. Die Art, wie sie ihre Mignon gleich in den ersten Scenen anlegte, bereitete schon den tragischen letzten Ausgang in feiner Weise vor. – Die Farben wurden alle tiefer, düsterer genommen, als wir sie sonst zu sehen gewohnt sind, und Mignon stellt sich uns gegenüber wie ein Fremdling auf Erden. Die ersten Antworten an Wilhelm wurden wie von einer Traumwandlerin gesungen; bei dem Liede: „Kennst du das Land“ stand Mignon mit visionär gehobenem Blicke da und in dem „dahin, dahin, laß uns, o mein Beschützer, zieh'n“, brach die leidenschaftlichste Sehnsucht mit fast erschreckender Gewalt hervor. Die erste Hälfte der zweiten Strophe wurde in wohlverstandener Steigerung nicht mehr träumerisch, wie die erste Strophe, sondern drängender, intensiver vorgetragen. Es war eine fertige Kunstleistung für sich – nicht Goethe's Mignon war es zwar und nicht die Auffassung, wie sie das Lied im Roman bedingen würde, aber es war die Mignon der Oper. 70 75

Ein lichterer Moment war (wieder ganz richtig), das reizende Schwalbenduett. Im zweiten Act fertigte Pauline Lucca die „Styrienne“ nach Gebühr einfach als Bravourstück ab, – als sie in Philinens Kleide hereintrat, wurde Mignon wieder Mignon – die Ausbrüche des leidenschaftlichsten eifersüchtigen Schmerzes waren erschütternd; wir begriffen, daß dieses zarte Geschöpf, welches sich zuletzt Wilhelm mit krampfhaftem Schluchzen in die Arme wirft, endlich so sterben könne, wie wir es im dritten Acte sterben sehen. Vortrefflich war das Abstufen der allmählig erlöschenden Lebenskraft in den Schlußscenen. Noch sei erwähnt, daß Pauline Lucca in ihrer ganzen Erscheinung die Mignon der französischen Maler war, – es war ordentlich überraschend, dieses Ideal hier leibhaft und lebendig vor Augen zu sehen. Der äußere Erfolg dieser in Gesang und Spiel hervorragenden Leistung war glänzend. 80 85 90

Wenn wir den Namen Joseph Joachim nennen, so weiß jeder, daß wir damit den Künstler genannt, der unter den Geigern der Gegenwart so ziemlich unbestritten die Oberstelle einnimmt. Er introducirte sich diesmal im Gesellschaftsconcert mit seinem „ungarischen Concert“ – einer in ihrer Eigenartigkeit grandiosen Composition, die ihm kaum ein Zweiter nachspielen wird. Die „Phantasie“ von Schumann, welche folgte, war indessen keine eben glückliche Wahl. Grau, düster und ordentlich gespenstig sieht uns das Stück an – die Spuren trüber Vergrämung, geistiger Ermüdung dieses Spätproductes, welches Schumann kurz vor dem tragischen Ausgange seines Lebens und Schaffens schrieb, kann selbst der Vortrag eines Joachim nicht beleben. Was soll ich aber von dem Concerte sagen, das der Meister zusammen mit seiner Gattin Amalie veranstaltete? Kaum erinnern wir uns eines reineren und höheren Kunstgenusses, als wie er uns hier geboten wurde. Es wird lange in unseren Erinnerungen nachglänzen. Joachim spielte zuvörderst, mit Brahm's, die *E-dur*-Sonate, eine von den sechs, welche Bach zwischen 1718–1722 componirte, als er in Anhalt-Köthen Capellmeister war. „Die Violinstimme erfordert einen Meister“, sagt Forckel in seiner Biographie Bachs. Ja wohl – und das Klavier auch. Diese Sonaten sind keine Leckerei für „Süßweindämchen“ 95 100 105

– wie Griepenkerl irgendwo sagt – sie sind Musik für Männer, eisenhaltig, gewal-
 110 tig. Milder hört sich Tartini; die Art, wie Joachim eine seiner Sonaten spielte, riß
 alle Welt hin, man konnte aber auch an Ton, Ausdruck, Vortrag kaum etwas Voll-
 endeteres hören. Daran reihte sich eine „Sarabande“ und ein „Tambourin“ von
 Leclair. Es wäre angemessen, bei derlei Dingen dem Publicum, das Leclair viel-
 115 leicht für einen allerneuesten Pariser Componisten hält, im Programm kurz zu
 sagen, wo es ihn in seinen Vorstellungen zu suchen hat, denn das Publicum hat
 nicht Musikgeschichte genug auf dem Lager, um zu wissen, daß es einen Leclair
 gegeben, geschweige denn ihrer drei: Anton L. den Vater und die Söhne Jean Ma-
 rie und Anton Remi [sic]. Diesmal ist Jean Marie gemeint, der Violinist und Com-
 ponist vieler glänzender Geigenstücke und auch einer Oper „*Glaucus et Scylla*“,
 120 geboren 1697 zu Lyon, ermordet von unbekannt gebliebener Hand am 22. October
 1764 zu Paris. Die beiden reizenden, von Joachim geradezu unvergleichlich vorge-
 tragenen Stücke zeigen ganz den Charakter der Epoche Rameau, für welche unser-
 er Zeit erst wieder das Verständniß ihres Werthes aufzugehen beginnt. Mit dem
 Namen „Tambourin“ bezeichnet jene Zeit gewisse Musik- und Balletstücke, wie
 125 sie zum Beispiel unter gleichem Namen auch in „Dardanus“ von Rameau und
 sonst vorkommen. Leclairs Stück verbindet damit die altfranzösische Rondoform
 – stets wiederkehrendes Thema mit freien Episoden. Wie Joachim das Stück spie-
 lte, klang es wie das Jauchzen und der Tumult eines Volksfestes – zuweilen schlei-
 chen ein Paar Mädchen aus der jubilirenden Menge abseits und flüstern einander
 130 allerlei Scherze und Schalkseinfälle in die Ohren. Eine Romanze voll süßen Ge-
 sanges, von Joachim selbst componirt, wurde durch die ungarischen Tänze von
 Brahms-Joachim abgelöst; da klang es nun, als sei Gott Apoll unter die Zigeuner
 gegangen, – das Publicum war von dem Feuer in lichterlohen Brand versetzt. Joa-
 chim gab endlich eine Gavotte von J. S. Bach zu, – *Violino solo*, aber beständig
 135 drei- oder vierstimmig. Zuletzt beschloß Beethovens Streichquartett in *C-dur* –
 und trieb die Begeisterung der Zuhörer auf den Gipfel, während der für die Spieler
 sehr heiklen, wie in Nebelschleiern einhergehenden Einleitung regte sich im Saale
 kein Athem. Das stürmische, fugirte Finale war lauter Feuerglanz und jenes unver-
 gleichliche *A-moll*-Andante haben wir, mindestens gesagt, nie schöner gehört.
 140 Herr Joachim hatte aber auch Mitspieler, die seiner werth waren; die Viola klang
 wahrhaft prachtvoll in Director Hellmesbergers Händen; Herr Röver, der Cel-
 list, nehme unser besonderes Compliment für seine Pizzicati im Andante, die wie
 Glockenschläge klangen. Besonders hat es uns erfreut, daß der Secundarius, Hell-
 mesberger der Jüngere, so schön in der gefährlichen Nachbarschaft des Primarius
 145 bestand. Man erinnere sich z. B. der Stelle im Final, wo die vier Stimmen nach
 einander mit dem erweiterten Fugenthema wie zürnende Schatten durch weite
 Räume umherirren. *Violino secondo* nimmt unmittelbar nach *Violino primo* das
 Wort, dann die grollende Viola, zuletzt das Cello. Das war nun ein Ton und eine
 Färbung in allen vier Instrumenten.

150 Frau Amalie Joachim sang zuerst Schuberts „Zuleika“ – eine der schönsten
 und der wenigst bekannten Compositionen ihres Schöpfers – dann Schumanns
 „Lust der Sturmnacht“ (wurde wiederholt), endlich drei köstliche Lieder von
 Brahms: die „ewige Liebe“, „auf dem See“ und „Sandmännchen“. Ueber das letzte-

re, ein reizendes Wiegenlied, das Frau Joachim mit bezauberndem Mezzavoce vor- 155
 trug, geriethen die Zuhörer sozusagen aus Rand und Band; jede Strophe wurde
 applaudirt. Ich weiß nicht, ob ich diesem Lied oder der „Zuleika“, was den Vortrag
 betrifft, den Vorzug geben soll. Welch' eine Liedersängerin! Im Gesellschaftsconcert
 wirkte Frau Joachim im Altsolo der Bach'schen Pfingstcantate: „o ewiges Feuer“ 160
 und in der „Rhapsodie“ (nach Goethe's „Harz-Reise im Winter“) von Brahms
 mit, – beide Stücke, was Intonation betrifft, wahre Rigorosa für die Sängerin, –
 möge Brahms immer eine Altistin finden, welche z. B. den Septimensprung
 abwärts, womit er das Wort „Oede“ illustriert hat, so sicher ausführt wie Frau Joa-
 achim. Die Composition selbst hat mich, wie ich gestehen darf, tief ergriffen. Die
 Worte „ist auf deinen Psalter“ u. s. w. sind ein Gebet aus der Tiefe des Herzens, –
 keine herkömmliche „Preghiera“, aber jeder Ton Liebe und reinste Empfindung – 165
 wunderschön schwebt hier die Frauenstimme über den tieferen Klängen der Tenore
 und Bässe des Chores. Wer dergleichen geschaffen, kann über das, was die
 Mitwelt von ihm sagt und was die Nachwelt von ihm sagen wird, völlig ruhig sein.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Thomas, *Mignon*, 14. Jänner 1875, Hofoper ■ Zweites Gesellschaftskonzert der GdM, 10. Jänner
 1875, MVgr. ■ Konzert von Joseph und Amalie Joachim, 13. Jänner 1875, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Johann Sebastian Bach: „Gavotte“ aus der Partita h-Moll BWV 1002, *O ewiges Feuer, o Ursprung
 der Liebe* BWV 34, Violinsonate E-Dur BWV 1016 ■ Beethoven: Streichquartett C-Dur op. 59
 Nr. 3 ■ Brahms: Alt-Rhapsodie op. 53, Nr. 1 „*Von ewiger Liebe*“ aus 4 Gesänge op. 43, Nr. 2 „*Auf
 dem See*“ aus 8 Lieder und Gesänge op. 59, Nr. 4 „*Sandmännchen*“ aus *Volks-Kinderlieder* WoO 31,
 Ungarische Tänze WoO 1 [Auswahl; konkrete Nrn. nicht ermittelt] (Bearbeitung von Joseph
 Joachim) ■ Joseph Joachim: Romanze B-Dur op. 2 Nr. 1, Violinkonzert d-Moll op. 11 (*in unga-
 rischer Weise*) ■ Jean-Marie Leclair d. Ä.: „Sarabande“ und „Tambourin“ aus der Violinsonate
 D-Dur op. 9 Nr. 3 ■ Schubert: „*Suleika I*“ („*Was bedeutet die Bewegung*“) D 720 ■ Schumann:
 Nr. 1 „*Lust der Sturmnacht*“ aus 12 Gedichte op. 35, Phantasie a-Moll/C-Dur op. 131 ■ Tartini:
 Violinsonate G-Dur [nicht näher ermittelt] ■ Ambroise Thomas: *Mignon*

ERLÄUTERUNGEN

12–15 Zudem bekamen wir ... mit dem „tragischen Schluß“ ... Schützling Mignon] Die von
 Ambros beschriebene Fassung mit dem guten Ausgang ist in Wirklichkeit die zweite Fassung
 (Ende November 1866), die von ihm beschriebene überarbeitete Fassung mit dem tragischen
 Ende ist die dritte Fassung (1869). Die Urfassung der Oper (uraufgeführt am 17. November 1866)
 mit dem tragischen Ende war Ambros offenbar nicht bekannt. ■ **18** *au delà du Rhin*] frz. „jenseits
 des Rheins“. ■ **42** Tron] Niccolò Tron, Doge von Venedig 1471–1473. ■ **52–54** Serlo's Bemerkung
 ... zu Tode drückt?"] Freizitat aus: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: Goethe, *MA*, Bd. 5, S. 312.
 ■ **60** Raoul und Valentine] → NR. 140/ERL. zur Z. 218f. ■ **96f.** „Phantasie“ von Schumann] die
 Phantasie a-Moll/C-Dur op. 131 ist Joseph Joachim gewidmet. ■ **102** Gattin Amalie] 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. ■ **105f.** zwischen 1718–1722] vollendet vermutlich 1725. ■ **106f.** „Die Violinstimme ... sagt Forckel] Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 57. ■ **109** wie Griepenkerl irgendwo sagt] Griepenkerl, *Das Musikfest oder die Beethovener*, S. 129f. (bei Griepenkerl bezogen auf Shakespeares *King Lear*). ■ **113** Leclair] Jean-Marie Leclair d. Ä. (1697–1764), frz. Komponist und Violinist. ■ **117** geschweige denn ihrer drei] Ambros stützt sich offenbar auf Fétis, *Biographie universelle*, Bd. 5, S. 244–246. ■ **117** Anton L. den Vater] Antoine Leclair. ■ **118** Anton Remi] Jean-Marie Leclair d. J. (1703–1777); den falschen Vornamen Antoine Remi, der erst am Anfang des 20. Jhs. berichtigt wurde, übernimmt Ambros von Fétis, *Biographie universelle*, Bd. 5, S. 245. ■ **119** „Glaucus et Scylla“] *Scylla et Glaucus*. ■ **150** „Zuleika“] vermutlich „*Suleika I*“ („Was bedeutet die Bewegung“) D 720, das Amalie Joachim in den 1870er Jahren vielerorts gesungen hat (1871 in Köln und Leipzig, 1872 in Berlin).

202.

WA 1875, Nr. 19, 25. Jänner

Feuilleton.

Musik.

Das Concert des akademischen Wagner-Vereines.

Das längst angekündigte, längst erwartete große Concert, welches vom Wiener akademischen Wagner-Verein zum Besten des Bayreuther Unternehmens veranstaltet worden, wäre denn endlich in seiner ganzen kolossalen Länge und Breite an uns vorbeigegangen – zwar nur vier Programmnummern, aber sowohl was deren Ausdehnung als was die Intensivität ihres Inhaltes betrifft, über das Gewöhnliche und Gewohnte weit hinausgehend. Zwar blieb der erwartete *sommo Giove* aus, aber einer seiner treuesten und begeistertsten Anhänger und artistischen Sendboten, Herr Hans Richter hatte die Leitung des Ganzen übernommen. Der Saal war gedrängt voll, Lorbeerkränze, deren ungewöhnliche Kolossalität sich dem Sonstigen entsprechend anschloß, wurden einer nach dem anderen auf's Podium theils geworfen, theils deputationsweise überbracht und der spezifische Wagner-Beifall mit den obligaten Hochrufen erschütterte nach den einzelnen Tonsätzen halbviertelstundenlang den Saal. Wir saßen, hörten, staunten – gingen aber auch mit einer Empfindung heim, als hätten wir uns an den zwölf Arbeiten des Hercules betheiliget. Denn das Musikcomponiren, Musikausführen und Musikanhören hat sich in unseren Tagen wirklich zu einer Art von Hercules-Arbeit herausgebildet und jener türkische Prinz Djem, welcher in Rom, nachdem er ein Turnier mit angesehen, seine Verwunderung darüber äußerte, „warum man denn diese anstrengende Arbeit nicht lieber von seinen Dienstleuten verrichten lasse“, würde vielleicht, stünde er von den Todten auf, uns Concertsassen die gleiche Aeufserung hören lassen.

Eine Novität war für uns zuvörderst Wagners „Huldigungsmarsch“ – eine Composition, die sich durch Schönheit der Motive und Klarheit des Baues auszeichnet und mit der ganzen Pracht Wagner'scher Orchestration ausgestattet ist.

Sie wurzelt, wie so ziemlich alle neuere Musik, in Beethoven, welcher mit seinem „Festmarsch und Chor“ für diese Gattung feierlicher, halb religiös gefärbter Märsche ein für alle Mal den Ton angegeben hat. Natürlich aber hören wir nicht etwa Beethoven'sche Reminiscenzen, das Stück ist durch und durch echter Wagner. Die Einleitung aus „Tristan und Isolde“, vom Orchester vortrefflich gespielt, und „Wotans Abschied und Feuerzauber“, von Herrn Dr. Kraus vortrefflich gesungen, seit lange wohlbekannt und mit gewohntem Antheil gehörte Stücke, übergehen wir rasch, um zur zweiten Novität des Concertes zu kommen, zur „Faust-Symphonie“ von Liszt. Merkwürdig mag es heißen, daß der alte Schwarzkünstler der Volkssagen und Held des weiland beliebt gewesenen Puppenspieles ein Liebling der modernen Componisten geworden – natürlich unter Anregung der Dichtung Goethe's. Wie die Faust-Commentare beginnen auch die Partituren der Faust-Musiken allmählig eine kleine Bibliothek für sich zu bilden. Scheint es doch, als müßten die Tonsetzer in jedem Säculum einen solchen Lieblings-Vorwurf haben, mit dem sie gar nicht fertig werden können. So hatten die Contrapunktisten des 15. und 16. Jahrhunderts ihren *omme armé*, die neapolitanische Tonsetzerschule hatte ihren immer wieder neu componirten Operntext der „Olimpiade“, – unsere Tonsetzer hohen Styls haben ihren „Faust“, an dem sie alle vorüber müssen, wie weiland die Thebaner an der Sphinx, und denen er seine Räthsel aufgibt – können sie solche nicht lösen, so zerreißt zwar nicht er sie, aber an seiner statt thut es vielleicht die Kritik. Beethoven soll nach Schindlers Erzählung beabsichtigt haben, sein Tagewerk mit einer Faust-Musik zu beschließen. Er würde sie schwerlich anders disponirt haben, als seine Egmont-Musik: eine Ouverture, alle vorkommenden Liedertexte – die „Ratt' im Kellernest“ so gut, wie „meine Ruh' ist hin“ – in Musik gesetzt, Entr'acte u. s. w. Was Beethoven nicht mehr schaffen konnte, versuchte Lindpaintner im Geiste und der Tendenz eines geübten Theaterdecorationsmalers, Radzivil ferner, dann Schumann. Berlioz gestaltete seine „*Damnation de Faust*“, ähnlich wie sein früheres Werk „*Romeo und Juliette*“, als eine Combination von Drama, Oratorium und Symphonie. Gounod ließ Goethe's Dichtung von seinen Leibtextmachern Michel Carré und Jules Barbier zum Opernbuch ummaltraitiren. Spohrs „Faust“, eines der edelsten Werke deutscher Tonkunst, bleibt hier außer Betracht, denn die vom Textdichter Bernard frei erfundene Handlung hat mit dem typisch gewordenen „Faust“ nichts gemein. Liszt wählt die Form der reinen Symphonie, der Schlußchor, den er anhängt, ändert nichts an der Sache, – seit Beethovens neunter Symphonie hat der Chor bei der Symphonie Zutritt, ja sogar früher schon hatte Peter Winter in einer längst vergessenen und verschollenen „Schlacht-Symphonie“ zu dem ungewöhnlichen Hilfs- und Auskunftsmittel gegriffen.

Liszt, welcher in seiner „Dante-Symphonie“ – einer musikalischen Umdeutung der *commedia divina* – bewies, daß er kaum andere Aufgaben seiner werth halte als die allergrößten, griff, um seinem Dante ein ebenbürtiges Werk entgegenzustellen, nach Goethe's Faust-Dichtung. Wenn er seine Nachdichtung Dante's in zwei riesenhafte Sätze theilte, so gliedert sich die folgende Symphonie in drei Abtheilungen – „drei Charakterbilder“ nennt Liszt sie bescheiden, und ohne ein langes Programm, wie Berlioz es liebte, überschreibt er sie kurz: „Faust, Gretchen,

Mephistopheles“. Wollten wir um nähere Erklärungen bitten, so würde uns Liszt mit Recht ein Exemplar des Goethe'schen „Faust“ in die Hand stecken. Der Schluß seiner Symphonie ist förmlich und wörtlich derselbe wie bei Goethe – ein Männerchor, episodisch von einem Solotenor unterbrochen, stimmt Goethe's *Chorus mysticus* an: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß“ – so wie die Dante-Symphonie mit dem Gesange des „Magnificat“ schließt. Daß zuletzt bei reinen Instrumentalwerken Schwester Poesie sich doch als erklärender Cicerone ins Mittel legen muß, ist am Ende doch so etwas wie eine Insolvenzerklärung der Musik bei Aufgaben, für welche Töne zu finden, sie ihrer Art und Natur nach nicht im Stande ist, und der zweitnächste Vers des *Chorus mysticus*: „Das Unzulängliche – hier wird's Ereigniß“, klingt dann beinahe wie eine Kritik.

Die Dante-Symphonie zeigt auf ihrem Titelblatte die Widmung an Richard Wagner, die Faust-Symphonie ist Berlioz gewidmet – ein Beweis, daß Liszt sich zu dem Glauben berechtigt hielt, hier sein Größtes und Bedeutendstes gebracht zu haben. Die Widmung an Berlioz hat ihren guten Grund; ungeachtet die Diction der Faust-Symphonie im Einzelnen ur- und erzwagnerisch ist, wurzelt die Tondichtung doch vollständig in den Symphoniewerken von Berlioz. Man darf aber hinzufügen: wie sich Berlioz zu Beethoven verhält, so verhält sich hier Liszt zu Berlioz.

Als Berlioz seine Symphonien in Dresden auführte, trat Carus, wie er in seinen „Lebenserinnerungen“ selbst erzählt, zu einer Freundin mit den Worten in die Theaterloge: „Das ist der Schrei der Creatur nach einer neuen Musik.“ Hat die Creatur wirklich geschrien, so kann sie sich bei der Faust-Symphonie völlig befriedigt finden. Es ist ein Aeußerstes, sowohl in dem, was hier versucht, als in dem, wie es ausgeführt wird, und wir müssen alle Vorstellungen über Musik, die wir etwa mitgebracht, resolut hinter uns werfen, wenn wir uns zurechtfinden wollen. Wollte man einem Musiker früherer Zeiten, und wäre es Beethoven in eigener Person, sagen, es gebe ein großes Instrumentalwerk, welches mit den Intervallschritten anfängt: *as, g, h, es, fis, b, d-f, a, cis, e, gis, c* u. s. w., so würde er vermuthlich glauben, daß wir ihm etwas aufbinden wollen. Es klingt in der That, als sei Scarlatti's Katze wieder einmal über die Klaviertasten gelaufen. In den Tonfolgen, wie wir sie eben genannt, kündigt sich das Grundmotiv des ersten Satzes an. Ein seltsam merkwürdiger Zufall darf es wohl heißen, daß dasselbe Motiv auch in Spohrs „Faust“ vorkommt, aber an ganz untergeordneter Stelle – in der Orchesterbegleitung zu den Worten des Goldschmiedesellen Franz: „ihr habt Röschen uns entführt, wir kommen mit geweihten Waffen“ u. s. w. Der ganze erste Satz bei Liszt hat mehr den Zuschnitt einer gewaltsam rhapsodischen Phantasie als eigentliche Symphonieform – doch kehren allerdings nicht bloß die leitenden Motive, sondern ganze Stellen in bestimmten Absätzen wieder. Vermuthlich sind es Mephisto's Worte über Faust: „ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben, der ungebündigt immer vorwärts dringt“, welche Liszt auf den eigenen Einfall gebracht haben, den sogenannten übermäßigen Dreiklang (Grundton, große Terz, übermäßige Quinte) zum eigentlichen Motiv oder Motor dieses ersten Satzes zu machen, das „Zappeln, Starren und Kleben“, von dem Mephisto sofort weiter redet, kommt an uns und wir fühlen uns versucht, in die sehr bekannten Worte

des Schülers „mir wird von alledem u. s. w.“ auszuberechnen. Einzelne frappante und schöne Züge leuchten uns aber auch sofort entgegen, wie der gloriose Eintritt der Solotrompete in *C-dur*.

Wir finden uns auf bequemeren und bekannteren Wegen, wenn das Andante eintritt, welches uns Gretchens liebliches Bild malen soll. Das einfache, gesangvolle Motiv, mit welchem der Satz nach einer figurirten Einleitung der Bläser sich exponirt, ist von holder Anmuth; die bald darauf das Blumenorakel „er liebt mich“ u. s. w. malende Stelle, wenn man solche gewagte Tonmalerei überhaupt zugeben will, in überraschender Weise bezeichnend. Sehr innig ist die folgende, zärtliche Melodie, – sie bildet einen anziehenden Gegensatz zu der ruhigen Unbefangenheit („Tranquillität“ könnte man sagen, wäre das Wort deutsch) der früheren Melodie. Der an sehr feinen Zügen reiche Satz würde durchaus und in hohem Grade befriedigen, wäre er dem Componisten nicht zu sehr in die Breite gerathen und verweilte er nicht zu lange in der süß-betäubenden Atmosphäre, wie Wagners Tristan-Einleitung, bei der wir uns zuletzt doch immer fühlen, wie die Tischgäste, welche nach dem Einfall jenes römischen Cäsars mit herrlich duftenden Blumen erstickt wurden. Nun aber zuletzt Mephisto! Er parodirt die Motive des ersten Satzes. Hat doch die tiefsinnige Kritik herausgebracht, daß der Teufel des alten Volksbuches bei Goethe zu Fausts zweitem Ich, zum „anders gewendeten Faust“ geworden, was Julius Mosen z. B. sogar in den beiderseitigen Röcken angedeutet wissen will, – ist Fausts Anzug eben silbergrau, erscheine Mephisto tiefgrau, ein purpurfarbenes Kleid Fausts werde bei Mephisto grellroth – und so weiter. Wenn nun schon die musikalischen Motive, mit denen uns Faust gemalt wird, hinlänglich sonderbar sind, so kann man sich denken, wie sie aussehen, wenn sie uns ein Caricaturspiegel reflectirt. Berlioz' Briganten im „Harold“ sind Leute von tadelloser Conduite gegen diesen Mephistopheles, und die Höllenbreughelei des Finales der *Symphonie fantastique* ist vergleichsweise ein Fräuleinstift für junge Damen aus guten Häusern. Wie soll und kann aber der „Geist, der stets verneint“, überhaupt geschildert werden?! Es wird am Ende doch ein Schalksnarr in gigantischem Styl, der uns ungeheuerliche Fratzen schneidet und die unerhörtesten Sprünge macht, versetzt mit einigen gewaltsamen Explosionen und etwas conventioneller Teufelsmusik. Wir bekommen im Mephisto-Finale stellenweise ganz unerhörte Schnarr- und Heultöne zu hören, bei denen es in der That auf eine unerhörte Kenntniß der Orchestermittel ankam, um sie nur zuwege zu bringen. Aber gerade dieser Satz hat im Einzelnen höchst pikante Details, wie z. B. das originelle, genial-bizarre Quasi-Fugato. 120 125 130 135 140 145 150

Wahrhaft erhaben und erhebend tritt zuletzt der *Chorus mysticus* ein. In diesen feierlichen, einfachen Tonfolgen „hebt uns“ wirklich die Musik oder das „ewig Weibliche hinan“. Die vollströmenden Klänge der sich jetzt dem Orchester gesellenden Orgel erhöhen den Eindruck. So ermüdet, verwirrt, um nicht zu sagen: verstimmt, wir von dem Vorhergegangenen sind – wir fühlen uns plötzlich wie in dem lichten Reiche ewiger Verklärung. 155

Ich will übrigens nicht behaupten, daß sich bei wiederholtem Hören Ohr und Sinn nicht mehr und mehr an Züge gewöhnen würden, deren Eindruck das erste Mal ein geradezu peinlicher ist. Einem genialen Menschen wie Liszt gegenüber ist 160

jedes voreilige Urtheil auch schon ein ungerechtes. Jedenfalls bleibt die Faust-Symphonie, deren Entstehung übrigens schon in die Fünfziger Jahre fällt, ein sehr merkwürdiges musikalisches Zeichen unserer Zeit; sie trägt im Guten und Schlimmen deren Signatur – ein gewaltsames Ringen nach neuen Formen, ein gewaltsamer Bruch mit der Vergangenheit. Es war eine selige Zeit, wo Mozart lächelnd und mit Götterleichtigkeit schuf – wir empfinden es beim Hören seiner Schöpfungen selbst, daher deren geradezu erquickende und beseligende Wirkung. Bei dem neuen Werke, von dem wir sprachen, müssen wir das Ringen, Suchen, die Marter und Qual, das durchaus Unerhörte finden zu sollen und finden zu müssen, mit dem Tonsetzer mit durchempfinden. Es ist kein Wunder, wenn wir zuletzt kaum recht wissen, ob wir ihm danken sollen.

Eine Bemerkung über einen bezeichnenden Grundzug der modernsten Musik überhaupt kann ich übrigens zum Schlusse nicht unterdrücken. Unsere Vorgänger hatten musikalische Gedanken, wir lassen es uns mit musikalischen Redensarten genügen – und die Effecte, mit denen wir das musikalische Nichts oder Wenig glänzend herausputzen, fangen an, sich dergestalt abzunutzen, daß man sie bald nicht mehr wird bringen dürfen. Wir sind der ewigen Quartsext-Ueberraschungen, der ewigen „Steigerungen“, des unaufhörlichen Harfengeklippers, der unaufhörlich in der Tenorlage sentimental lamentirenden Celli, der alle Augenblicke laut werdenden Schnarr- und Brummtöne der *Corni inglesi* und Baßclarinetten herzlich satt und müde – wir wissen sie auswendig, den Reiz der Neuheit haben sie verloren und Ersatz für Besseres und Wichtigeres bieten sie nicht. Wir sehnen uns am Ende nach irgendeiner planen Melodie von sechzehn Tacten mit beliebig langem Zopfe, wenn wir den Componisten so unverwandt, wie ein indischer Büßer seine Nasenspitze ansieht, irgend eine Notengruppe im Auge behalten sehen, über welche er endlose Meditationen anstellt, und wenn obendrein ein Septimen-Accord, ein Vorhalt nach dem anderen nur eine Etappe zum nächsten Sept-Accord, zum nächsten Vorhalt ist, und wir in schwebender Pein nach der Auflösung und Erlösung schmachten. Daß in der Kunst gerade das Allerhöchste sich ganz einfach aussprechen muß, haben wir vor lauter Geist und lauter Tiefsinnigkeit längst vergessen.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Konzert des Wr. Akademischen Wagner-Vereins, 24. Jänner 1875, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Liszt: *Eine Faust-Symphonie* S 108 ■ Richard Wagner: *Huldigungsmarsch* WWV 97, „Vorspiel“ aus *Tristan und Isolde*, „Wotans Abschied und Feuerzauber“ aus *Die Walküre*

ERLÄUTERUNGEN

4f. vom Wiener akademischen Wagner-Verein] Ein 1873 gegründeter Verein, dessen Hauptziel es war, die Reformbestrebungen Wagners zu fördern und die Bayreuther Aufführung der Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* vorzubereiten. ■ 9 *sommo Giove*] „höchster Jupiter“ bzw. „höchster Vater“ – Umschreibung Gottes in: Dante, *La Divina Commedia: Inferno* 31,92, *Purgatorio* 6,118.

Zu Ambros' ironischen Bezeichnungen von Wagner → NR. 155/ERL. zur Z. 182. ■ **11** Hans Richter] (1843–1916), Hornist und Dirigent; Studium am Konservatorium der GdM, 1868–1869 Musikdirektor an der Münchner Hofoper, 1871–1875 Kapellmeister des Nationaltheaters in Pest, 1875–1900 Kapellmeister der Wr. Hofoper, zugleich Dirigent der Wr. Philharmonischen Konzerte (1875–1898) und der Gesellschaftskonzerte (1880–1890). ■ **20** Prinz Djem] Cem Sultan (1459–1495), türkischer Prinz und Dichter. ■ **28** „Festmarsch und Chor“] aus *Die Ruinen von Athen* op. 113. ■ **32** Kraus] Emil Krauss (1840–1889), Bariton, promovierter Dr. med.; ab 1869 an der Wr. Hofoper. ■ **42** *omme armé*] „*L'homme armé*“ – Textunterlegung einer Melodie, die im 15. und 16. Jh. oft als Cantus firmus verwendet wurde. ■ **47f.** Beethoven soll ... zu beschließen.] Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, S. 162. ■ **51–53** versuchte Lindpaintner ... Radzivil ... Schumann.] Peter Joseph von Lindpaintner (1791–1856), *Faust* op. 265; Anton Heinrich von Radziwill (1775–1833), *Compositionen zu Göthe's Faust*; Schumann, *Szenen aus Goethes Faust* WoO 3. ■ **55–57** Gounod ... zum Opernbuch ummaltraitiren.] Oper *Faust* (uraufgeführt 1859). ■ **58** Textdichter Bernard] Josef Karl Bernard (1786–1850). ■ **62f.** Peter Winter in einer ... verschollenen „Schlacht-Symphonie“] Peter von Winter (1754–1825), *Schlachtsymphonie* c-Moll. ■ **91–93** trat Carus, ... einer neuen Musik.“] → NR. 140/ERL. zur Z. 183f. ■ **111f.** „ihm hat das Schicksal ... vorwärts dring“] Goethe, *Faust I*, 1856f. ■ **117** „mir wird von alledem u. s. w.“] „Mir wird von alledem so dumm, / Als ging' mir ein Mühlrad im Kopf herum“ – Goethe, *Faust I*, 1946f. ■ **132** jenes römischen Cäsars] Kaiser Elagabal (Heliogabal) (204–222). ■ **136** Julius Mosen] Julius Mosen/Adolf Stahr, *Ueber Goethe's Faust. Zwei dramaturgische Abhandlungen*, Oldenburg 1845, S. 32f. ■ **144** „Geist, der stets verneint“] Goethe, *Faust I*, 1338.

203.

WA 1875, Nr. 26, 3. Februar

Feuilleton.

Musik.

„Der Widerspänstigen Zähmung“, Oper von Goetz.
Komische Oper. Doors Trio-Soiréen.

Shakespeare fängt allgemach an, für Dichter von Operntexten eine wahre Fundgrube zu werden, und wenn die Engländer ihren „Female Shakespeare“ und ihre „Shakespeare-Gallery“ besitzen, so wird ihnen Deutschland und Frankreich bald einen „zu Opernlibrettos veredelten Shakespeare“ entgegenhalten dürfen. Nicolai's „Lustige Weiber“, Berlioz' „Beatrice und Benedict“ (*much ado about nothing*), Thomas' „Hamlet“ u. s. w. Auch „Der Widerspänstigen Zähmung“ hat an Joseph Victor Widmann ihren Bearbeiter, an Hermann Goetz ihren Componisten und das Werk, welches bereits in Mannheim mit Beifall gegeben worden, hat jetzt auch den Weg in das hiesige Hofoperntheater gefunden. Ob es sich dort dauernd behaupten werde, ist eine Frage, welche sich nach seiner ersten Aufführung und deren Erfolg weder bejahen, noch verneinen läßt. Erstere war, wie sie der Componist eben nur wünschen kann, das Werk sorgfältig studirt, die Leistung der Sänger durchaus zu loben, von Seite Frau Ehns sogar glänzend, die Ausstattung reich, ohne prunkhafte Ueberladung, an der Spitze des Orchesters, welches seine ge-

20 wohnte Trefflichkeit bewährte, Herbeck, der geniale Dirigent. Der Erfolg war, äußerlich genommen, ein beifälliger und der Beifall vom zweiten Acte an stellenweise ein genuiner, echter, in den meisten Fällen aber fühlbar ein gemachter; bisweilen setzte auch die Partei der Gönner ihre Hände vergebens in Bewegung, ohne in der Masse des Publicums damit ein Echo zu wecken. Die Composition hat viel
25 zu gute Züge und Seiten, um sie einfach als mißlungene Arbeit abzulehnen, und viel zu viel öde, gemachte, den Hörer abspannende und ermüdende Partien, um ihr eine Lebenskraft prophezeien zu dürfen, wie sie z. B. Nicolai's „Lustige Weiber“ bewährt haben. Doch gehen wir näher und nach guter Ordnung auf die Sache ein!

Zuerst also das Textbüchlein. Widmann hat seine Sache ganz gut gemacht. Der allbekannte Lustspielstoff des großen Britten ist den Bedingungen und Anforderungen eines Opernlibretto geschickt angepaßt und es sind ihm einige für den
30 Musiker sehr dankbare Scenen abgewonnen, wie z. B. die dem Original ziemlich treu nachgebildete Lectionsscene im zweiten Acte. Für Arien, Duette, Lieder, Recitative und was sonst die Usance der „Vergangenheitsmusik“ (ich bilde das Wort nach dem Muster „Zukunftsmusik“) erheischte, die Gelegenheit vom Zaune zu brechen, hat sich der Textdichter nicht bemüht; offenbar haben ihm und dem
35 Componisten die „Meistersinger“ als verlockendes Beispiel vorgeschwebt. Die Wagnerianer werden ihnen dieses ohne Zweifel hoch anrechnen. Zu den Witzworten Shakespeare's – welche übrigens als *Expurganda* im Sinne des „Female Shakespeare“ einer genauen Revision unterzogen worden – hat zum Ersatze des Ausgemerzten Widmann einige eigene gebracht, die aber mitunter stark an sogenannte
40 „Kalauer“ streifen, wie wenn Petrucchio Katharinens Ausruf „seid ihr von Sinnen?“ mit dem Wortspäß erwidert: „nein, von Verona“ (siehe „Zauberflöte“: „seht Paminen; wo ist sie denn? sie ist von Sinnen“ u. s. w.) oder wenn Baptista in der letzten Scene von Lucentio bemerkt: „er ist kein Philolog, doch log er viel“ (siehe
45 Rückerts Makamen: „du gehörst zu den Philologen, die so heißen, weil viele logen“). In Summa ist der Operntext als solcher zu loben.

Der Componist legitimirt sich durchweg als Musiker von Bildung, von Wissen und Können und als einer, dem es um die Sache der größte Ernst war. Hielte nur die Erfindungskraft, die Ideenfülle und Ideenfrische mit jenen erfreulichen und
50 löblichen Eigenschaften gleichen Schritt! Daran aber fehlt es empfindlich. Wo ja eine ariose Melodie auftaucht, fühlt man, wie sie der widerwilligen Phantasie mit Hebeln und mit Schrauben abgezwungen worden, statt frisch aus voller Brust zu strömen, und der Componist flüchtet und rettet sich, sobald er nur kann, oft ehe die melodische Periode noch zu Ende geführt ist, in das Refugium der Nicht-Melodisten: die dramatisch-ausdrucksvolle Declamation. Wenn ich die ersten dra-
55 matischen Musik-Incunabeln der Caccini, Peri, Marco da Gagliano u. s. w. durchsehe, wundere ich mich über die Engelsgeduld des florentinischen und Mantuaner Publicums vom J. 1600, welches diese stundenlang fortrecitirende Declamation mit Genuß und Dank anhören mochte. Unser modernstes Publicum, das seine
60 vier Stunden in den „Meistersingern“, dem „Rheingold“ u. dgl. heroisch aushält, fängt an, mir die Sache begrifflich zu machen.

Erscheinungen wie Berlioz, wie Wagner sind einzig in ihrer Art und müssen, eben ihrer ganz eigenartig complicirten Individualität wegen, einzig bleiben.

Berlioz hat bei all' seiner wahrhaft blendenden, immensen Genialität doch keine Schule bilden können, weil jeder etwa ihm Nachfolgende und Nachtrachtende hätte ein zweiter Berlioz mit allen seinen Genie-Idiotismen sein müssen. Ebenso Wagner, dessen Werke monumental dastehen, an deren Nachahmung sich aber kein Mensch wagen soll, der nicht eben wieder Wagner ist, und nicht die mächtige Kraft besitzt, die uns Antheil und selbst Bewunderung auch da abgewinnt, wo wir bekämpfend entgetreten müssen. Nichts entsetzlicher als Wagner'sches *Caput mortuum*, zu welchem uns die kleinen Nach- und Neben-Wagner alle mögliche Hoffnung zu machen beginnen. Wagner war für unsere sehr reinigungsbedürftig gewordenen musikalisch-dramatischen Zustände ein reinigendes Gewitter, so grandios und prächtig, wie ein Gewitter nur sein kann – aber gegen ein Gewitter in Permanenz müssen wir am Ende protestiren. Unsere moderne Oper ist der polare Gegensatz der Rossini'schen geworden. In letzterer: Melodie ohne Ende, von der reizendsten sinnlichen Klangwirkung und in stets gleichen, nahezu schablonenmäßigen Formen geboten, die dramatische Wahrheit dagegen entweder – *a basso le parole!* – geradezu in's Gesicht geschlagen oder doch total zur Nebensache gemacht; in der modernen dramatischen Musik aber gerade umgekehrt, das Ende der Melodie: oder die Melodie nur so beiher laufend, die unendlich ihr Tongewebe, Textwort nach Textwort abhaspelnde Formlosigkeit, dafür aber die dramatische Wahrheit das Erste, das Letzte und fast das Einzige. Beide Richtungen: Schönheit auf Kosten der Wahrheit und Wahrheit auf Kosten der Schönheit, sind – einseitig zum Extrem getrieben – offenbar nicht das Rechte und Wahre. Es ist auch kein größerer Contrast zu denken als das Opernpublicum von Anno 1820 und von Anno 1875. Was wohl die „Orecchianti“ von „Anno damals“ zur neuesten dramatischen Musik sagen würden? Nicht einen halben Act würden sie ausdauern!

Auch das Verhältniß des Orchesters ist ein ganz anderes geworden, als es z. B. noch bei Weber, Marschner u. s. w. gewesen. Heutzutage instrumentirt fast jeder Mann, der etwas für's Orchester schreibt, mit einer gewissen Meisterschaft. Wir hören also blühende Klangfarben über blühende Klangfarben – diese müssen aber auch so ziemlich Ersatz für alles Sonstige leisten; auch für den Gesang, den wir billiger Weise von der Bühne herab erwarten. Gretry's allbekanntes Wort über Mozart: „er setze die Statue in's Orchester, das Piedestal auf die Bühne“, mag mindestens heutzutage als wahr passiren. Das Orchester arbeitet thematisches Bröckelwerk voll glänzender Einzeleffecte, die Leute da oben singen dazu eine Melodie, die keine, eine Declamation, die keine, sondern ein nicht sehr erquickliches Mittleres von beiden ist. Selbst das Orchester macht zuweilen eine Wirkung, als solle eine bloße Farbenpalette ein wirkliches Gemälde vorstellen müssen.

Mit dem Vorstehenden ist im Ganzen auch die Charakteristik der Goetz'schen Oper gegeben, welche übrigens ihre warmen Gönner und Bewunderer hat. Der Componist ist auch wirklich eine künstlerische Natur, welche durch Ernst und Liebe unseren Antheil erregt, und der specifische Musiker findet Züge und Dinge in Menge, welche ihn interessiren; – die Arbeit ist die sorgsamste; nichts vernachlässigt, nichts obenhin abgethan. Aber ebenso blättern wir im Lauf der beiden ersten Acte endlich verwundert nach dem Titel des Textbüchleins zurück, um uns zu überzeugen, daß dort wirklich gedruckt zu lesen ist: „komische Oper“. Der

110 Ton, den der Componist anschlägt, ist der Ton des Pathos der heroischen Oper, und während Shakespeare den Gesprächen zwischen Petrucchio und Katharina den Ton drallen Humors giebt, wie einzig gut und richtig ist, glauben wir hier Wuotan und Brunhilde, Lohengrin und Elsa in der ernstesten Situation zu hören, dazu im Orchester alle hochtragischen Mittel aufgeboten, Paukenwirbel „nachahmend Jovis Donner“, dröhnende Posaunen u. s. w. Im dritten Act besinnt sich der
 115 Componist, – die Lectionsscene ist glücklich componirt, überhaupt dieser ganze Act der entsprechendste. Auch der vierte Act hat seine Schönheiten. Katharinens Scene „Die Kraft versagt“ läßt Töne echter Empfindung hören. Der Erfolg der Oper hob sich auch mit diesen beiden Acten beträchtlich, noch nach dem zweiten Acte war er nicht entschieden gewesen. Wir wünschen, daß sich die Oper erhalten möge. Diejenigen, welche die „Meistersinger“ als das erreichte Ideal preisen, werden ohnehin mit der Sache ganz einverstanden sein, und leichte Anklänge an Wagner – wie z. B. Petrucchio's Gesang zu Ende des ersten Actes, der an Wagners Wolfram von Eschenbach mahnen kann, die Aehnlichkeit der ersten Spectakel-
 120 scene mit der berühmten Prügelei in den „Meistersingern“ – werden eher willkommen sein, als Tadel finden.

Frau Ehnn entwickelte als Katharina ihr ganzes schönes dramatisches Talent und den seelenvollen Klang ihres Organs. Bianca ist vom Componisten nicht eben mit Vorliebe behandelt, Fr. Dillner gab aber die Rolle mit Anmuth und Empfindung, sehr reizend, insbesondere die Lectionsscene. Die Herren Bignio (Petrucchio), Walter (Lucentio) und Scaria (Hortensio) und ebenso die Träger der kleineren Rollen wirkten trefflich mit. Herbeck wurde bei seinem Erscheinen am
 130 Dirigentenpulte mit lebhaftem Beifall begrüßt.

Während das Hofoperntheater mit der „Widerspänstigen“ das Territorium der komischen Oper betrat, hat der „komischen Oper“ auf dem Schottenring zum
 135 zweiten Male das Grabgeläute getönt. Ich schlage mein Büchlein, „bunte Blätter“ geheißsen, auf und finde dort die vor Eröffnung jenes schönen kleinen Theaters geschriebene Stelle: „Wenn wir das für Wien in Aussicht stehende Theater der komischen Oper wegen 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, Narrenspossen und Schaugepränge – an wirklich schöner und anmuthiger
 140 Melodie, nicht an stundenlangem Tanzgeklingel, Freude zu finden. Wir fürchten aber, wir fürchten – es wird ein Offenbach-Theater mehr.“ Ich war ein „*prophète sans le savoir*“, wie man sieht. Die neue Aera stellt uns „Ausstattungsstücke“ und die „*opéra bouffe*“ anstatt der „*opéra comique*“ in Aussicht, d. h. es soll der gedankenlosen Schaulust, der gewürzten Frivolität noch ein Tempel geöffnet werden. Man könnte darüber traurig werden, daß Werke, die mit dem „*vidimus*“ aller drei Grazien bezeichnet sind, wie Aubers „erster Glückstag“ und dergleichen, fallen gelassen wurden, weil sie jenes „Gewürzes“ entbehren. Das Publicum wird grund-
 150 sätzlich allmählig in artistischer und sonstiger Beziehung depravirt und – will depravirt werden, Zeuge dessen die „ausverkauften Häuser“ bei jeder neuen Offenbachiade oder Lecocqiade.

Einige Dutzend Figurantinnen als Gendarmen u. dgl.[.] wo bleiben die weiland „sieben Mädchen in Uniform“ dagegen! Mit wahrer Freude habe ich darum neulich die beredten Worte meines werthen Freundes Ed. Hanslik gelesen, der für eine Annexion der „komischen Oper“ ans Hofoperntheater plaidirte. Die großen Vortheile der Sache liegen auf der Hand. Paris hat neben seiner Akademie für die heroische, für die moderne Riesen-Oper seine *opéra comique* – und für die Offenbächler seine *bouffes parisiens*. Wien, das in allen Dingen jetzt so sichtlich mit Paris ämulirt, sollte das Aehnliche haben. Wir wollen deßwegen keinen Menschen hindern, „Giroflè Girofla“ hoch über die „*Dame blanche*“, den „*Barbiere di Seviglia*“ und „Figaro“ u. s. w. zu stellen. Franz von Holsteins „Heideschacht“, Rheinbergers reizendes „Thürmerstöchterlein“ und ähnliche (leider auch „ungewürzte“) Werke haben für die weiten Räume der Hofoper kaum die genügenden Dimensionen – in der komischen Oper wären sie an rechter Stelle. Sollen wir aber so schöne Werke aus Quadratklafter-Ursachen in Ewigkeit entbehren müssen?! Es wäre eine wahre Erquickung, wenn wir nicht alle Tage irgend einen modernen Opern-Leviathan an uns vorüberschwimmen sehen müßten, und welch reiches Repertoire stellt sich dann zur Verfügung, ohne Ueberanstrengung, ja zur Erholung der Sänger, ja – des Publicums, ohne Hunderttausendgulden-Ausstattungen.

Ich habe gegen eine sehr werthvolle Erscheinung dieser Saison noch die Schuld abzutragen – gegen Herrn Prof. Anton Doors nunmehr abgeschlossene Trio-Soiréen. Sie stehen neben Hellmesbergers Quartett-Abenden als ebenbürtiges Seitenstück da und als ein eben so wichtiges für eine Musik-Metropole wie Wien. Unter den an drei Abenden vorgeführten zehn Nummern waren nicht weniger als sieben hochinteressante Novitäten und erste Aufführungen – oder eigentlich acht, denn auch Goldmarks neue, erst kürzlich einmal bei Hellmesberger gespielte Sonate kann als Novität gelten. Wir nennen insbesondere die schöne Sonate von Edvard Grieg, ganz originell scandinavisch gefärbt, wie Gade's erste Sachen etwa, aber mit milderem, minder reckenhaften Zügen, ein eben so sinniges als glänzendes, in der Erfindung frisches, in der Ausführung feines Duo für zwei Klaviere von Brüll und zwei Compositionen von Saint-Saëns, dessen Name den Leuten nicht recht über die Zunge wollte; sie werden sich ihn aber merken müssen! Wir fragen leider öfter „wer“ als „was“ – und gleichen den Engländern, die niemandem ein Wort gönnen, er sei ihnen denn vorgestellt. „Wer ist Saint-Saëns?“ fragte alle Welt. Er ist Organist der Madelaine in Paris, originell als Organist bis gelegentlich selbst zum Capricciosen und Bizarren, von Geist sprühend, ein moderner Erzromantiker, obwohl er den ganzen Bach sozusagen im kleinen Finger hat. Ein Quintett von Herzogenberg fand warme Freunde und scharfe Gegner in gleichem Maße. Die Ausführung sämmtlicher Stücke war, wie man sie erwarten durfte, d. h. die vorzüglichste.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Goetz, *Der Widerspänstigen Zähmung*, 2. Februar 1875, Hofoper ■ Trio-Soiréen von Anton Door, 9., 19. und 26. Jänner 1875, Bösendorfersaal

REZENSIERTE WERKE

Brüll: Sonate für zwei Klaviere d-Moll op. 21 ■ Goetz: *Der Widerspänstigen Zähmung* ■ Goldmark: Violinsonate D-Dur op. 25 ■ Grieg: Violinsonate G-Dur op. 13 ■ Herzogenberg: Klavierquintett C-Dur op. 17 ■ Saint-Saëns: Klaviertrio F-Dur op. 18, Violoncellosonate c-Moll op. 32

ERLÄUTERUNGEN

6 „Female Shakespeare“] damals bezogen auf die engl. Schriftstellerin George Eliot (1819–1880). ■ 7 „Shakespeare-Gallery“] ein Projekt des engl. Kupferstechers John Boydell (1720–1804); in der 1789 errichteten Galerie wurden Werke verschiedener Künstler ausgestellt, die von Boydell beauftragt wurden, Szenen aus Shakespeares Theaterstücken malerisch umzusetzen. Nach den Gemälden entstanden später Stiche für eine Prachtedition von Shakespeares Werken. ■ 9 *much ado about nothing*] Shakespeare, *Viel Lärm um nichts*. ■ 10f. Joseph Victor Widmann] (1842–1911), schweiz. Journalist und Schriftsteller. ■ 11 Hermann Goetz] (1840–1876), dt. Komponist. ■ 12 in Mannheim mit Beifall gegeben worden] Die Uraufführung fand am 11. Oktober 1874 statt. ■ 13f. Ob es sich dort dauernd behaupten werde] 1875 erlebte die Oper nur vier Reprisen, ab 1882 findet sie sich aber regelmäßig im Repertoire. ■ 38 *Expurganda*] lat. „zu tilgende“. ■ 42f. „Zauberflöte“: ... von Sinnen“] Zitat aus dem Finale des II. Aktes. ■ 45f. Rückerts Makamen: ... viele logen“] Friedrich Rückert, *Die Verwandlung des Abu Seid von Serug oder die Makamen des Hariri* (Neununddreißigste Makame: „Der Schulmeister von Hims“). ■ 56 Marco da Gagliano] (1582–1643), it. Komponist. ■ 70f. *Caput mortuum*] lat. „Totenkopf“. ■ 79 *a basso le parole!*] it. „Nieder mit den Wörtern!“ ■ 87 Orecchianti] Opernliebhaber, die keine Noten lesen können. ■ 94f. Grétry's ... Wort über Mozart: ... auf die Bühne“] Die vielerorts zitierte Äußerung gab Grétry angeblich als Antwort auf Napoleons Frage nach dem Unterschied zwischen Cimarosas und Mozarts Opern. Vgl. etwa Johann Baptist Rousseau (1802–1867), *Kunststudien*, München 1834, S. 378. Wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros: Jahn, *Mozart*, Bd. 2, S. 215. ■ 112 Wuotan und Brunhilde] Figuren in Wagners *Der Ring des Nibelungen*. ■ 112 Lohengrin und Elsa] Figuren in Wagner *Lohengrin*. ■ 130 Walter (Lucentio)] In der Rolle des Lucentio trat Georg Müller auf. ■ 135–143 Ich schlage mein Büchlein, ... Offenbach-Theater mehr.“] Freizitat aus: Ambros, *Bunte Blätter* II, S. 50f. Ambros formulierte diese Ansicht zunächst in einer Rezension der Operette *Der Karneval in Rom* von Johann Strauß d. J. → Bd. 1/Nr. 103. ■ 143f. „*prophète sans le savoir*“] frz. „ein Prophet, ohne es zu wissen“. ■ 144f. Die neue Aera stellt ... in Aussicht] Im Februar und März 1875 wurden vorwiegend zwei Stücke von Carl August Görner (1806–1884) gespielt: die Weihnachtskomödie *Aschenbrödel oder Der gläserne Pantoffel* und das Zaubermärchen *Der kleine Däumling* [...]. ■ 147 „*vidimus*“] lat. „wir haben gesehen“. ■ 152 Lecocqiade] bezogen auf den frz. Komponisten Charles Lecocq (1832–1918). ■ 154 „sieben Mädchen in Uniform“] Vaudeville von Louis Angely (1787–1835). ■ 155f. die beredten Worte ... Hanslik ... plaidirte.] Gemeint ist Hanslicks Feuilleton „Die Komische Oper“, in: *NFP* (1875), Nr. 3722, 6. Jänner. ■ 160 ämulirt] nacheifert. ■ 161 „Giroflè Girofla“] Operette von Lecocq. ■ 161 „*Dame blanche*“] Oper von Boieldieu. ■ 177f. Goldmarks ... Sonate] zur Uraufführung von Goldmarks Violinsonate D-Dur op. 25 → Nr. 188/Z. 158–207. ■ 181f. Duo ... von Brüll] Sonate für zwei Klaviere d-Moll op. 21. ■ 189 Herzogenberg] Heinrich von Herzogenberg (1843–1900), Komponist, Dirigent, Musikpädagoge; gehörte zum engen Freundeskreis von Brahms, ab 1872 in Leipzig tätig.

Feuilleton.**Musik.**

(Das Concert des Wiener Musiker-Vereins. Frl. Anna Mehlig.
Die Herren Brüll und Door.)

Mit der Fastenzeit hat die eigentliche Zeit der Concertmusik, welche wenigstens in 5
den letzten Carnevalstagen der Schwester Tanzmusik das Feld räumen muß, wie-
der angefangen. Der Musiker-Verein hat seine Mannen alle zu einem Massen-Concert
aufgeboden und da wogte es denn auf dem gewaltig großen Podium wie ein
kampfbereites Heer – hinten streckten zwanzig Contrabässe ihre Giraffenhäse
über die Menge, aus den mittleren Regionen schimmerte der Metallglanz der 10
Posaunen, Hörner und Trompeten und vorne stand dicht gedrängt Geiger an Gei-
ger. Massenconcerte zur Aufführung großer, insbesondere Händel'scher Oratorien
in dem weiten Raume der k. k. Winterreitschule gehörten um die Mitte der drei-
ßiger Jahre in Wien, so zu sagen, zum Hausgebrauch. Vor mir liegt ein alter Jahr-
gang der Schumann'schen Musikzeitung, darin wird von einer am 8. und 9. 15
November 1835 veranstalteten Aufführung des „Belsazar“ berichtet, wobei in Summa
843 Personen mitwirkten – unter anderen 118 Violinen, 40 Violen, 40 Violoncells,
30 Contrabässe, die Holzbläser zu je zwölf u. s. w. Wenn der damalige Bericht-
erstatter entzückt ausruft: „man habe die reichen Mittel der Kaiserstadt kennen
gelernt, die in ihrer Mitte verfügbar sich vorfanden“, so mag dieses ohne weiters 20
sehr wahr sein, – es könnte aber doch fast an Heliogabal erinnern, welcher in sei-
nem Rom alle – Spinnenweben sammeln ließ, um daraus einen Schluß auf die
kolossale Größe der Stadt zu ziehen. Unser Erzähler berichtet weiter: „Zahlreiche
Fremde kamen aus dem In- und Auslande eigens deßhalb hieher. Die Einnahme
betrug nach Abzug der bedeutenden Kosten gegen 4500 fl. C. M.“ Goldene Zeiten! 25
Die 118 Violinen u. s. w. bringen wir heutzutage auch zusammen, – aber die Frem-
den bleiben aus, – um ein Haar sogar die Einheimischen.

Massenaufführungen haben ohne Zweifel, wenn nicht ganz eminente Kräfte
zusammengebracht werden, so manches Bedenkliche. Ein so kolossaler Körper
entbehrt nothwendig der Leichtbeweglichkeit. Schon Mattheson macht in seinem 30
„vollkommenen Capellmeister“ die sehr treffende Bemerkung: „man müsse bei
sehr starker Besetzung die Tempi beträchtlich langsamer nehmen als sonst; die
Wucht des Tones ersetze solches aber“. Gerade diese Wucht kann aber auch des
Guten zu viel werden und jenes „weit davon“, welches nach dem alten Sprüchwort
gut für den Schuß ist, mag auch bei solchen Gelegenheiten als Klugheitsregel bei 35
der Wahl des Sitzes im Concertsaale gelten. Die Mächtigkeit eines Eindruckes
hängt nicht vom Gigantischen der äußerlich angewendeten Mittel ab. Raphaels
„Ezechiel-Vision“, ein Bildchen, das man mit einem davorgehängten Taschentuche
unsichtbar machen könnte, ruft durchaus den Eindruck des Kolossalen hervor und
unfern davon (im Palast Pitti) hängt ein wirklich kolossaler „Sanct Marcus“ von 40
Fra Bartolomeo, welcher einem durch's Vergrößerungsglas angeschauten Figür-

chen gleicht. Was die musikalischen Riesenaufführungen betrifft, so hat schon weiland Weisflog in einer köstlichen, mit Unrecht vergessenen Humoreske: „Der wüthende Holofernes“ sie mit gutmüthiger Schalkhaftigkeit verspottet. Wer lacht
 45 nicht über die „greuliche Baßgeige des Rapotzky von Krakau“, die so groß ist, daß an ihrem Halse ein „Leiterlein“ angebracht ist, auf welchem Rapotzky beim Spielen auf- und abspringt. Und weil dieser Riesenbaß noch zu schwach befunden wird, so spannt man, da die Aufführung des „Holofernes“ im Freien stattfindet, über eine nahe Windmühle ein Schiffstau als Monochord – „und rissen ihrer etz-
 50 liche unten daran mit einer Schrotsäge“. Ebenso findet man bei den Proben die zu Pauken eingerichteten Braubottige zu schwach – es wird im „Finkenbüschlein“ eine Batterie Karthaunen aufgestellt, nachdem der geheime Oberhofkanonier solche künstlich in *D-moll* gestimmt, – er spielt sie auch bei der Aufführung.

Aber alle Bedenken und alle Scherze wichen, als Herr Heißler den Tactirstab
 55 hob und die Tannhäuser-Ouverture begann. Das war wirklich imposant und eigentlich sollte dieses glänzende und phantasievolle Tonstück gar nie anders gegeben werden. Die bekannten Figurationen der Geigen im Schlußsatze machten, von dieser Masse von Geigen gespielt, einen Eindruck wie ein stürmendes Meer und großartig hob sich das Motiv des Pilgerchors in den Posaunen beherrschend über
 60 diese Tonwogen, wie es Wagner sicherlich auch gemeint, denn die Violinfigur soll nicht zudringlich jene Melodie zur Nebensache herabdrücken. Das Piano und Pianissimo aber hatten wir fast noch mehr zu bewundern als die Donnergewalt des Forte und Fortissimo. Wir bekamen Respect, – hatten wir, ehe es anging, an den „Holofernes“ gedacht, so dachten wir jetzt an jenes ideale Riesenorchester, dessen
 65 Bild Berlioz zum Schlusse seines Buches über Instrumentation entwirft. Wenn Riehl in einem seiner Bücher sagt: „Berlioz wünsche statt einzelner Geigen ein ganzes Volk von Geigen“, so mag das in solchem Sinne richtig sein, – wenn er aber weiters bemerkt: „wären diese Dinge nur auch anderswo möglich als in Paris“, so hätte ihm das sonntägliche Concert die Ueberzeugung verschaffen können, daß sie
 70 auch in Wien möglich sind.

Berlioz, den wir eben genannt, war durch den „Sylphentanz“ aus seinem Halb-Oratorium oder seiner Halb-Symphonie „Faust“ vertreten. Ein kleines musikalisches Wunderwerk! In solchen Nummern des „Faust“ kann man wahrlich keine Abnahme der Phantasie gegen die ersten Symphoniewerke, die *Episode de la*
 75 *vie d'un artiste* und *Harold en Italie* wahrnehmen. Berlioz componirte das Werk 1846, zum Theile in Prag. Nicht ohne Bewegung gedenke ich der Momente, wenn ich ihn bei der Arbeit traf und er mir freundlich das eben fertig Gewordene zeigte und es mit mir besprach. Das entzückte Publicum des Concertes verlangte den herrlich ausgeführten Sylphentanz *da capo*. Der Dirigent, Herr Kremser, machte in
 80 den Applaussturm vergeblich eine dankende – und ablehnende – Verneigung nach der anderen hinein. Das Publicum ließ nicht locker und zuletzt mußten die Sylphen nochmals tanzen. Soeben hat, wie französische Blätter berichten, ein Stück aus dem „Faust“ auch im Conservatoire in Paris Furore gemacht. Man fängt auch in Frankreich an, dem schwer verkannten Meister Gerechtigkeit widerfahren zu
 85 lassen, nachdem man lange genug in ihm eben nur den Musikreferenten des „Journal des Débats“ erblickt. Ich weiß sehr wohl, was sich gegen seine ganze Richtung

und Tendenz principiell sagen läßt und wie viel ein musiklehrender Schulmeister in seinen Partituren mit sittlich entrüstetem Rothstift anzustreichen fände. Aber ich wage zu behaupten, daß Berlioz sich durch die unwiderstehliche Gewalt des Genius mehr und mehr einbürgern wird. Es macht Wien Ehre, daß man seinen Namen denn doch zuweilen in Concertprogrammen antrifft. Und im Grunde sind uns seit dem vulcanischen Ausbruch jener „*Episode*“, und was Berlioz sonst geschrieben, noch ganz andere Dinge geboten worden, gegen welche der Franzose ordentlich wie ein Classiker dasteht. Seine Partituren sehen, schwarz auf weiß, völlig so rein und säuberlich aus, als sei es Mozarts Hand, welche sie geschrieben, während sich anderwärts Notenmassen durch einander und uns entgegenwälzen, vor denen wir erschrocken Reißaus nehmen.

In mächtiger Kraft, kerngesund und frischblickend schritt an uns die Instrumental-Einleitung von Händels „*Acis und Galatea*“ vorüber. Die Formen und Wendungen mögen ins Himmels Namen veraltet sein – der Geist ist es nicht, er lebt und wird leben. Händel hat eine Allonge-Perrücke, wie man sie damals eben nach Mode und Sitte trug, aber unter dem Lockeningel schaut ein Jupiter-Gesicht heraus – und im Grunde sehen ja auch die olymposbewegenden Locken des Zeus von Otricoli aus wie eine antike Götter- und Allonge-Perrücke.

Den letzten Schluß bildete die „ungarische Rhapsodie“ von Liszt; dieselbe, welche neulich Joseffy gespielt, diesmal aber als Symphoniestück von Karl Müller orchestriert. Wenn mir jemand sagt, „als Pianisten lasse er Liszt gelten, als Componisten aber“ u. s. w., so pflege ich dem Tadler die ungarischen Rhapsodien unter die Nase zu halten. Wie hat aber Müller – der Primarius der jüngeren Müller’schen Quartette – orchestriert? Liszt soll, als er die Bearbeitung hörte, entzückt gewesen sein, und er hatte Ursache dazu. Es könnte es Berlioz gemacht haben; damit ist Alles gesagt.

Zwischen den mächtigen Instrumentalsätzen hörten wir als Solonummern das Adagio und Finale des Mendelssohn’schen Violinconcertes, gespielt von Fr. Bertha Haft, Liszts Phantasie über des genannten Meisters „*Sommernachtstraum*“, für Pianoforte, gespielt von Herrn Brüll, und zwei Gesänge Schumanns, vorgetragen von Herrn D. Kraus. Die junge Violinistin erntete nach jedem Solo reichen und reich verdienten Beifall. Als sich Herr Brüll an’s Piano setzte, beschlichen uns leise Zweifel, wie sich das Instrument nach den eben gehörten Tonmassen ausnehmen werde. Aber der prächtige Bösendorfer klang eben auch prächtig und volltönig und fiel keineswegs ab. Herr Ignaz Brüll, der zwei Tage vorher sein eigenes Concert mit schönstem Erfolge gegeben, ist ein Künstler, von welchem wir zu oft gesagt, wie hoch wir ihn als Componisten und Pianisten stellen, als daß wir es hier wiederholen sollten. Sehr angenehm wirkte nach den vielen Instrumentalsätzen die edle Stimme des Sängers.

Ueber Fräulein Anna Mehlig sagten wir gleich nach ihrem ersten Debut im philharmonischen Concert, was wir diesmal eben nur wiederholen können: daß wir sie unter den Künstlerinnen der Gegenwart mit in allererste Reihe stellen und daß sie unter den zahllosen Pianistinnen, welche gehört zu haben wir uns rühmen dürfen, als einer der Sterne erster Größe glänzt. Die Künstlerin spielte in ihrem Concert für die Leute, welche das Erstaunen lieben, die große Polonaise in *E-dur*

von Liszt, und spielte sie so, daß Liszt selbst beifälligst genickt und gelächelt haben würde. Virtuosen, welche vor einem Liszt'schen Stücke nicht verzagen, giebt es indessen mehr, aber geradehin muß ich sagen, daß ich C. M. v. Webers Sonate in As nur ein einziges Mal ähnlich schön habe spielen hören – von Liszt. Die feine Beseelung, der wunderbare Hauch von Poesie, welchen Fräulein Mehlig an diesem Stücke entwickelte, wird lange in uns nachtönen. Es ist zudem und beiläufig gesagt eines der allerschwierigsten Klavierstücke. Der Tondichter C. M. v. Weber hat in seinen wundervollen vier Klaviersonaten dem Virtuosen C. M. v. Weber sehr bedeutende Concessionen gemacht; diese seine zweite Sonate ist die poetischste, aber auch für den Spieler intricateste. Gleich herrlich war der Vortrag von Mendelssohns Fuge in E und eines der Lieder ohne Worte, – es gehört etwas dazu, wenn eine Pianistin uns vom Piano fast todtgemachte Leute in diesem Grade bezaubert! Mit Herrn Hellmesberger spielte Fräulein Mehlig zwei Sätze aus Goldmarcks „Suite“ – einem Stücke, mit welchem sich Goldmarck gleich bei seinem ersten Auftreten Sitz und Stimme unter den Meistern errungen. Die beiden Sätze, Andante und Scherzo, wirkten bei solchem Vortrag doppelt. Herr Schmidler sang sehr schön einige Lieder von Schubert und Schumann; die „Frühlingsnacht“ verblaßte indessen etwas, nicht durch die Schuld des trefflichen Sängers, sondern durch die Transponirung von *Fis-dur* nach *F-dur*.

In dem interessanten Zöglingabend des Herrn Prof. Door hörten wir unter vielem Anderen auch neue, vorzügliche Variationen (zu vier Händen) von Robert Fuchs. Es ist in Wien, ganz in der Stille eine junge Tonsetzerschule herangewachsen – Goldmarck, Julius Zellner, Fuchs, Grammann, Brüll u. A. – auf die wir wie auf einen neuen Frühling mit Freuden blicken, eine neue, zweite „Wiener Schule“. Die alte, erste, zu welcher Jos. Haydn, Mozart, Beethoven und Franz Schubert gehörten, war auch nicht ganz schlecht!

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Massen-Konzert des Wf. Musiker-Vereins, 14. Februar 1875, MVgr. ■ Konzert von Anna Mehlig, 13. Februar 1875, Bösendorfersaal ■ Soirée musicale von Anton Door, 11. Februar 1875, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Berlioz: „Dance des Sylphes“ aus *La Damnation de Faust* op. 24 ■ Fuchs: Variationen d-Moll op. 10 ■ Goldmark: Suite für Klavier und Violine D-Dur op. 11 („Andante“ und „Scherzo“) ■ Händel: Einleitung aus *Acis and Galatea* HWV 49 ■ Liszt: Concertparaphrase über Mendelssohns „Hochzeitsmarsch“ und „Elfenreigen“ aus dem *Sommernachtstraum* S 410, Polonaise E-Dur S 223 Nr. 2, Ungarische Rhapsodie cis-Moll S 244 Nr. 2 (Orchesterbearbeitung von Müller-Berghaus) ■ Mendelssohn: Lieder ohne Worte [eine Nr., nicht näher ermittelt], Präludium und Fuge e-Moll op. 35 Nr. 1, Violinkonzert e-Moll op. 64 (2. und 3. Satz) ■ Schubert: Nr. 12 „Am Meer“ aus 13 Lieder nach Gedichten von Rellstab und Heine D 957, „Sei mir gegrüßt“ D 741 ■ Schumann: Nr. 5 „Romanze“ aus *Spanische Liebeslieder* op. 138, Nr. 2 „Ballade des Harfners“ aus Lieder und Gesänge op. 98a, Nr. 12 „Frühlingsnacht“ aus Liederkreis op. 39 ■ Richard Wagner: Overtüre zu *Tannhäuser* ■ Carl Maria von Weber: Klaviersonate As-Dur J 199

ERLÄUTERUNGEN

7 Musiker-Verein] Obmann des Wr. Musiker-Vereins war seit 1875 der Chordirigent Alois Alexander Buchta (1841–1898). Das zum Besten der Kranken-Unterstützungskasse gegebene Massenkonzert bewährte sich allerdings nicht, so dass der Verein im Folgejahr Vergnügungsabenden mit Tanzkränzchen den Vorzug unter den Veranstaltungen gab – vgl. „Vereins-Nachrichten“, in: *Die Presse* (1876), Nr. 271, 1. Oktober. ■ 14–20 Vor mir liegt ... 1835 ... verfügbar sich vorfanden“] Ambros irrt in der Datumsangabe; die Aufführungen fanden am 8. und 9. November 1834 statt. Der zitierte Bericht darüber findet sich in: *NZfM* 2 (1835), Nrn. 1 und 3, 2. und 9. Jänner, S. 4, 11. ■ 30–33 Schon Mattheson ... ersetze solches aber“] nicht ermittelt. ■ 42–53 so hat schon weiland Weisflog ... bei der Aufführung.] Carl Weisflog, „Der wüthende Holofernes. Bericht des Hofcantoris Hilarius Grundmaus anno Domini 1615“, in: ders., *Phantasiestücke und Historien*, Bd. 1, Dresden 1824, S. 87–100, hier Freizitat S. 90ff. ■ 65 Berlioz zum Schlusse seines Buches ... entwirft.] Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris 1843, S. 286f. Berlioz träumt von einem Orchester, das aus allen in Paris zur Verfügung stehenden musikalischen Kräften zusammengestellt würde (467 Instrumentalisten, 360 Choristen). ■ 65–68 Wenn Riehl ... als in Paris“] nicht ermittelt. ■ 76f. wenn ich ihn bei der Arbeit traf] → Nr. 152/ERL. zur Z. 123. ■ 82f. Soeben hat ... in Paris Furore gemacht.] Das Fragment wurde im fünften und sechsten Konzert der Saison 1874/1875 am 27. Dezember 1874 und am 3. Jänner 1875 aufgeführt. ■ 106 Müller] Karl Müller-Berghaus (1829–1907), Violinist; Primarius des zweiten (jüngeren) Quartetts der Gebrüder Müller. ■ 121 sein eigenes Concert] fand am 12. Februar 1875 im Bösendorfersaal statt. ■ 126f. nach ihrem ersten Debut im philharmonischen Concert] → Nr. 200/Z. 80–115. ■ 139 vier Klaviersonaten] C-Dur J 138, As-Dur J 199, d-Moll J 206, e-Moll J 287. ■ 147 Schmidler] Richard Schmidler, Bariton; Konzertsänger und künstlerischer Leiter des Vereins „Epheu“ in Wien, später am Stadttheater in Innsbruck engagiert, nach dem Abschluss der Karriere als Gesangslehrer tätig. ■ 155 zweite „Wiener Schule“] Als „Zweite Wiener Schule“ wird mittlerweile der Komponistenkreis um Arnold Schönberg bezeichnet.

205.

WA 1875, Nr. 43, 23. Februar

Feuilleton.

Musik.

Philharmonisches Concert. Hellmesbergers Quartett-Abend,
Herr Karl van Bruyck.

Die Philharmoniker brachten uns in ihrem sechsten Concerte zum guten Anfang 5
die Ouverture einer Spohr'schen Oper: „Der Alchymist“, welche den Meisten
kaum dem Namen nach bekannt sein möchte. Sie wurde 1835 in Kassel und 1838 in
Prag gegeben – in ersterer Stadt war Spohr bekanntlich Hofcapellmeister, in letz-
terer blühte damals ein seitdem vollständig abhanden gekommener Spohr-Cultus.
Die Oper, im Textbuche einer Erzählung von Washington Irving nachgebildet, 10
sprach weder hier, noch dort an, ja ein Anti-Spohrianer meinte sogar, ihre kürzes-
te und treffendste Kritik könne man vom Echo erfahren. Das war weder fein, noch
gerecht; denn Spohr konnte in der letzten Periode seines Schaffens wohl gründlich

15 langweilig werden, aber trivial wurde er nie und seine Meisterschaft verläugnete er
 nirgends. Die Alchymisten-Ouverture ist ein Beweis, daß auch die sogenannte
 „Capellmeistermusik“, welcher sie schon ganz entschieden angehört, ihren höhe-
 ren Kunstwerth haben kann. Die Elemente der Oper kündigen sich darin an: der
 Alchymist selbst, spanisch Ritterliches, spanisch Zigeunerisches. Es ist ein brillan-
 20 tes Orchesterstück; das Allegro mit seinen Geigenfiguren gleicht sogar, seltsam
 genug, einem Violinconcerte, das an die unrichtige Adresse gekommen und in
 eine Ouverture hineingerathen. Mit leidlichem Applaus entlassen, machte die Ou-
 verture dem sehr selten gespielten zweiten Pianoforte-Concert in *D-moll* von Men-
 delssohn Platz – ein an Glanz und Wirkung gegen das berühmte erste (in *G-moll*)
 weit zurückstehendes Stück, obschon es auch die Signatur *F. M. B.* deutlich genug
 25 trägt. Ein Curiosum ist der Anfang, der zwei Meyerbeer'sche Motive aus „Robert“
 und aus den „Hugenotten“ zum Hauptmotiv des ersten Allegro zusammenlötet:
 Bertrams Beschwörung und Marcell: „*vous le connaissez bien, c'est notre air des*
combats“. Fräulein Gabriele Joël trug das Concert sehr fein und nobel und dabei
 anspruchslos vor, sie unterließ weislich, mehr daraus herausspielen zu wollen, als
 30 Mendelssohn hineingeschrieben hat, – alle wirklich schönen Seiten der Composi-
 tion aber brachte sie zu voller Geltung, besonders im Finale. Eine Novität reihte
 sich an: „Tanzmomente“ von Herbeck, welche ihrem Componisten Beifall und
 Hervorrufe eintrugen. Manche Leute schüttelten den Kopf mit der Frage: ob denn
 Tänze in Concerten wie die philharmonischen appartementfähig seien. Man darf
 35 aber diese Tänze nicht als blanke Tanzmusik nehmen, was sie auch gar nicht sind,
 sondern als feine Charakter- und glänzende Orchesterstücke. Wenn Schumann in
 Schuberts „deutschen Tänzen“ *op. 33* „einen ganzen Carneval tanzen“ sah, so wird
 man mich hoffentlich nicht schelten, daß ich in Herbecks Tanzstück – der Form
 nach Ländlern – eben auch einen ganzen und zwar sehr distinguirten Maskenball
 40 in voller Action erblickte, – erst ein sehr vornehmes Paar in elegantest modernisir-
 tem Rococo, sehr langsam tanzend, da die Seidenschleppe der Dame enorm lang
 ist; dann einen Tiroler nebst Dirndl; einen Verliebten, der das Violoncell zu seinem
 Dollmetsch macht; einen wackern Spießbürger, der vor Lust den Boden stampft;
 einen feinsten weißen (nicht schwarzen) Domino, in dem eine Dame aller Welt
 45 abwechselnd Neckereien und Zärtlichkeiten anhängt; einen Minnesänger mit
 Harfe; eine alte Gevatterin, die laut dazwischen schnattert; eine toller Weise als
Saule pleureur, als Trauerweide costümirte Maske; ein Tanztutti aller Masken, aus
 welchem sich erst ein flüsterndes Liebespaar, dann Wenzel und Marianka seitwärts
 50 stehlen, und ganz zuletzt eine zierliche Zerline, die uns schelmisch winkt und uns
 dann plötzlich entschlüpft, während wir bemerken, die meisten Gäste seien schon
 fort und die Lichter fangen an zu erlöschen.

Da ich schon einmal vor dem musikalischen Guckkasten stand, so wirkte auf
 mich auch Schumanns *Es-dur*-Symphonie, um mit Hanslik zu sprechen, als „ge-
 staltentreibendes Mittel“. Sie wird jetzt allgemein die „rheinische“ genannt. Die
 55 Deutung ist nicht willkürlich, denn daß Schumann zum vorletzten Stück mit sei-
 nen hochfeierlichen Posaunenaccorden durch den Anblick des Domes in Köln und
 eine sacerdotale Ceremonie, welche er dort mit ansah, angeregt worden, wissen wir
 von ihm selbst und es ist dieses auch nöthig, um darüber klar zu werden, was diese

Episode in der ganzen fünf-sätzigen Symphonie solle und wolle, ja um Details
 darin zu begreifen, zum Beispiel die kurze recitativische Violoncellfigur, welche 60
 den Responionen der Priester abgehört ist, oder zuletzt die lang austönenden
 wiederholten tiefsten Posaunenklänge, welche bis in die Flöten hinauf ein Echo
 wecken und Glockenklang so deutlich wie möglich malen. Daß Schumann das
 steinerne Maßwerk des Domes nicht in musikalisches, in fugirte Arbeit, übersetz- 65
 te, sondern Reihen von mächtigen Accordpfeilern mit ihren „alten und jungen
 Diensten“ hinstellte, ist zu loben. Und so ist im ersten Allegro wirklich etwas vom
 Rheingau – Sonnengold und Lebenslust und Romantik, so viel das Herz begehrt;
 wer Phantasie hat, vor dem tanzt hier die Rochuscapelle mit dem Mäusethurm ein
 Pas-de-deux: das Scherzo im Charakter eine *Danza tedesca*, das Andante so innig
 mädchenhaft, so blond und blauäugig – nur das Finale fällt gegen die vorherge- 70
 henden Sätze ab und die äußere Lebhaftigkeit bietet keinen ganz genügenden Er-
 satz dafür, daß das rechte innere Leben fehlt. Für eines der Spätlingswerke des
 Meisters ist in dieser Symphonie im Ganzen noch ein merkwürdiges Leben und
 viel Kraft, – gegen die Frische der ersten Symphonie in *B* hält diese letzte den Ver-
 gleich allerdings nicht aus. Daß es im Grunde eine Programm-Symphonie ist, 75
 welche es auf dem Titel nur nicht Wort haben will, wird man schwerlich tadeln
 mögen. Schumann selbst fragt in seiner genialen Kritik der phantastischen Sym-
 phonie von Berlioz: „Wollen wir undankbar sein gegen die herrliche Natur und
 läugnen, daß wir von ihrer Schönheit und Erhabenheit zu unseren Werken borg- 80
 ten? Italien, die Alpen, das Bild des Meeres, eine Frühlingsdämmerung – hätte uns
 die Musik noch nichts von allem diesem erzählt?“ Ja freilich – Berlioz z. B. erzählt
 in den beiden unvergleichlich schönen Mittelsätzen seiner Harold-Symphonie
 (dem Pilgerzug und der Serenade des Pifferaro) von Italien mit staunenswerther
 Wahrheit des Localtones, in Mendelssohns „Hebriden“ rauscht und braust das
 Nordmeer und so weiter. Schumann erzählt uns vom Rhein – und er thut wohl 85
 daran, – „gesegnet sei der Rhein“ rufen wir mit den Worten des alten Claudius
 und seines bekannten Rheinweinliedes.

Der vierte Quartettabend Hellmesbergers brachte Schuberts Quartett in *G*
 und jenes von Beethoven in *Cis* – bekannte Meisterleistungen der vier Künstler;
 der wunderbaren, tief sinnigen, mysteriösen Tondichtung Beethovens lauschte das 90
 Publicum mit wahrer Andacht. Zwischen die Quartette war ein neues Duo von
 Hermann Grädener für zwei Klaviere eingeschaltet – drei Sätze, Allegro, Ada-
 gio, Allegro, Tonart *D-dur* und *D-moll*. Die jüngste Wiener Tonsetzerschule, de-
 ren ich neulich gedacht, ist so fleißig und so eifrig, ein vorzügliches Werk nach
 dem anderen in die Welt zu schicken, daß die mit Lorbeerkränzen nachkeuchende 95
 Kritik die zu bekränzenden Häupter kaum einholen kann. Eine Stadt mag sich
 musikalisch glücklich nennen, wo in einer Saison nach einander neue Composi-
 tionen aufgeführt werden wie die Violinsonate Goldmarcks, die beiden Klavier-
 duos von Brüll und von Grädener und die Variationen von Fuchs. Grädeners neu-
 estes Werk dürfte wohl bisher sein bedeutendstes sein und wir haben in der That 100
 kaum mehr zu thun, als kurz zu sagen, es sei ein Meisterstück.

Das Thema des ersten Satzes mag an sich nicht eben bedeutend sein (desto
 frappanter schön ist das zweite, der sogenannte Seitensatz), aber der Componist

weiß, wie Beethoven in manchen Werken, das scheinbar Geringe allmählig zum
 105 mächtigsten Leben zu entwickeln. Der zweite, langsame Satz wollte dem Publi-
 cum weniger zusagen, während er, unmaßgeblich, mir für meine Person der be-
 deutendste scheint. Es ist kein Singe-Adagio, wie wir seit Beethoven gewohnt sind,
 sondern ein grandios aufgebautes Contrapunkt-Adagio im Sinne Sebastian Bachs,
 110 an dessen großartigste Orgelpräludien wir uns stellenweise gemahnt fühlen. Das
 Finale brennt in lichterlohen Flammen und riß die Hörer zum lebhaftesten Beifall
 hin. Ehre aber auch den Herren Epstein und Brüll, welche die neue Composition
 mit wahrer Lust und Liebe und bis ins feinste Detail vollendet spielten. Grädener
 hat Ursache, ihnen zu danken und sich glücklich zu schätzen, solche Interpreten
 gefunden zu haben. Weiß doch ein Componist, wenn er sein Werk in alle Welt
 115 sendet, wie schlimm es unter Umständen unberufene Hände zurichten können!

Auch ein Componistenconcert haben wir erlebt – Herr Karl Debrois van
 Bruyck führte uns, unterstützt von einer Anzahl vorzüglicher Künstler und Di-
 lettanten, einige seiner Compositionen vor, welche bei dem zahlreich versammel-
 ten Publicum freundliche Aufnahme fanden. Solche Componistenconcerte sind
 120 selten – Franz Schubert veranstaltete eines und auch Berlioz' Concert-Wanderjah-
 re gehören hieher. Diese Concerte sind darum selten, weil der Componist dafür
 eine ganze musikalische Heerschaar aufbieten muß, – wie viel glücklicher waren
 die ihr Neuestes vorlesenden Dichter (*recitantes poetæ*) im antiken Rom, die im
 Uebrigen völlig als Seitenstück zu unseren Concertgebern gelten können. Der Poet
 125 brauchte nur nicht heiser zu sein und sein Heft nicht vergessen zu haben, so war
 Alles in Ordnung. Wie viel glücklicher ist der Maler, der nichts zu thun hat, als
 nur die Thüre seines Ateliers den Besuchern offen stehen zu lassen. Aber die armen
 Componisten!

Wir kennen Herrn v. Bruyck seit lange als gediegenen, geistvollen Schriftstel-
 130 ler – sein Buch über die Fugenwerke Bachs, über Robert Schumann (zu welch'
 letzterem er in sehr freundschaftlichen Beziehungen stand) sind Arbeiten aner-
 kannten Werthes. Er ist ein stiller Gelehrter, der die Welt und den die Welt „kaum
 einen Feiertag sieht“. Das ist sehr gut für den Gelehrten, nicht aber für den Künst-
 ler. Der Künstler muß hinaus ins volle Leben, mag es ihn lieblosen oder mißhan-
 135 deln, – geschieht letzteres mit Unrecht, so wird es die Nachwelt schon ausgleichen.
 Für ihn gilt das Wort des Harfners: „wer sich der Einsamkeit ergiebt, ach, der ist
 bald allein“ – ein Schleier legt sich wie eine Nebelwolke über seine Seele und –
 über seine Werke, welche uns dann oft durch diesen Schleier unsäglich rührend
 mit wehmüthigen, müden, Theilnahme suchenden Augen anblicken. Das wäre
 140 wohl im Ganzen auch die Charakterisirung der Werke, die wir gehört. Die
 Romanze aus den Rückert'schen Makamen – es ist die Klage Abu Seids um seine
 Vaterstadt Serug – hat aber eben dadurch einen eigen ergreifenden Ton bekom-
 men; dieses schöne Stück könnte überhaupt allenfalls auch von Schumann sein.
 Daß der Componist übrigens auch hellere Klänge anzuschlagen vermag, beweist
 145 die glücklich im Volkston gehaltene Romanze „Der Jäger“. Goethe's „Schatz-
 gräber“ exponirt sich in sehr gut getroffenem Colorit, die zweite Hälfte ermattet
 aber – sie müßte zudem im Tone gegen die erste contrastiren. Der „König auf dem
 Thurm“ [sic] ist zu sehr Grau in Grau gehalten, obwohl der Grundton des Ganzen

auch hier richtig verstanden ist. Diese Eigenschaft hat v. Bruyck überhaupt an sich – die Abu-Seid-Romanze hat z. B. durchaus einen orientalischen Anhauch. Die beiden Balladen: „Klein Roland“ und „Nordlandsgeschichten“ (die Sage von König Harald Schönhaar) für Soli und Chöre, also ins Gebiet des Dramatischen, der Oper hinüberspielend, sind unter der Anregung der ähnlich disponirten Werke Schumanns („Glück von Edenhall“ u. s. w.) entstanden; in der Ausführung haben sie mehr einen an Löwe's, sogar an Zumsteegs Art mahnenden Zug – die Kraft des Componisten, der hier mehr wie ein ruhiger Erzähler, wie ein Berichtstatter auftritt, hat für die langen Stücke nicht ganz ausgereicht – es fehlen wirkliche Gegensätze, packende Momente, der Eindruck wird am Ende ermüdend. Im Einzelnen ist der Ausdruck richtig, stellenweise sogar sehr gut getroffen, z. B. in Gyda's spöttischer Abfertigung der Werbung des Königs, und sonst.

Giebt v. Bruyck diese Balladen etwa in Druck, so wird ihm die Mühe eines nochmaligen Durchfeilens nicht zu erlassen sein. Insbesondere muß man ihn im Namen des begleitenden Klaviers bitten, es nicht so ungerecht als Stiefkind zu behandeln. Sein verewigter Freund Schumann hat in diesem Punkte oft des Guten zu viel gethan; v. Bruyck geräth ins Entgegengesetzte. Die Zwischenspiele insbesondere macht er oft zu wahren Lückenbüßern, da sie doch ein geistiges Echo dessen sein sollen, was wir von der Singstimme eben gehört oder zunächst von ihr hören sollen. Fast ein Gewohnheitszug ist es, daß er Verschlüsse gerne wie mit einem musikalischen Strichpunkt, mit einer raschen, melismatischen Figur markirt. Uebersehe er bei einer allfälligen Revision auch diesen Umstand nicht! Die retouchirende Hand des Autors kann hier sehr wohlthätig werden. Ein Componistenconcert ist ein Appell, eine Frage des Künstlers ans Publicum nicht allein, sondern auch an die Kritik. Letztere hat dann doppelt die Pflicht ehrlicher Offenheit, eine Pflicht übrigens, welche sie auch sonst nie und nirgends verabsäumen sollte.

A. W. Ambros. 175

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Philharmonische Konzerte (Sechstes Abonnementkonzert), 21. Februar 1875, MVgr. ■ Viertes Konzert des Hellmesberger-Quartetts, 18. Februar 1875, MVkl. ■ Kompositions-Aufführung von Carl van Bruyck, 17. Februar 1875, Bösendorfersaal

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Streichquartett cis-Moll op. 131 ■ Bruyck: „Der Jäger“, „Der Schatzgräber“, „Klein Roland“, „König auf dem Throne“, „Eine Nordlandsgeschichte“, Nr. 1 „Verlorenes Glück“ aus *Lieder aus den „Makamen des Hariri“* ■ Grädener: Sonate für zwei Klaviere d-Moll op. 18 ■ Herbeck: *Tanz-Momente* op. 14 ■ Mendelssohn: Klavierkonzert d-Moll op. 40 ■ Schubert: Streichquartett G-Dur D 887 ■ Schumann: Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 97 (*Rheinische*) ■ Spohr: Overture zu *Der Alchymist*

ERLÄUTERUNGEN

7 1835 in Kassel] Die Uraufführung fand am 28. Juli 1830 in Kassel statt. ■ 7f. 1838 in Prag gegeben] Die Prager Erstaufführung fand am 23. November 1838 statt. ■ 10 Washington Irving]

(1783–1859), amer. Schriftsteller. ■ **11f.** ein Anti-Spohrianer ... vom Echo erfahren] Möglicherweise eine Anspielung auf die anonyme Rezension in: *Bohemia* II (1838), Nrn. 141 und 142, 25. und 27. November. ■ **23** das berühmte erste (in *G-moll*) op. 25. ■ **27f.** „vous le connaissez bien, c'est notre air des combats“] *Les Huguenots*, I,4a Scène. ■ **36f.** Wenn Schumann in ... op. 33 ... sah] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 202. ■ **53f.** Hanslik ... als „gestaltentreibendes Mittel“] Der Passus kommt zum ersten Mal in der zweiten Auflage von *Vom Musikalisch-Schönen* vor, wo Hanslick im Vorwort explizit Wagners Schriften und Liszts Programmmusik erwähnt: „Nun, wo ich die 2. Auflage zu veranstalten habe, sind zu Wagners Schriften noch Lißt'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, *VMS*², S. IX. ■ **65f.** „alten und jungen Diensten“] einem Pfeiler aufgesetzte Stäbe – die dickeren werden „alte Dienste“, die dünneren „junge Dienste“ genannt. ■ **74** Symphonie in *B*] op. 38. ■ **78–81** „Wollen wir undankbar ... erzählt?“] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 84. ■ **86f.** „gesegnet sei ... Claudius ... Rheinweinesliedes.] → NR. 194/ERL. zur Z. 49f. ■ **91f.** Duo von Hermann Grädener] Sonate für zwei Klaviere d-Moll op. 18. ■ **92f.** Adagio] eigentl. „Non troppo lento“. ■ **93f.** Wiener Tonsetzerschule, deren ich neulich gedacht] → NR. 204/Z. 153–155. ■ **98** Violinsonate Goldmarcks] zur Uraufführung von Goldmarks Violinsonate D-Dur op. 25 → NR. 188/Z. 158–207. ■ **98f.** Klavierduos von Brüll] zur Aufführung von Brülls Sonate für zwei Klaviere d-Moll op. 21 → NR. 203/Z. 181f. ■ **99** Variationen von Fuchs] zur Aufführung von Fuchs' Variationen d-Moll op. 10 → NR. 204/Z. 152f. ■ **116f.** Karl Debrois van Bruyck (1828–1902), Musikschriftsteller und Komponist; 1856–1863 Hanslicks Nachfolger in der *WZ*, ab 1874 in Waidhofen an der Ybbs als Komponist tätig. ■ **119f.** Componistenconcerte ... Schubert veranstaltete eines] Am 26. März 1828 veranstaltete Schubert im Saal der GdM ein Privatkonzert, in dem ausschließlich seine eigenen Werke erklangen. ■ **130** sein Buch über die Fugenwerke Bachs, über Robert Schumann] *Technische und ästhetische Analysen des wohltemperirten Claviers nebst einer allgemeinen, Sebastian Bach und die sogenannte contrapunktische Kunst betreffenden Einleitung*, Leipzig 1867; „Robert Schumann. Eine kritische Studie“, in: *Stimmen der Zeit. Monatsschrift für Politik und Literatur* (1858), Nr. 1, S. 73–88, 186–204, 267–282. ■ **132f.** die Welt „kaum einen Feiertag sieht“] Freizeit aus: Goethe, *Faust I*, 531. ■ **136f.** „wer sich der Einsamkeit ... allein“] Gedicht „*Wer sich der Einsamkeit ergibt*“, in: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: Goethe, *MA*, Bd. 5, S. 135. ■ **147f.** Der „König auf dem Thurm“] recte: „*Der König auf dem Throne*“. ■ **151** „Nordlandsgeschichten“] „*Eine Nordlandsgeschichte*“. ■ **155** Zumsteegs] Johann Rudolph Zumsteeg (1760–1802), dt. Violoncellist, Komponist und Konzertmeister. ■ **161** Giebt v. Bruyck diese Balladen etwa in Druck] sie blieben ungedruckt.

206.

WA 1875, Nr. 49, 2. März

Feuilleton. Richard Wagner.

Das Concert „zum Besten des Bayreuther Unternehmens“ und unter Richard Wagners persönlicher Leitung, wobei überdies Fragmente aus Wagners neuestem

Werke: „Die Götterdämmerung“ als früher noch nirgends gehörte Novität das 5
 Programm bildeten, war natürlich das große musikalische Ereigniß der Saison.
 Lange vorher angesagt, dann dementirt, wieder und zwar in Placaten angekünd-
 igt, deren Riesenformat den Riesengestalten der Nibelungen-Trilogie entsprach,
 – endlich zur Wahrheit geworden, absorbirte dieses Ereigniß fast alles übrige Inter- 10
 esse. Künstler ersten Ranges spielten vor leeren Bänken, während allein schon um
 den Einlaß in die Proben des Wagners-Concertes ein Gedränge entstand, wie
 wenn etwa Eintrittskarten in die ewige Seligkeit ausgetheilt würden. Der „Meis-
 ter“ wird ankommend auf dem Bahnhofe von Deputationen erwartet, mit enthu-
 siastischen Hochrufen begrüßt und die Publicistik beeilt sich, uns mit seinen
 kleinsten Personalien vertraut zu machen. Noch mehr! In langen Anticipationskri- 15
 tiken der Novität lasen wir, daß wir das Meisterwerk der Meisterwerke erwarten
 sollen, und erhielten wohlgemeinte Verhaltensregeln für unser Benehmen.

Einem Künstler wie Wagner gegenüber will uns dergleichen denn am Ende
 doch weder seiner würdig, noch überhaupt nöthig scheinen. Die schreibenden und
 nicht schreibenden Gegner Wagners sind ja am Ende doch nur noch die eine klei- 20
 ne Fingerspitze voll *Assa foetida*, die im Tempel zu Jerusalem unter den Lasten
 Weihrauch auf dem Rauchopferaltar mit verbrannt wurde. Wenn wir indessen es
 dennoch wagen, sowohl die Wagnerianer als die Anti-Wagnerianer mit dem Nach-
 stehenden unbefriedigt zu entlassen, so werden wir uns darüber zu trösten wissen.
 „Wenn wir mißfallen thun, so ist's mit gutem Willen“, sagt der Prologus der kläg- 25
 lichen Tragödie von Pyramus und Thisbe im „Sommernachtstraum“.

Wagners „Ring des Nibelungen“ ist längst gedruckt und in aller Welt Händen.
 Ueber sein musikalisches System ist gleichfalls ästhetisch-theoretisirend alles
 Mögliche bereits gesagt, das Wichtigste und entschieden auch Geistvollste von
 Wagner selbst. Dennoch ist und bleibt es, solange hier Meinung gegen Meinung 30
 steht und der noch jetzt fortdauernde Streit nicht ausgekämpft ist, unvermeidlich,
 immer wieder auf die hundert Mal gestellten, aber bis zur Stunde noch immer
 nicht endgültig beantworteten Fragen zurückzukommen. In seinen letzten Schöp-
 fungen hat Wagner kühn Alles von sich geworfen, was noch im „Tannhäuser“, ja
 sogar noch im „Lohengrin“ ihn mit dem verbunden hatte, was man damals eben 35
 Musik und zwar dramatische Musik zu nennen gewohnt war. Was seine schon um
 1848 bis 1850 veröffentlichten Bücher „Das Kunstwerk der Zukunft“ und „Oper
 und Drama“ angekündigt, hat hier seine Verwirklichung gefunden.

Wagner tritt in seinen Arbeiten sowohl als Dichter wie als Componist be-
 kanntlich als gründlicher Reformator auf. Er reformirt nicht nur die Musik, son- 40
 dern auch die deutsche Sprache. Das Deutsch der „Nibelungen“-Trilogie oder
 Tetralogie ist nicht das Mittelhochdeutsch des 13. Säculums, nicht die Sprache der
 Bibelübersetzung Luthers, nicht das Deutsch der schlesischen Dichterschulen,
 nicht das Deutsch Gellerts, Klopstocks und Wielands, nicht das Deutsch Schillers
 und Goethe's. Es ist Wagners specifisch und eigens *ad hoc* erfundenes Deutsch. Als 45
 Glück die „Hermannsschlacht“ Klopstocks in Musik setzen wollte, verschob er die
 Ausführung dieses Vorhabens, „weil er dafür erst ganz neue Instrumente erfinden
 müsse“; Wagner hat für seine „Nibelungen“ noch viel mehr gethan; er hat dafür
 eine ganz neue Sprache erfunden. Vielleicht findet sich ein Zukunfts-Philolog,

50 welcher, so wie es ein *Lexicon Homericum* giebt, der Welt ein *Lexicon Wagnericum*
schenkt; und wenn ein deutscher Hellenist über die homerischen Aoristformen
eine ganze gelehrte Abhandlung schrieb, so fände in ähnlichen Tendenzen ein
Germanist bei Wagner einen weiten Tummelplatz für seine Erudition. Ob die
Neuerungen sich auch im täglichen Leben, im Sprachgebrauche einbürgern wer-
55 den? Bestimmt verneinen läßt es sich nicht. Gottsched und sein Anhang schrie
Zeter über die Sprachneuerungen Klopstocks. Worte wie: das Jauchzen, der
Seraph, die Melancholie, die Phantasie, das Große, die Majestät, das Schöpferi-
sche, das Lächeln u. s. w. wurden als völlig unzulässige Neologien mit Entrüstung
zurückgewiesen. Ueber Klopstocks Passus: „schläft sie zu Gott hin“ spottete Rabe-
60 ner in einem seiner Briefe: „kann ich hin entschlafen, so kann ich auch einher er-
wachen“. Es bedarf keiner Erwähnung, daß die von Gottsched geächteten Aus-
drücke heutzutage Gemeingut geworden. Warten wir es also ab, ob nicht in einigen
Jahren ein Liebender seine Geliebte als „fraulichs Kind“ anreden und sie ersuchen
wird, „sein Friedel“ zu werden. Daß aber Dinge wie z. B. Brünnhildens „Schweigt
65 eures Jammers jauchzenden Schwall!“ mit dem curiosen Accusativ – und eine
Syntax wie jene der nächstfolgenden Worte: „das ihr alle verriethet, zur Rache
schreitet sein Weib“ einstweilen unserem Ohr noch höchst wunderbar klingen,
möge man uns zugutehalten; „ich bin es nur noch nicht gewohnt“ singt Beet-
hovens „Leonore“.

70 Bleibt man aber nicht in der Dornenhecke solcher sprachlichen Grillen und
Wunderlichkeiten stecken, sondern dringt zum Kern, so wird man Wagner den
Namen eines Dichters und zwar eines sehr bedeutenden Dichters in keiner Weise
absprechen dürfen. Er könnte als Motto seinen Opernbüchern – nehme er hier an
dem Passus „Oper“ keinen Anstoß – beschreiben, was jener griechische Maler
75 seinen Gemälden beschrieb: „Man wird es leichter tadeln als nachmachen.“ Für
seine „Nibelungen“-Dichtung hat Wagner nicht nach der uns menschlich com-
mensurableren „Nibelungen-Not“, sondern nach den Riesengestalten der Edda
gegriffen. Die Königin Brünnhilde ist uns in ihrem gekränkten Stolz, mit ihrer
Rache u. s. w. völlig verständlich, die Walkyre Brunhilde ist es kaum. Die Motive,
80 nach denen diese fremdartigen Gestalten oder Ungestalten handeln, bleiben uns
räthselhaft. Die in allen Dingen individuell und plastisch ausgeprägten Götter
Griechenlands stehen vor uns lebendig da, die ungeheuerlichen altnordischen
Götter wollen in unserer Phantasie keinen bestimmten Umriß gewinnen. Die bil-
denden Künste machen mit ihnen, wenn sie sich neuestens an sie gewagt haben,
85 Fiasco. Erwähne man sich z. B. aus der Weltausstellung an das kolossale Bild jenes
norwegischen Malers: „Thor, auf seinem von Böcken gezogenen Wagen, die Riesen
bekämpfend“ und halte die kleine Camee mit dem die Giganten niederschmet-
ternden Zeus im hiesigen Antikencabinet oder die ähnliche in Neapel dagegen –
und gebe sich selbst die Antwort. Die Wagner-Illustrationen von Th. Pixis, welche
90 uns jetzt aus allen Schaufenstern der Kunsthandlungen entgegenschimmern, ver-
dienten vollends Taschenbuchkupfer von weiland Heinrich Ramberg zu sein.

Hier zeigt nun Wagner, der Dichter, eine Gestaltungskraft, die man ihm hoch
anrechnen muß. Seine Rheintöchter, sein Zwerg Alberich, der finstere Hunting
u. s. w. sind wirklich unter seiner Hand charakteristische Typen geworden – und

die Götter Donner, Loge u. s. w. sind nicht bloß etwa eine und dieselbe, bloß 95
 durch die Namensbeischrift gekennzeichnete Figur, sondern haben Blick und Gestalt angenommen, so weit dieses bei dem gewählten Stoff nur möglich war. Etwas
 allgemeiner sind die Göttinnen gehalten. Siegfried will uns anfänglich in der Scene, wo er den herbeigeschleppten Bären hetzt: „Friß ihn, den Fratzenschmied“,
 allerdings mehr wie ein übergigantischer Naturbursche erscheinen, später aber 100
 nimmt auch er die Züge des Götterjünglings und Helden an. Durchaus ist es ein Zug von Großartigkeit, der durch das Ganze geht, so daß wir uns unter den
 Kolossen eigentlich unbehaglich oder mindestens nicht heimisch fühlen. Des Dichters Verdienst wird dadurch nicht geschmälert, – Wuotan muß nothwendig
 anders dastehen, als z. B. Gemmingens „deutscher Hausvater“ in dem weiland beliebt 105
 gewesenem Rührstück. Beachte man übrigens auch die beigegebenen Scenerien! Sie sind im großartigsten malerischen Sinne gedacht und wenn man von
 Wagner dem Dichter und Wagner dem Componisten redet, so sollte man auch Wagner den Decorateur und Maschinisten oder vielmehr Wagner den Maler in
 Worten – nicht vergessen. Siegfried zu Rosse, scheidend, in sein Horn stoßend, 110
 Brünnhilde ihm vom Felsen nachschauend – das wäre eine Aufgabe für einen Cornelius gewesen! Von dem „Riesenaquarium“ der ersten Scene im „Rheingold“
 bis zu der unbeschreiblich grandios gedachten letzten Scene des Weltunterganges zeigt sich überall ein Malertalent, das dem poetischen und musikalischen eben-
 bürtig ist. Sollte ich etwa den Spott hören müssen, „nun werde Wagner gar auch 115
 noch als Maler proclamirt“, so kann ich nur sagen: es ist so.

Der Dichter Wagner hat dem Componisten Wagner seine Sache nicht leicht gemacht. Es galt, den Kolossen durch die Musik warmes Lebensblut in die Adern zu gießen.

Großartigkeit der Motive und Steigerung der Ausdrucksmittel war es, was die 120
 Musik hier daransetzen mußte, um der ihr gestellten Aufgabe gerecht zu werden. Detailmalerei, vollends feinste, wie sie z. B. Mozart an seine Charaktere in nie
 übertroffener und nie zu übertreffender Weise gewendet hat, mußte hier fast ganz ausgeschlossen bleiben, es mußte hier mit klafterlangen Pinselstrichen gemalt werden.
 Der Grundton der einfach menschlichen, natürlichen Empfindung durfte 125
 aber endlich nicht durch die angewendeten Riesenmittel überdröhnt werden. Man kennt die optische Erscheinung des sogenannten Brockengespenstes – der Besucher
 des Brockengipfels sieht zuweilen eine ungeheure, furchtbare Gestalt neben sich stehen – es ist aber doch am Ende nur der von der Sonne auf aufsteigende
 Nebelwände geworfene Riesenschatten eines Menschen von gewöhnlicher Statur 130
 – des Reisenden selbst, für den seine eigene, ins Gigantische gedehnte Silhouette zum Schreckbilde wird. So wird Brünnhilde in der letzten Scene zum Brocken-
 gespenst der Donna Anna u. s. w. Man wird das Gleichniß hoffentlich nicht falsch und in einem Sinne deuten, der nicht der meinige ist. Auch bin ich andererseits
 weit davon entfernt, hier etwa den Meister, der jene Spanierin in so zauberhaften 135
 und so wahren Farben malte, herabsetzen zu wollen. Die kleine Schwachheit, daß er mir vielmehr als die vollendetste Incarnation der Musik erscheint und als der
 erste, größte aller Dramatiker, werden mir die hinter Wagners Triumphwagen her jubilirenden Hosiannahschreier schon zugutehalten müssen.

140 Daß Wagner in den Scenen, welche wir gehört, nicht bloß erschüttert, sondern
auch zum Gefühle ergreifend zu sprechen versteht, beweist z. B. Brünnhildens
wundersam rührende Klage über den todtten Siegfried. Siegfrieds Tod ist von einer
ganz eigenen, fast unerhörten Musik begleitet. Man weiß, wie im „Don Juan“ der
145 Komthur stirbt – anderwärts sterben die Leute unter Verklärungscharfen – Siegfried
stirbt bei einer Musik, die an das Verschweben ins Nirwana, an Schopenhauer
und Hartmann erinnert, es ist die musikalische Illustration der „Philosophie des
Unbewußten“. Freilich kommt in der alten Mythe nach der „Götterdämmerung“
das Reich Alfadurs (Allvaters). Davon fehlt bei Wagner jede Andeutung. Himmel
und Erde, Walhal und die Asen brennen in ungeheurem Brande zusammen und
150 damit Ende. Für diesen Weltbrand hat Wagner sein Großartigstes, geradezu
Ueberwältigendes, verspart und verwendet. Die neue Musik hat schwerlich ein
Gegenstück aufzuweisen. Es muß da freilich etwas anders klingen, als wenn in
Ambroise Thomas' „Mignon“ das Haustheater des Grafen brennt. So ist auch die
Trauermusik bei Siegfrieds Leichenzug kein Trauermarsch im gewöhnlichen Sinn,
155 sondern wie es sich für den todtten Halbgott ziemt. Bewundernswerth scheint mir
auch die Tonmalerei der Instrumentaleinleitung des Vorspieles mit dem „Morgen-
grauen“, den Nornen, dem reißenden Faden, – wie nahe lag hier die Gefahr, ge-
wöhnlich oder kleinlich zu werden!

Es wäre in hohem Grade anziehend, das Verhältniß Wagners zu Gluck zu be-
160 leuchten, gestattete es hier der Raum. Gluck hat seine Versicherung, „er suche zu
vergessen, daß er Musiker sei“, nur in dem Sinne bewährt, daß er die speci-
fisch-musikalischen Tendenzen der Neapolitaner seinen dramatischen opferte.
Aber wie scheidet er Recitativ und Arie bestimmt von einander, wie bringt er in
den Arien periodenmäßig gegliederte Melodie, wie gerne bringt er an rechter Stelle
165 für die Wirkung Ensembles und Chöre an – wenn auch sparsam. Wagner hat
den Muth gehabt, auch diese Dinge zu opfern. Er hat, ein zweiter Cortez, die
Schiffe hinter sich verbrannt – er muß vorwärts – denn rückwärts geht es nicht
mehr. Ja, er geht weiter als die ersten Florentiner Peri und Caccini, diese Vor-
Wagners von 1600, da diese die monodische Recitation ihres (damals) neuen *Stile*
170 *rappresentativo* oft durch Chöre, kleine Trios u. dgl. unterbrechen. Ihrem Nach-
folger Claudio Monteverde sitzt schon wieder der Musiker im Nacken – obwohl
ich wünschte, Wagner sähe sich einmal Wunders wegen in meiner Collection
il combattimento di Tancredi e di Clorinda an – er würde wohl mit Erstaunen einen
Vor-Doppelgänger von 1624 erblicken, der in bescheidenen Dimensionen, mit ein-
175 fachen Mitteln und gleichsam im Keime genau das will, was Wagner in seinen
„Nibelungen“ ausgeführt hat.

Es bleibt für den Beurtheiler übrigens immer höchst gefährlich, nach Frag-
menten, wie wir sie gehört, auf das Ganze schließen zu wollen. Wir müssen die
Bayreuther Tage abwarten, ehe wir es uns herausnehmen dürfen, ein endgültiges
180 Wort hören zu lassen. Und diese Fragmente vollends als Concertnummern! Da
doch, was Wagner für den Zuseher hinschreibt, fast so wichtig ist, als was er für
den Zuhörer bestimmt. So, ohne wirkliche dramatische Darstellung, erinnert
mich die Sache immer an ein Histörchen aus meinem Vaterhaus: bei einer Kaffee-
gesellschaft war alles Gebotene vortrefflich, Sahne, Gebäck u. s. w, nur den ge-

mahlenen Kaffee beim Kochen in die Maschine zu schütten, hatte meine gute selige Großmama vergessen. 185

Wagners „Götterdämmerung“ scheint mir nach dem Gehörten, so weit ich es wagen darf zu urtheilen, auch die Götterdämmerung der Musik oder doch dessen, was wir bisher Musik genannt haben. – Ob danach das Reich eines musikalischen Alfadur kommen wird? Wagners Composition hat das Incommensurable und In- 190
definible der Genialität, – wir staunen auch da, wo uns als Musikern himmelangst wird. Wehe aber, wenn ähnlich zugeschnittene Compositionen ohne das kleine Corrigens von Genie von Leuten nachgeliefert werden sollten, die Wagnerianer, aber keine Wagners sind.

So oft ich über Wagner schreiben soll, wie hier, fällt mir bei der alle Classen 195
der Gesellschaft durchdringenden und beherrschenden Philowagnerie, um nicht zu sagen Wagneromanie, immer der Khalif Omar mit der alexandrinischen Bibliothek ein. „Entweder enthalten diese Bücher“, sagte er, „dasselbe wie der Koran oder etwas Anderes; im ersten Falle sind sie unnöthig, im zweiten verwerflich, also ins Feuer mit ihnen.“ Die Kritik kann Wagner verherrlichen oder bekämpfen – im 200
ersten Falle macht sie unnöthige, im zweiten unwirksame Arbeit – also ins Feuer mit ihr. Da in der letzten Scene des Drama Himmel und Erde verbrennen, so verbrennt hoffentlich die Kritik mit.

Daß im überfüllten Saale das Publicum in hellem Enthusiasmus brannte, bedarf kaum einer Erwähnung. Den mächtigsten Eindruck machte der Trauer- 205
marsch – der allerdings auch zu dem Grandiosesten und Erschütterndsten zählt, was die Musik aufzuweisen hat, und in der einfachen Gewalt des Ausdrucks ganz würdig neben dem analogen Stück der Eroica dasteht. Das Orchester löste seine große und schwere Aufgabe unter Wagners Leitung mit wahrer Liebe und Begeisterung. Damit wie bei allem Menschlichen und Irdischen doch auch etwas zu 210
wünschen übrig bleibe, verschuldete die enorme Hitze im Saale, daß die Holzbläser anfangs zu tief standen. Der Mißstand verlor sich indessen bald, und sowohl die genialen symphonischen Dichtungen der Vor-, Zwischen- und Nachspiele als die Begleitung des Gesanges gewährten reinen Genuß. Von „Begleitung“ kann man bei Wagner eigentlich kaum sprechen. Die singende Menschenstimme ist 215
durchaus nicht prävalirende Hauptsache, sie verschmilzt mit den Instrumental- massen gleichsam untrennbar zu einem Ganzen. Bekanntlich äußerte die Ungher bei den Proben der neunten Symphonie gegen Beethoven: „er sei der Tyrann der Singorgane“. Wagner ist für letztere eben auch kein milder Herrscher. Zuweilen, wie zum Beispiel in der Scene zwischen Siegfried und Brünnhilde, nimmt sich der 220
Gesang mitten in der gleichzeitigen reichgestalteten Fülle des Orchesters sogar fast nur wie ein nothwendiges Uebel aus. Aber im ganzen letzten Monolog Brünnhilde's kommt auch die Singstimme zu ihrem vollen Recht. In diesem staunenswerthen Stück ist das Wunder bewirkt, den oben erwähnten großen und breiten Styl dennoch mit der feinsten Detailausführung zu vereinigen. Man prüfe Wort nach Wort der Dichtung und halte es mit seiner musikalischen Betonung zusammen – hier ist das Wort zum Ton und der Ton zum Wort geworden. Wagner hat seine Principien nirgends glänzender gerechtfertigt als hier und man darf sagen, daß hier das Zusammenwirken von beiden Künsten eine kaum erhörte Intensivität 225

230 des Ausdruckes zum Ergebnis hat. Frau Friedrich-Materna sang aber auch so, daß sie wohl als das Ideal der Wagner'schen Brünnhilden-Darstellerinnen wird gelten dürfen. Herr Glatz, welchem der Part des Siegfried zugefallen, ist, so wie es Tenor-Barytons giebt, umgekehrt ein Baryton-Tenor. Wagner hat ihn selbst für die Bayreuther Vorstellungen geworben und so ist weiter nichts zu sagen. Nach unse-
 235 rem Gefühl stand er gegen Frau Friedrich-Materna weit zurück.

Noch sei hier erwähnt, daß der bekannte „Kaisermarsch“ zur Einleitung des Ganzen glänzend ausgeführt wurde.

Wenn ich das Concert in sehr gehobener Stimmung verließ, so wird es Anderen wohl auch so gegangen sein. Ich nahm eine unbeschreiblich tröstliche Empfindung mit heim – als werden sich die schrillen Dissonanzen, welche sich bisher an
 240 den Namen Wagner geknüpft, lösen, als werden die wüthenden Angriffe und der bis zum Fanatischen erhitzte Cult einer gerechteren und würdigeren Taxirung der Verdienste des Mannes Platz machen, den am Ende doch Feind und Freund übereinstimmend als eine der größten und merkwürdigsten Erscheinungen seiner
 245 Kunst werden gelten lassen müssen.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Wagner-Konzert, 1. März 1875, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Richard Wagner: „Szenisches Vorspiel“, „Siegfrieds Tod“ und „Trauermarsch“ aus *Götterdämmerung*, *Kaisermarsch* WWV 104

ERLÄUTERUNGEN

7 Lange vorher angesagt, dann dementirt] Ursprünglich waren zwei Wagner-Konzerte für den Dezember 1874 und Jänner 1875 geplant – vgl. „Vermischte Mittheilungen und Notizen“, in: *Musikalisches Wochenblatt. Organ für Tonkünstler und Musikfreunde* 5 (1874), Nr. 48, 27. November. ■ 21 *Assa foetida*] als Würze verwendeter Milchsafft der Wurzel von *Ferula Assa foetida* (Stinkasant). ■ 25 „Wenn wir mißfallen thun ... Willen“] Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream* V,1. ■ 27 „Ring des Nibelungen“ ist längst gedruckt] Der Klavierauszug von *Götterdämmerung* ist erst im April 1875 erschienen (Partitur 1876). ■ 36f. um 1848 bis 1850] *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850; *Oper und Drama*, ebd. 1852. ■ 45–48 Als Gluck die „Hermannsschlacht“ ... erfinden müsse“] Über Glucks Plan für die Komposition der *Hermannsschlacht* berichtet Friedrich Rochlitz, in: „Glucks letzte Plane [sic] und Arbeiten“, in: *AMZ* 2 (1808/1809), Nr. 25, 22. März, S. 385–390. Wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros: Schmid, *Christoph Willibald Ritter von Gluck*, S. 383. ■ 51 ein deutscher Hellenist] nicht ermittelt. ■ 51 Aoristformen] sprachwiss. Zeitformen der Vergangenheit. ■ 59–61 Ueber Klopstocks Passus ... einher erwachen“] Der Vers „schläft sie zu Gott hin“ stammt von Johann Andreas Cramer (Ode „*Sucro. An den Tod seiner Gattin*“). Rabener tadelt diese „Klopstock zu eigene Redensart“ im Brief an Johann Andreas Cramer vom 7. Mai 1752, in: *Gottlieb Wilhelm Rabener's sämtliche Werke*, Bd. 4, hrsg. von Ernst Ortlepp, Stuttgart 1839, S. 259. Wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros: Georg Gottfried Gervinus, *Neuere Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*, Bd. 1, Leipzig 1840, S. 88. Auch hinsichtlich Klopstocks Sprachneuerungen bezieht sich Ambros

auf Gervinus (ebd., S. 59). ■ **64** Friedel] archaischer Ausdruck für „Geliebte“. ■ **68f.** singt Beethovens „Leonore“] in *Fidelio*, I, 10. ■ **74** jener griechische Maler] Apollodor von Athen. ■ **85f.** Bild jenes norwegischen Malers] Gemeint ist der schwedische Maler Märten Eskil Winge (1825–1896). ■ **89** Wagner-Illustrationen von Th. Pixis] Die Illustrationen von Theodor Pixis (1831–1907) zu Wagners Dichtungen entstanden im Auftrag von König Ludwig II. Sie fanden Verbreitung durch die Publikation *Richard-Wagner-Galerie. Nach den auf allerhöchsten Befehl Sr. Majestät König Ludwig II. von Bayern ausgeführten Cartons von Wilh. von Kaulbach und Theodor Pixis photographirt von Jos. Albert. Mit Biographie Richard Wagner's und erläuterndem Text von Wilh. Tappert*, Berlin 21876. ■ **91** Ramberg] Johann Heinrich Ramberg (1763–1840), dt. Maler. ■ **105** Gemmingens „deutscher Hausvater“] *Der deutsche Hausvater* – Schauspiel von Otto Heinrich von Gemmingen-Hornberg (1755–1836). ■ **133** Donna Anna] Figur in Mozarts *Don Giovanni*. ■ **146** Hartmann] Eduard von Hartmann (1842–1906), dt. Philosoph. ■ **160f.** „er suche zu vergessen, daß er Musiker sei“] → NR. 148/ERL. zur Z. 87f. ■ **172f.** ich wünschte, Wagner sähe sich ... *Clorinda* an] Ambros' Spartierungen von Monteverdis Werken finden sich in der Ambros-Sammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (A Wn Mus.Hs.1560 Mus). ■ **197–200** Khalif Omar ... ins Feuer mit ihnen.“] Der Legende nach ordnete der Kalif Umar ibn al-Khattab die Zerstörung der Bibliothek von Alexandria bei der arabischen Eroberung der Stadt im Jahr 642 an. ■ **217** Ungher] Karoline Unger (1803–1877), Sopran/Mezzosopran; sang in der Wr. Uraufführung von Beethovens Neunter Symphonie das Altsolo. ■ **218f.** „er sei ... Singorgane“] erzählt von Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, S. 154. ■ **232** Glatz] Der am Pester Theater wirkende Tenor Franz Glatz, der eigtl. Jurist war, wurde Wagner durch Hans Richter empfohlen, dessen Mutter Josefine Glatz im Gesang unterrichtet hatte. Glatz konnte sich jedoch in der Rolle des Siegfried nicht behaupten und wurde bereits bei der Reprise des Wagner-Konzerts am 14. März 1875 durch Leonhard Labatt ersetzt. ■ **233f.** Wagner hat ihn selbst für die Bayreuther Vorstellungen geworben] Bei der Uraufführung von *Siegfried* 1876 trat in der Titelrolle Georg Unger (1837–1887) auf.

207.

WA 1875, Nr. 55, 9. März

Feuilleton. Musik.

Philharmonisches und Gesellschaftsconcert. – Singakademie. –
Die anderen Concerte der letzten Zeit.

Das philharmonische Concert brachte diesmal zwei Symphonien, eine neue in *Es* 5
von Julius Zellner und die italienische in *A-dur* von Mendelssohn, welch'
letztere in der musikalischen Journalistik gelegentlich als „Waldsymphonie“ para-
dirt! Man könnte einen Preis auf die Beantwortung der Frage setzen, welche Be-
zeichnung ein ärgerer Mißgriff zu heißen verdient: ob die „Waldsymphonie“ oder
aber die Benennung der großen *C-dur*-Symphonie Mozarts als „Jupiter“ – Namen, 10
welche den Werken dann wie unaustilgbare Theerflecke anhaften, für deren rich-
tiges Verständniß aber geradezu verderblich sind. Weil Mendelssohn im Trio des
Menuets die Waldhörner mit einem cantablen Solo hervortreten läßt, ist's eine

„Waldsymphonie“! Wir wissen jetzt aus Mendelssohns Briefen, daß er die Sympho-
 15 nie in seinen glücklichsten Jünglingsjahren, in seiner Kunst aber schon als ganz
 reifer Meister, in Italien schrieb und sie ausdrücklich zum musikalischen Nachhall
 der dortigen Eindrücke machen wollte, – was im Saltarello-Final sogar in der äu-
 ßeren Form des Tonstückes hervortritt. Die spätere *A-moll*-Symphonie dankt in
 20 ähnlicher Weise den Eindrücken Schottlands ihr Dasein. Leute, welche, wie Lam-
 padius, hatten läuten, aber nicht zusammenschlagen hören, nahmen diese für die
 „italienische“ und hörten, wie Lampadius sagt, deutlich einen *languor italicus* her-
 aus! Nun, die echte italienische Symphonie Mendelssohns ist das Gegentheil von
 jeglichem *languor*; sie ist der jauchzende Jubelruf einer frischen Jünglingsseele un-
 ter dem leuchtenden Himmel Italiens. Ich habe schon neulich bei Gelegenheit der
 25 Harold-Symphonie von Berlioz auf die Verwandtschaft und Verschiedenheit bei-
 der Werke aufmerksam gemacht. Kaum ist es möglich, daß zwei geniale Menschen
 deutlicher sich selber zeichnen, als hier geschehen. Es ist kaum ein größerer Con-
 trast der Stimmung zu denken als in dem unvergleichlichen ersten Satze der Men-
 delssohn'schen und dem in anderer Art eben so unvergleichlichen ersten Satz der
 30 Berlioz'schen Symphonie. Ueberaus merkwürdig ist die Analogie des zweiten
 Satzes bei Mendelssohn mit dem zweiten Satze bei Berlioz, dem „Pilgermarsch“. Un-
 abhängig von einander geriethen beide Tonsetzer auf den ähnlichen Gegen-
 stand, beide behandelten ihn grundverschieden, beide gleich vortrefflich. Men-
 delssohns Menuet ist reinstes Wohlgefühl und beim Trio wollen wir den Anhän-
 35 gern der Waldsymphonie zugeben, daß den jungen Tondichter etwa im
 frühlinggrünen Walde zwischen Marino und Albano eine Art von Heimweh nach
 den Buchen- und Eichenwäldern Deutschlands überkommen haben mag. Leute,
 die Alles, was, wie die Italiener sagen, in der Musik *chiaro, puro e sicuro* ist, zum
 Zopf registriren und von einer guten Musik vor allem Anderen verlangen, sie dür-
 40 fe ja nicht gut klingen, haben über diesen Menuet Wehe gerufen: „das sei ja noch
 mehr Rococo als selbst Haydn“. Aber die wunderbare Schönheit der musikalischen
 Contour, den Zauber des süßesten Wohllauts, die fast Tact nach Tact heraus-
 leuchtenden geistvollen Meisterzüge haben sie nicht herausgehört! Für den einen
 Zug zum Beispiel, daß bei der Wiederkehr des Trio als Coda die Melodie der
 45 Corni und der Trompetenruf, die im Trio als *parte prima* und *parte seconda* ge-
 trennt gewesen, unmittelbar neben einander gerückt sind, daß ferner die Corni
 ihre Cantilene diesmal nicht zu Ende singen, sondern austönend auf dem vorletz-
 ten Sept-Accord liegen bleiben, wo dann das übrige Orchester hinzutritt und ab-
 schließt, kann man getrost viele anderweitige musikalische Novitäten darangeben,
 50 welche ungeheuer „geistreich“ und ungeheuer „interessant“, nur leider nichts weni-
 ger als schön sind. Das Finale stürzt uns in den brausenden und doch so – ich
 möchte sagen „wohlanständigen“ Tumult des römischen Carnevals; wer ihn je mit-
 gemacht, wird die Wahrheit des Bildes erkennen. Das wäre ja wieder Concurrenz
 mit Berlioz, der ja bekanntlich eine prächtige Ouverture: „*Le carnaval romain*“
 55 aufzuweisen hat. Berlioz läßt im Harold das Pandämonium einer Briganten-Orgie
 los. Aber weilweise – und noch zum Schlusse tönt, wie von weiter Ferne her, trös-
 tend der „Pilgermarsch“ herein. Mendelssohn schließt seinen Saltarello wehmüthig
 anhaltend – denn die letzten, wiederum raschen Tacte sind nur eine Art von

Schlußpunkt für das Ganze. „Ach“, seufzt Mendelssohn, „ich muß ja doch endlich wieder über den Ponte molle zurück, über Ronciglione und Viterbo und weiter, bis ich wieder unter den Linden oder vor dem Brandenburger Thore nach Belieben promeniren kann!“

Ich habe die Symphonie hier etwas eingehender durchgenommen, da es jetzt von einigen Seiten her Mode ist, Berlioz mit einem verächtlichen Seitenblick und Mendelssohn als „angenehmes“, aber außer Cours zu setzendes „Talent“ abzuthun. Natürlich. Diese beiden Tonsetzer unterstehen sich, etwas zu sein und etwas zu bedeuten, und da sollen sie denn aus dem Wege. Das Publicum scheint anderer Meinung. Nicht leicht erinnern wir uns einer solchen, ich möchte sagen andächtigen Stille während der Musik und eines so lauten, herzlichen, nicht künstlich zum demonstrativen Toben erhitzten Beifalles. Das Andante wollte man durchaus *da capo* haben.

Seit Julius Zellner mit seiner ersten Symphonie in *F* in die philharmonischen Concerte eingeführt worden und der von ihm damals errungene Erfolg ihm sofort in der Musikwelt einen guten Ruf und Namen gemacht, haben wir mit gesteigertem Antheil seine nächsten Producte verfolgt, – wußten wir doch, daß sich dieses edel und ernst strebende Talent durch eigene Kraft heraus- und emporgearbeitet habe. Daß Beethoven und Schumann seine Heiligen sind, verargten wir ihm am allerwenigsten. Schumanns Einfluß erwies sich insofern als nicht ganz unbedenklich, als Zellner sich, wie viele jüngere, Schumanns poetisch-musikalische Wege wandelnde Tonsetzer, etwas zu häufig verpflichtet glaubte, in jedem Tacte etwas Bedeutendes, ganz Neues, nie Dagewesenes bringen zu müssen, wobei nothwendig für die Hörer die wohlthuende Empfindung der Götterleichtigkeit des Schaffens, die wir bei Haydn, Mozart und selbst bei Beethoven haben, erheblich leiden muß. Darf doch selbst ein guter Dichter gelegentlich einmal „Sonne und Wonne“ und „Herz und Schmerz“ reimen, wenn nur das, was er uns gleichzeitig zu sagen hat, schön und bedeutend ist.

Verfolgen wir die Entwicklung unserer großen und größten Meister, so werden wir bemerken, daß jeder von ihnen im Ganzen immerfort stätig höher und vorwärts schritt, aber nicht dem bedeutenden Werke in gleichmäßiger Steigerung das bedeutendere, dem bedeutenderen das bedeutendste folgen ließ, – zwischen den Hauptwerken gehen zwei, drei und mehr Geringere mit darein. Sehe man nur z. B. den Katalog der Werke Beethovens an und brachte nicht Mendelssohn nach dem herrlichen *G-moll*-Concert das schwache in *D-moll*? Wir sind eben sehr ungenügsame Leute und hat ein Meister etwas Vortreffliches geleistet, so hat er sich selber damit insoferne einen schlimmen Dienst erwiesen, daß wir ein neues Werk sofort mit dem früheren messen. Sagen wir es offen: Zellners neue Symphonie ist kein Fortschritt, obschon sie sein Talent und seine geschickte Hand nicht verläugnet. Der frische Anfang verheißt Erfreuliches und schön stellt sich der Seitensatz daneben. Aber schon im Durchführungssatze kommen tactelang Dinge vor, die mehr wie Lückenbüßer als wie Durchführung aussehen. Vollends das Ende des ersten Allegro mit dem kirchlichen Plagalschlusse scheint uns nicht glücklich. Ist es nicht, als wende sich beim Scheiden aus einer Gesellschaft, wo heiter und geistreich über Tageserscheinungen geplaudert worden, ein scheidender Gast in der

Thüre um und beginne in allem Ernst feierlich: *Sit in secula seculorum benedictio*
 105 u. s. w.? Es steht in keinem Lehrbuche der Composition, ist aber eine wichtige
 Wahrheit, daß der Tonsetzer volle Freiheit hat, welche Motive er für sein Werk
 wählen will, daß ihm aber, hat er einmal gewählt, durch sie das Maß der weiteren
 Entwicklung gegeben – nicht bloß was die Ausdehnung des Werkes, sondern auch
 110 dessen dynamische Intensivität betrifft. Zellners erstes Allegro-Thema erträgt
 nicht eine Steigerung, wie er sie zuletzt in Bewegung setzt. Das Scherzo überpol-
 tert den guten Humor, der wirklich darin lebt – der zart-schöne Gedanke des Trio
 contrastirt glücklich, es hätte sich ihm aber mehr abgewinnen lassen. Das edel
 empfundene, aber von einer schlimmen Blässe angekränkelte Andante, das an
 hübschen Zügen reiche Finale seien kurz erwähnt. Merkwürdig ist es, daß in man-
 115 che neue Symphonien die achte Beethovens so oft flüchtiger oder deutlicher hin-
 eintönt. So in Schumanns rheinische Symphonie, welche wir jüngst gehört, in
 Zellners erste Symphonie und stellenweise auch in den ersten und letzten Satz
 dieser neuesten. Zum Schlusse wurde Zellner gerufen, es war also immer ein eh-
 renhafter Erfolg. Wir wünschen ihm aber beim nächsten Werke mehr: einen glän-
 120 zenden.

Ganz außerordentlich gefiel eine Novität von Volkmann, eine Serenade in
D-moll für Streichinstrumente – eine der liebenswürdigsten Compositionen – voll
 Empfindung, Laune, Caprice – von einem in's Andere wechselnd und dabei doch
 von merkwürdig schönem, übersichtlichen Bau. Durch das Ganze geht ein Solo-
 125 violoncell, wie ein dem Chor der übrigen Streicher gegenübergestellter Protago-
 nist. Daß hin und her etwas Magyarisirendes durchklingt, macht die Sache erst
 recht pikant. Herr Röver spielte das Solo ausgezeichnet.

Im Gesellschaftsconcert brachte Johannes Brahms sein „deutsches Re-
 quiem“ in vortrefflicher Ausführung. Die Kritik hat diese Composition neben
 130 Sebastian Bach gestellt und sie hat daran recht- und wohlgethan. Die Aufnahme
 von Seite des Publicums war nahezu enthusiastisch, – der künstlerische Credit
 Brahms' steht jetzt fest, nachdem lange genug vergebliche Versuche des Todtmachens
 angestellt worden.

Die Singakademie führte unter Herrn Weinwurms Leitung schöne, altitalienische
 135 Kirchenstücke von Durante und Perti vor, – wir bitten um Fortsetzung.
 Weiterhin folgten höchst reizende Vocalquartette von Brahms, zuletzt machte
 Händels prächtiges „Jubilate“ den Abschluß, – Alles mit Liebe und Sorgfalt ausge-
 führt.

Das Pianoforte war in so vielen Concerten vertreten, daß uns der Angstruf des
 140 Pater Abraham a St. Clara einfiel: „Hören wir's Klavier, ach, so klagen wir!“ Wenn
 doch nur jemand von all' den vorzüglichen Pianisten und Pianistinnen einmal
 schlecht spielen wollte. Eitler Wunsch! So vorzügliche Künstler wie Labor, Smie-
 tansky, die Damen Urasoff, Constanze Meyer, Gabriele Joel – thun uns diesen
 Gefallen in keiner Weise. Welche Fülle von Kunstgenüssen wäre uns geboten, kä-
 145 men sie in größeren Intervallen! Ueberdies stehen Kleinigkeiten in Aussicht wie
 Concerte Rubinsteins und Joseffy's, und letzterer wird, hören wir, drei große Con-
 certe mit Orchester hören lassen an einem Abend! Labor spielte ein von ihm selbst
 componirtes Quartett mit den Herren Hellmesberger, Bachrich und Röver;

unnötig zu sagen, daß es das Werk eines guten Musikers ist. Es geht ein gewisser rührender Schmerzszug hindurch – selbst das Scherzo lächelt in Thränen. Frl. Constanze Meyer machte uns mit einem Klavierquartett des Componisten der „Widerspänstigen“ – Hermann Götz – bekannt, das die gute Meinung, welche wir nach seiner Oper von ihm gefaßt, nur bestätigen konnte.

150

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Philharmonische Konzerte (Siebtes Abonnementkonzert), 7. März 1875, MVgr. ■ Drittes Gesellschaftskonzert der GdM, 28. Februar 1875, ebd. ■ Zweites Konzert der Wr. Singakademie, 24. Februar 1875, MVkl. ■ Konzert von Josef Labor, 23. Februar 1875, Bösendorfersaal ■ Konzert von Constanze Mayer, 22. Februar 1875, ebd.

REZENSIERTE WERKE

Brahms: *Ein deutsches Requiem* op. 45, Nr. 1 „An die Heimat“ und Nr. 2 „Der Abend“ aus 3 Quartette op. 64, Nr. 2 „Neckereien“ aus 3 Quartette op. 31 ■ Durante: „*Misericordias Domini*“ ■ Goetz: Klavierquartett E-Dur op. 6 ■ Händel: Jubilate Deo HWV 279 (Bearbeitung von Robert Franz) ■ Labor: Klavierquartett [verschollen] ■ Mendelssohn: Symphonie Nr. 4 A-Dur op. 90 (*Italienische*) ■ Perti: „*Adoramus te*“ ■ Volkmann: Serenade d-Moll op. 69 ■ Julius Zellner: Symphonie [Es-Dur?]

ERLÄUTERUNGEN

5 eine neue in *Es*] Vermutlich nicht erhalten. Im Werkverzeichnis von Hellmuth Heinz Herrmann, *Julius Zellner. Leben und Werk*, Diss. Wien 1950, Bd. 3, nicht erwähnt. In der Wr. Presse tauchen uneinheitliche Tonartenangaben auf: Es-Dur („Theater- und Kunstmeldungen. Philharmonisches Concert“, in: *NFP* 1875, Nr. 3784, 9. März), E-Dur (Alois Hermann Mayer, „Konzerte“, in: *Morgen-Post* 1875, Nr. 68, 9. März). ■ **14–17** aus Mendelssohns Briefen ... machen wollte] Vgl. etwa Mendelssohns Brief an Abraham Mendelssohn-Bartholdy vom 22. Februar 1831 und vom 1. März 1831 (Mendelssohn, *SB*, Bd. 2, S. 214, 218). ■ **18** *A-moll*-Symphonie] op. 56. ■ **19–22** Lampadius ... hörten ... *languor italicus* heraus!] 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.“ Lampadius, *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, S. 124. ■ **24–26** Ich habe ... aufmerksam gemacht.] → Nr. 182/Z. 179–197. ■ **38** *chiaro, puro e sicuro*] it. „klar, rein und sicher“. ■ **60** Ponte molle] frühere Bezeichnung für den Ponte Milvio in Rom. ■ **72f.** Seit Julius Zellner ... eingeführt worden] Zellners Symphonie F-Dur op. 7 wurde im Konzert der Philharmoniker am 27. November 1870 uraufgeführt. ■ **93** *G-moll*-Concert das schwache in *D-moll*] Klavierkonzerte opp. 25 und 40. ■ **116** rheinische Symphonie, welche wir jüngst gehört] zur Aufführung der Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 97 → Nr. 205. ■ **117** Zellners erste Symphonie] → ERL. zur Z. 72f. ■ **134f.** Die Singakademie führte ... vor] Im Konzert der Singakademie kam auch Ambros' Violinsonate D-Dur zur Aufführung (gespielt von Josef Hellmesberger d. Ä. und Anton Door). ■ **135** Perti] Giacomo Antonio Perti (1661–1756), it. Komponist. ■ **140** „Hören wir's Klavier ...

klagen wir!“] Der Ausspruch ist einer Anekdote entlehnt, die im 19. Jh. (unter Berufung auf Pater Abraham a Sancta Clara) oft zitiert wurde – vgl. *AMZ* 26 (1824), Nr. 51, 16. Dezember, Sp. 831; *Großes Instrumental- und Vokal-Concert. Eine musikalische Anthologie*, hrsg. von Ernst Ortlepp, Bd. 1, Stuttgart 1841, S. 23. ■ **142** 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. ■ **142f.** Smietansky] Emil Śmiateński (1845–1886), poln. Pianist; Studium bei Eduard Pirkhert in Wien, 1873–1886 Lehrer an der Horak-Musikschule in Wien. ■ **143** Urasoff] Natalie von Urasoff, Pianistin, aus Petersburg stammend; Klavierstudium bei Adolf Henselt, später bei Anton Door in Wien. ■ **146** Concerte Rubinsteins und Joseffy’s] → NRN. 209, 212, 230. ■ **147f.** Labor ... von ihm ... componirtes Quartett] verschollen; vgl. Paul Kundi, *Josef Labor, sein Leben und Wirken, sein Klavier- und Orgelwerk nebst thematischem Katalog sämtlicher Kompositionen*, Diss. Wien 1963, Anhang, Nr. 47. ■ **148** Bachrich] Sigmund Bachrich (1841–1913), Violist und Komponist; 1869–1894 Prof. am Konservatorium der GdM; Mitglied der Wf. Philharmoniker (1869–1899) und des Hellmesberger-Quartetts. ■ **152f.** Meinung, welche wir ... von ihm gefaßt] → NR. 203.

208.

WA 1875, Nr. 57, 11. März

Feuilleton.

Goldmarcks Oper: „Königin von Saba“.

Die längst erwartete „Königin von Saba“, die bisher größte musikalische Compo-
 sition Goldmarks, hat denn endlich ihre erste Aufführung im k. k. Hofopernthea-
 5 ter erlebt, und zwar unter Mitwirkung von Darstellern, um welche jeder Opern-
 componist Goldmarck beneiden könnte: Frau Wilt, Frau Materna, die Herren
 Walter, Beck und Rokitansky, dazu der vortreffliche Chor und jenes Orchester,
 welchem Richard Wagner das Zeugniß gegeben, es sei das erste der Welt.

Da hätten wir denn also wieder einmal eine „biblische“ Oper – ein Halb-Orator-
 10 ium, eine alttestamentarische Handlung, versetzt mit einer modern gedachten
 Liebesgeschichte, ähnlich wie in Rossini’s „*Mosè in Egitto*“ das Buch Exodus für
 die Anforderungen eines modernen Opernpublicums verwerthet ist. Eine „*Reine*
de Saba“ hat übrigens auch Gounod componirt, ohne damit Glück zu machen. Ist
 es nicht, als schwebten zu gewissen Zeiten gewisse Stoffe in der Luft und als hätten
 15 sich die Künstler wechselseitig das Wort gegeben, sie in gleichartiger Weise aufzu-
 fassen und zu behandeln? Goldmarks Oper ist seit Jahren vollendet, wer aber der
 Erste auf das Theater kommt, zieht den Löwenantheil.

Wir kennen also die Genesis des Werkes und die Zeit seiner Entstehung ge-
 nau. Für seine richtige Beurtheilung ist dieser Umstand von Wichtigkeit. Verdi’s
 20 „*Aïda*“ ist, wie wir nach den Daten wissen, die neuere Oper, und die „Königin von
 Saba“ hat, was ihre Entstehung betrifft, das höhere Alter. Ohne diesen wesentli-
 chen Umstand würde ganz sicher das Urtheil laut werden: Goldmark habe eine
 Art kaum verhehlter Nachahmung der Verdi’schen Oper bringen wollen. Natür-
 lich wäre ein solches Urtheil eine schreiende Ungerechtigkeit. Es ist aber zuweilen,

als habe es ein boshafter Kobold eigens auf die Componisten abgesehen. Offene 25
 Reminiscenzen an „Aïda“ wird man in der „Königin von Saba“ vergeblich suchen,
 aber Ton und Färbung beider Werke im Großen und Ganzen sind von auffallendster
 Aehnlichkeit. Beide versetzen uns in großen Bildern voll berauscheden Glanzes,
 mit dem größten Aufwand, ja mit verschwenderischem Luxus an Kunstmit- 30
 teln in eine fremde, vortausendjährige Welt, zeigen uns die orientalische Pracht
 zweier ähnlicher Königshöfe, Tempelszenen voll uraltsacerdotalen Pompes, Har-
 fen, Tempeldienerinnen, Negermädchen, welche vor uns sich in den wilden Tän-
 zen ihrer Heimat drehen, ägyptische und ägyptisirende Architektur und Tracht –
 und dazwischen Liebesscenen mitten in der Scenerie einer üppigen, fast schon
 tropischen, im Silberglanz des Mondes zauberisch verklärten Vegetation (Scene 35
 am Nil in „Aïda“, Scene in Salomo's Gärten). Schlage man die Wirkung dieses
 Beiwerks ja nicht zu niedrig an! Es hat zum Erfolg der „Aïda“ sicherlich nicht we-
 niger beigetragen als Verdi's Musik. Für Goldmark bleibt es unter allen Umstän-
 den ein nicht eben kleines Unglück, daß aller Orten die Aufführungen der „Aïda“
 seinem Werke zugekommen sind, – die Neuheit des mächtigen Effectes min- 40
 destens ist ihm damit vorweg genommen! Gewisse Stoffe, sagte ich schon oben,
 schweben zuweilen gleichzeitig in der Luft. Noch einige Opern ähnlichen Stoffes
 und das Publicum wird mit aufgehobenen Händen bitten, wieder nach Europa
 und unter Gestalten versetzt zu werden, die uns näher stehen und näher angehen
 als die Pharaonen des Wunderlandes am Nil und deren Zeitgenossen. 45

Was aber der „Königin von Saba“ ihre eigenthümliche Physiognomie giebt, ist
 der – ich möchte sagen – alttestamentarische Zug, welcher besonders in der sich
 oratorienhaft ausbreitenden Tempelszene mächtig hervortritt. Ob dabei im sceni-
 schen Arrangement Alles so ganz archäologisch richtig ist, ob statt des einen be- 50
 rühmten siebenarmigen Leuchters im Tempel Salomo's eine ganze Garnitur, wie
 wir zu sehen bekamen, ihre Flammen leuchten ließ, dagegen der Tisch mit den
 Schaubroten fehlte, ob sich der Hohepriester so ohne weiters und alle Augenblicke
 in's Allerheiligste wie in ein Boudoir zurückziehen durfte, ob der Altar, an dessen
 Hörnern sich niemand halten könnte, weil er keine hat, zu tadeln sei, dies alles zu
 beurtheilen überlassen wir gelehrten Kennern der hebräischen Alterthümer. Nur 55
 als vollends der Vorhang des Allerheiligsten plötzlich in die Höhe ging und wir die
 Bundeslade erblickten, erschracken wir selber, denn wir dachten an das Buch
 Samuels II, Capitel 6, Vers 7, und an den unglücklichen Uza. Aber der Componist
 bietet uns in dieser ganzen Scene eine Musik, welche, wenn sie uns auch die Ge-
 sänge Assaphs und Idithuns nicht wiederbringen kann, doch im richtigsten Geiste 60
 erfunden ist. Beiläufig gesagt, sollten wir aber mit gottesdienstlichen Szenen und
 Ceremonien auf der Opernbühne endlich doch anfangen etwas sparsamer zu wer-
 den, als wir seit Meyerbeers „Propheten“, Halevy's „Jüdin“ u. s. w. sind. Geht es so
 fort, so wird Christ und Jude bald nicht mehr recht zu unterscheiden im Stande
 sein, ob er in Kirche und Synagoge oder ob er im Opernhaus sitzt, und wird seine 65
 Gedanken beisammen halten müssen, damit er nicht unversehens beim Hochamte
 oder am Jom-Kipur zu applaudiren anfängt. Vielleicht aber sind solche Szenen für
 jene Fraction im Publicum berechnet, welche, wie Shakespeare's Falstaff, seit lange
 „nicht mehr weiß, wie das Innere einer Kirche (oder Synagoge) aussieht“, damit sie

70 doch eine Vorstellung davon bekomme, wie es dort zugeht. Die ägyptischen Götter, die uns von den Rundsäulen und Wänden in Salomo's Königshalle anblickten, wollen wir in der Erwägung passiren lassen, daß der weise König, trotz seiner Weisheit, den fremden Culten bedenklich geneigt und daß seine Gemahlin eine ägyptische Prinzessin war. Der einzig fatale Punkt war aber, daß hier sogar die
75 Decoration das Ihrige beitrug, uns an „Aïda“ nachdrücklichst zu erinnern.

Die Handlung der Oper Goldmarks gehört völlig der Phantasie des Textdichters Mosenthal an. An biblischem Material war nichts gegeben, als daß die Königin von Saba zu Salomo, „ihn zu versuchen mit Räthseln, nach Jerusalem kam, mit großem Gute, mit Kameelen, die Specereien trugen und sehr viel Gold und köstliche
80 Steine – und da sie nun geschaut die Weisheit Salomons, so war vor Staunen kein Athem mehr in ihr“. Letzteres wäre in der Oper fatal! Auch Sulamith, welche in der Oper neben der Königin die Stellung einnimmt wie schon weiland in Cavalli's „Artemisia“ die zarte Artemia neben der karischen Herrscherin, die sentimental Liebende neben der heroisch Liebenden, ist eine „historische Person“. Verfolgen wir
85 den Gang des Textbuches, so finden wir ein fast episch ruhiges Fortschreiten, welches dem Tonsetzer Gelegenheit bietet, „sich auszubreiten“, – die Verwandtschaft mit dem Oratorium tritt hierin deutlich zu Tage. Der erste Act, welcher durch Tänze, Aufzüge u. s. w. ungewöhnlich große Dimensionen angenommen hat, enthält, was die Handlung betrifft, nur die Exposition, welche uns mit den Verhältnissen der Hauptpersonen bekannt macht, die Ankunft der Königin und den feierlichen Empfang derselben, der sich zu fast sinnverwirrender Pracht gestaltet. Im
90 zweiten Act stockt nach der Gartenscene, welche in die einfache Handlung die Schürzung des dramatischen Knotens zu bringen beginnt, in der Tempelscene das Fortschreiten der Handlung völlig, bis zu dem Momente, wo Salomons Günstling Assad, eben als er der Oberpriesterstochter Sulamith am Altar die Hand reichen soll, beim Eintritte der Königin durch die offene Erklärung: nur diese sei die „Gott-
95 heit, welche er anbetet“, einen ungeheuren Scandal erregt. Die sittliche Entrüstung, womit ganz Israel über den unzeitigen Declaranten herfällt, wird Anlaß zu einer Entwicklung von Tonmassen, gegen welche sich das bekannte *poursuivons jusqu'au trépas* in Glucks „Armida“ beinahe wie Zephyrhauch durch Blütenbäume ausnimmt. Hier geht die Handlung mit einem einzigen gewaltigen Ruck so rasch vorwärts und verwickelt den bisher noch ziemlich locker gewesenen Knoten so, daß der Zuhörer den ganzen folgenden Zwischenact mit fruchtlosen Combinationen über den Ausgang hinbringt. Zuletzt macht der Tod Assads Alles „gut!“
100

105 Was nun Goldmarks Musik betrifft, so erwarteten wir mit Recht, und in der That auch nicht vergebens, ein Tonwerk, in dem uns etwas Bedeutendes entgegen-treten werde; bei aller tiefgegründeten Achtung vor dem Componisten der meisterhaften Suite für Violine und Piano, der mit orientalischen Glutfarben gemalten Sacuntala-Ouverture, so vieler schön empfundener Lieder u. s. w. waren wir doch
110 nicht ohne Befürchtungen, denn die Opernmuse ist eine sehr eigensinnige Dame und so Manches, was beim Lesen der Partitur in hohem Grade interessirt, was am häuslichen Klavier gefällt, versagt dann in der hellen und grellen Beleuchtung der Opernbühne den erwarteten Effect. Zum Glücke waren aber diese Besorgnisse ganz unnütz und nur darin hatte es Goldmarck in dieser seiner ersten Oper haupt-

sächlich versehen, daß er in der Freude und im Eifer des Schaffens die Dimensionen oft weit über das praktisch-richtige Maß ausdehnte. Auch dieses wurde im Laufe der bei den Proben gemachten Erfahrungen verbessert; zu den Brand-, Speise- und Räucheropfern des von Goldmarck musikalisch geschilderten salomonischen Tempels brachte er eine neue Gattung – ein „Streichopfer“. Wir rechnen ihm diese klare Einsicht und Selbstverläugnung hoch an, denn jeder Componist fühlt sich in solchen Momenten wie Kotzebue's Naumburger Viertelmeisterin, die sich nicht entschließen kann, welches von ihren sieben Kindern sie dem Hussitenführer opfern soll. 115 120

Für das Colorit des Ganzen hat als Grundton der Componist die „Herrlichkeit Salomo's“ genommen. Die Musik ist, um sie mit einem Worte zu charakterisiren, von berauscher Pracht – eine Tendenz übrigens, wie sie dermal im Allgemeinen nicht allein die Musik, sondern auch die Architektur mit ihren gold- und farbenstrahlenden Palästen, Theatern u. s. w. beherrscht. Es ist uns bei Goldmarks Musik, als würden wir aus einer solchen Prachthalle in die andere geführt, und zwischendurch empfinden wir doch etwas wie eine leise Sehnsucht nach ruhigeren Momenten, nach einfacheren Formen. Das Orchester wird in seinem modernsten Reichthum in Anspruch genommen – Baßclarinette, englisch Horn, Harfen – für letztere sogar im ersten Acte eine Anzahl von Harfnerinnen *sul palco*, die nicht, wie sonst in ähnlichen Fällen, stumme Figurantinnen sind, sondern als Ripienistinnen mit schöner Wirkung in die orchestralen Tonmassen eingreifen – ferner ein ganzer Chorus geschüttelter Schellentrommeln und schmetternder Cinellen in einem der Ballette – und so mehr Aehnliches. Das Orchester tritt häufig als malender Illustrator auf – es ist z. B. im Text wiederholt von einer Quelle die Rede, an welcher Assad zuerst die ihm noch unbekannt Königin sah – jedesmal versinnlicht uns das Flüstern und Rauschen der Geigen mit Sordinen, das wie Lichtblitze darüber hingaukelnde Arpeggiren der Harfen in einem sehr ausgeführten Tongemälde die rieselnde Flut. Selbst wenn Assad erzählend bemerkt: „da rauschte es im Schilf“, ermangelt das Orchester nicht, in einem kurzen Zwischenspiel das Rohr rauschen zu lassen. Goldmark kann sich hier auf ein ohne Zweifel classisches Vorbild berufen – im Recitativ Elvira's, wo sie vom „rächenden Blitzstrahl“ (also sogar nur figurlich) redet, läßt Mozart den Zickzack des Blitzes im Orchester niederzucken. Wenn sich Vincenzo Galilei über die componirenden Contrapunktisten seiner Zeit weidlich lustig macht, die jedes Wort des Textes ausmalen wollen, so darf man nicht vergessen, daß man damals keine Orchesterbegleitung kannte und Alles in den Singstimmen lag. Eine gewisse Vorsicht ist indessen auch anderen Componisten zu rathen. Wer in aller Welt wird, wenn er z. B. vom „Donner“ redet, das letzte „r“ nachrollen lassen, oder wenn er im Gespräche bemerkt, „es schein eben die Sonne“ – dazu illustrirend ein freundliches Gesicht schneiden? 130 135 140 145 150

Mit dem Glanz und Luxus des Orchesters steht es in Connex, daß wir gleich im ersten Act häufig durch stark gewürzte Tonarten: *E-dur*, *Cis-moll*, *Es-moll* u. s. w. geführt werden. Es thut völlig wohl, als in der Gartenscene zugleich mit dem Eintritte Assads auch ein simples *C-dur* eintritt und eine gute Weile dominirend bleibt. Auch diese Erfahrung möge der Componist für künftige Fälle nicht unverwerthet lassen! 155

160 Durchweg finden wir, daß Goldmark ans Componiren seiner Oper mit einer Liebe für seine Aufgabe und mit einer Ehrfurcht für dieselbe gegangen ist, die sich ihm auch reichlich gelohnt hat. Die neue Epoche wird nicht gerade viele musikalisch-dramatische Werke aufzuweisen haben, welche sich neben die „Königin von Saba“ stellen dürfen. Wenn wir vorhin äußerlicher Analogien wegen Verdi's „Aïda“
 165 genannt, so möchten wir, zur näheren Charakterisirung, noch nachstehende Parallele ziehen: Verdi übertrifft Goldmark in solchen Zügen und Dingen, wofür er auf operistischem Gebiete einen reichen Schatz von Erfahrungen erworben – er hat ferner gewisse Würfe voraus, die mehr der Natur des glücklich improvisirenden Italieners als dem liebevoll detaillirenden Fleiße des Deutschen gemäß sind, er besitzt und verwerthet ferner die Traditionen des *bel canto*, und daß er sich nicht fürchtet, trivial zu werden, wenn er einmal eine überschaulich-periodisch gegliederte cantable Melodie *per spianar la voce* sich breit aussingen läßt – wie z. B. das prachtvolle Motiv der Amneris in *Des-dur* im letzten Act – während die deutschen Componisten lieber mit knappen, aber geistreichen Motiven arbeiten, gerne
 175 zweitactige Melodieglieder an einander reihen und sich ordentlich scheuen, eine Melodie plan zu Ende zu führen. Diese Charakteristik der musikalischen Nationen findet man schon, wo man sie kaum suchen sollte: bei dem Italiener Palestrina einerseits und dem ihm übrigens so nahe geistes- und kunstverwandten Niederländer Orlando Lasso andererseits. Fragt man aber nach Ernst, Gediegenheit, Tiefe und sorgsamer Durchbildung, so wird der Autor der „Königin von Saba“ vor jenem der „Aïda“ den Preis davontragen.

Mit der edel-großmüthigen Verschwendung des echten Künstlers, welcher an eine Aufgabe, deren Größe und Bedeutung er fühlt, sein Bestes daransetzt und sich nie genug zu thun glaubt, hat Goldmark seine Oper in einer Weise musikalisch ausgestattet, daß es darin fast aussieht wie nach dem „Buch der Könige“ im
 185 Hause Salomo's selbst: „Aber auch alles Geschirr, woraus der König trank, war von Gold, und alles Hausgeräthe war von feinstem Gold, nichts war von Silber, denn es ward für nichts geachtet in den Zeiten Salomo's.“ Welch ungeheurer Luxus schon die Orchestration, in welcher zum Beispiel vom Theilen der Geigen, der Violen, der Violoncells (*divisi a 2*) häufiger Gebrauch gemacht wird, als je früher ein Componist gethan. Wir hören die fabelhaftesten Combinationen und Effecte, oft geradezu berauschede Klangfarben. Auch die Steigerung des Ausdruckes ist zur gedenkbarsten Höhe emporgetrieben. Frühere Meister bringen wohlweise den Moment, wo der Affect sich zum gellenden Aufschrei der Leidenschaft steigert, ein
 195 Mal als höchste Spitze des Ganzen und hüten sich, ihn etwa in Permanenz zu erklären. Wie gewaltig wirkt es, wenn Leonore-Fidelio herausschmettert: „Tödt' erst sein Weib!“ wenn Donna Anna aufschreit: „*Egli fu il carnefice del padre mio!*“ und selbst Meyerbeer, der, ein Effectmacher, sonst wahrlich nicht blöde ist, verspart in den Hugenotten die größte Steigerung für eine einzige Stelle: „*Raoul, ils te tue-ront*“. In der „Königin von Saba“ ist in diesem Punkt ohne Frage des Guten zu viel. Der Hörer stumpft am Ende ab, wenn jeden Augenblick jemand auf der Bühne mit himmelan gehobenen Armen dasteht und ein leidenschaftliches hohes *b*, *h* oder *c* mit aller Kraft der Stimme herausschreit. Verkennen wir aber nicht, daß die Gewalt und der Glanz der orchestralen Partie am Ende doch in den Gesangpartien

ein solches Gegengewicht verlangte. Goldmark hat als dramatischer Componist mit seinem Prachtstück seine Schule durchgemacht und wird bei seiner nächsten Oper ohne Zweifel die Schiller-Goethe'sche Xenie beherzigen: „Hieltest du deinen Reichthum so zu Rathe wie jener seine Armuth – fürwahr, du wär'st uns'rer Bewunderung werth.“ Wir haben Goldmark als vortrefflichen Musiker seit lange gekannt – neu und hochehrfreulich war uns jedenfalls die Erfahrung, daß er auch ein vorzügliches dramatisches Talent heißen darf. Nicht bloß das Ganze giebt Zeugniß dafür, sondern auch mehr als Eine Einzelheit, wie Assads Ausruf: „Erlöse mich, sonst ist's um mich geschehen.“ Sagen wir endlich noch, daß Goldmarks Musik ihm, ganz eigen ihm gehört. Ich rede nicht davon, daß nicht bloß der ordinäre Reminiscenzjäger hier kein Jagdrevier finden wird, sondern von dem weitaus wichtigeren Punkt, daß diese Musik ihre eigene individuelle Physiognomie hat.

Ueberblicken wir noch flüchtig die einzelnen Acte. Im ersten ist Sulamiths Gesang mit einfallendem Frauenchore von entzückender Schönheit – er athmet den Duft der Poesie des hohen Liedes, dem die Textworte hier wirklich entnommen sind. Frau Wilt sang diese Nummer aber eben so entzückend, als die Composition selbst ist. Assads Erzählung „Am Fuß des Libanon“ u. s. w. ist von sozusagen greifbarer Lebendigkeit, Tonmalerei fast von Anfang bis zu Ende, aber Tonmalerei schönster Art. Nur daß die Flick-Interjection „Ewige Mächte!“ mit einem fürchterlichen Posaunenaccord dick unterstrichen ist, mag wieder des Guten zu viel sein. Der Einzug der Königin gehört zu dem Prachtvollsten, was die Opernbühne besitzt. Die Ballet-Episode in *Cis-moll* mit der wilden, herabfunkelnden Figur der Geigen und Piccoli ist geradehin genial. Bei der Gartenscene des zweiten Actes dürfen wir nicht von Schönheiten im Plural sprechen – sie ist Eine Schönheit. Wunderbar ist die Episode der Slavyn Astaroth. Wie seltsam exotisch, wie verlockend unheimlich wird hier die Musik. Das Solfeggio, mit welchem Astaroth den Assad herbeiruft, klingt wirklich wie Musik aus einem anderen Welttheil. Es macht Fr. Siegstädt die allergrößte Ehre, daß sie die der Sängerin hier gestellte, über alle Begriffe schwere Aufgabe so vortrefflich löste. Das folgende Duo zwischen Assad und der Königin ist voll Glut – das Dämonisch-Verlockende im Charakter der Königin tritt besonders hier mit unheimlicher Gewalt zu Tage. Der alttestamentarisch-ernste Charakter der folgenden Tempelscene wird anmuthig durch den Eintritt der Jungfrauen und der Braut Sulamith gemildert. An Glanz übertrifft der erste Act den zweiten, an musikalischem und poetischem Werth nicht. Der dritte fällt, wie wir nicht verhehlen können, gegen beide ab. Zwar ist die Balletmusik, die ihn eröffnet, sehr schön (was oben dazu getanzt wurde, war es weniger), aber die langen Verhandlungen über Begnadigung oder Nichtbegnadigung des für seine Lästerung zum Tode verurtheilten Assad ermüden und für die Stelle der Katharsis, daß Assad die versuchend herantretende Königin und mit ihr seine Rettung zurückweist, ist dem Componisten keine Steigerung mehr übriggeblieben. Die Handlung, die sich in der Oper ohnehin nirgends übereilt, schleicht hier mit Bleifüßen, der Tutti-Jammer Sulamiths und ihrer Jungfrauen bringt sie nicht vorwärts. Die Kunst hat so ohne Ende „trauernde Juden“ gemalt und in Musik gesetzt, daß wir gar nicht weiter nach hebräischen Lamentationen Verlan-

250 gen tragen. Hier wäre etwas Mozart'sche Melodik und Mozart'scher Wohllaut eine wahre Erholung für das ermüdete Ohr des Hörers gewesen; leider hören wir wieder den ungemilderten Schrei des Schmerzes. Die letzte Scene, wo Assad, vom Könige in Folge einer himmlischen Erleuchtung begnadigt, aber auch verbannt, wie Selika unter ihrem Manchinillier, so unter seinen Sterbebaum, eine Palme in der Wüste,
 255 seine letzten Seufzer ausathmen geht, wo Sulamith den Sterbenden aufsucht, der Oberpriester ihm Vergebung verkündigt, übertrifft an Innigkeit und Tiefe der Empfindung alles Frühere. Daß zuletzt die Jungfrauen wieder den Chor aus dem ersten Acte anstimmen: „Der Freund ist dein“, ist ein sehr überraschender und sehr rührender Zug. Leider fühlen wir uns von den vorhergegangenen Scenen so abge-
 260 spannt, daß wir nur zu einem halben Eindruck kommen. Die Abhilfe liegt nahe: noch kürzen!

Der trefflichen Leistung der Damen Wilt und Siegstädt gedachten wir bereits, Frau Friedrich-Materna war eine Königin, wie sie der Dichter und Componist gedacht. Ausgezeichnet standen ihnen die Herren Walter, Beck und Rokitansky zur Seite. Ehre aber auch Herrn Capellmeister Gerike, der das
 265 überschwere Werk so trefflich einstudirt hatte und leitete. Der Erfolg gestaltete sich für den Componisten zum förmlichen Triumph – besonders nach dem ersten Acte.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Goldmark, *Die Königin von Saba*, 10. März 1875, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

8 Wagner das Zeugniß gegeben, es sei das erste der Welt] Seine Hochachtung brachte Wagner auch durch seine Schrift *Das Wiener Hof-Operntheater*, Wien 1863, zum Ausdruck. ■ 12f. „*Reine de Saba*“] uraufgeführt 1862. ■ 16 Goldmarks Oper ist seit Jahren vollendet] → NR. 141/ERL. zur Z. 182f. ■ 20 „Aïda“ ist ... die neuere Oper] Verdis *Aida* wurde am 24. Dezember 1871 uraufgeführt. ■ 58 Capitel 6, Vers 7] „Da ergrimte des Herrn Zorn über Usa, und Gott schlug ihn daselbst um seines Frevels willen, daß er daselbst starb bei der Lade Gottes.“ ■ 60 Assaphs und Idithuns] Asaph und Jedithun – biblische Sänger (*Bibel*, 2 Chr 5,12). ■ 67 Jom-Kipur] Jom Kippur – Versöhnungstag (jüdischer Feiertag). ■ 68f. Shakespeare's Falstaff ... das Innere ... aussieht“] Freizitat aus: Shakespeare, *King Henry IV*, Teil I, III,3. ■ 77 Mosenthal] Salomon Hermann von Mosenthal (1821–1877), Schriftsteller und Bibliothekar. ■ 77–81 An biblischem Material ... Athem mehr in ihr“] *Bibel*, 1 Kön 10,1–4. ■ 99f. *pour-suivons jusqu'au trépas*] Gluck, *Armide* I,4. ■ 108 Suite für Violine und Piano] zur Aufführung der Suite D-Dur für Klavier und Violine op. 11 → NR. 204/Z. 144–147. ■ 121–123 Naumburger Viertelmeisterin ... opfern soll.] August von Kotzebue, *Die Hussiten vor Naumburg im Jahr 1432. Ein vaterländisches Schauspiel mit Chören in 5 Akten* (Die Viertelmeisterin Bertha hat allerdings acht Kinder.). ■ 133 *sul palco*] it. „auf der Bühne“. ■ 145 im Recitativ Elvira's] in Mozarts *Don Giovanni*. ■ 147f. Wenn sich Vincenzo Galilei ... ausmalen wollen] Der it. Komponist Vincenzo Galilei (?–1591) formulierte seine kritischen Betrachtungen über Gesangsmanieren und kompositorische Wortnachahmung in: *Dialogo della musica antica et della moderna*, Florenz 1581, S. 88f. ■ 172 *per spianar la voce*] hier „um Effekt zu machen“ – Ausdruck bekannt vor allem aus Mozarts Brief an Leopold Mozart

vom 27. Dezember 1780 (*MBA*, Bd. 3, S. 72). ■ **186–188** „Aber auch alles Geschirr ... Zeiten Salomo's.“] *Bibel*, 1 Kön 10,21. ■ **196f.** „Tödt' erst sein Weib!“] Beethoven, *Fidelio* II,3. ■ **197** „*Egli fù il carnefice del padre mio!*“] „Er ist's, der meinen Vater erschlug!“ Mozart, *Don Giovanni* I,13. ■ **199f.** „*Raoul, ils te tueront!*“] „Raoul, sie töten dich!“ Meyerbeer, *Les Huguenots* IV,6. ■ **207–209** „Hieltest du deinen Reichthum ... Bewunderung werth.“] Freizitat aus: Goethe/Schiller, *Xenien*. ■ **253** wie Selika] Figur in Meyerbeers *L'Africaine*. ■ **254** Manchinillier] Mancenillier (Manchinelbaum). ■ **265** Gericke] Wilhelm Gericke (1845–1925), Dirigent und Komponist; 1874 Kapellmeister an der Wr. Hofoper, 1880–1884 und 1890–1895 Dirigent von Gesellschaftskonzerten, 1884–1889 und 1898–1906 Dirigent des Boston Symphony Orchestra.

209.

WA 1875, Nr. 63, 18. März

A. (Concerte.) Die Concerte stehen beim Herannahen der Charwoche in voller Blüthe. Kaum hat uns Richard Wagner verlassen, kömmt Anton Rubinstein, dessen erstes Concert den großen Saal des Musikvereinsgebäudes mit einem Publicum füllte, das durch seine überaus zahlreiche Betheiligung, durch die warme Begrüßung des heraustretenden Künstlers und durch den lebhaften Beifall, den es ihm, dem gewaltigen Virtuosen spendete, die ungeschwächt gebliebene Vorliebe bewies, die er sich während seines längeren Wirkens in Wien zu erwerben gewußt hat. Das reiche Programm war aus lauter neuen Compositionen Rubinsteins zusammengesetzt, darunter ein neues, gewaltiges Concert und eine Symphonie breitetester Anlage! Das Concert wurde natürlich von Rubinstein selbst gespielt, beinahe könnte man sagen: daß auch nur er dazu berufen ist. Die urgewaltige Kraft, das unbändige und ungebändigte Feuer des Künstlers, der als eine so ganz eigen und mächtig ausgeprägte Individualität dasteht, kamen zu vollem Ausdruck – fast hätten wir geschrieben: Ausbruch, denn ganz vulcanisch geht es insbesondere im Finale zu – es ist eine wilde Tarantella, aber nicht für Neapolitaner, eher etwa für die Berggeister des Vesuv tanzbar. Von immensem Effect ist die Stelle, wo das Piano in das im Fortissimo durch einander wirbelnde Orchester weilweise mit einem ungeheuren Accord hineinschlägt. Der erste Satz ist ein leidenschaftlicher Dialog zwischen dem Pianoforte und dem Orchester – höchst eigen und merkwürdig das Andante, wo ätherischer Mondschein und burleske Komik fast übermüthig durch einander spielen – die Contraste prallen schärfer gegen einander als in dem analogen Adagio von Beethovens vierter Symphonie. Dieses Pianofortecconcert – es ist Rubinsteins fünftes – wird wohl bald im Drucke erscheinen, für die Pianisten ein wahrer Ulysses Bogen; sehe zu, wer die Kraft hat, ihn zu spannen. Der neuen Symphonie hat Rubinstein das Epitheton gegeben: „*dramatique*“. Ein Drama setzt eine Handlung, eine Handlung eine Begebenheit voraus. Ist es eine Programm-Symphonie, deren Programm Rubinstein in der Tasche behalten hat, um bei einigen Aesthetikern nicht anzustoßen? Das Werk deutet wirklich darauf hin. Welche bizarre Laune hat dieses wilde Capriccio eingegeben, das hier als Scherzo dient? Was haben wir bei dem wüsten Walpurgisnachtspuk des Finales zu denken? Was bedeutet die chromatische Windsbraut der Sextengänge im ersten Allegro?

Da lagert nun die Sphinx und giebt uns zu rathen. Fragen wir sie nur im Namen der Musik, so bleibt sie uns die Antwort schuldig – bei vielen Details werden wir uns musikalisch kaum Rechenschaft geben können, warum sie da sind – wir müs-
 35 sen die erklärende Poesie, das heißt ein phantastisches Programm zu Hilfe rufen. Sehr merkwürdig ist es, daß es Rubinstein, dem Meister auch der Orchestration, diesmal gefallen hat, sein Orchester nach den Principien virtuosenhaften Klaviersatzes zu behandeln – ein kühner und origineller Versuch. Wie Rubinstein erziel-
 40 ten auch die Herren Walter und Door das Mirakel eines übervollen Concertes. Herr Walter bewährte sich als eminenter Liedersänger, das (beiläufig gesagt höchst distinguirte, in Salon-Parure anwesende) Publicum konnte sich nicht satt hören. Herr Professor Door brachte in gewohnter Trefflichkeit Franz Schuberts Prachtstück der *D-dur*-Sonate und außerdem zwölf kleinere Piecen von Theodor Kirchner. Letzteren hat man als zweiten Schumann proclamirt; so in Masse geboten,
 45 zeigten seine Compositionen zweifellos, daß ihm damit viel zu viel Ehre geschieht. Es war uns dabei, als bewirthe uns unser hochgeschätzter Meister des Piano mit einer ganzen Schüssel voll Crevetten – der bekannten halbfingerlangen Krebschen; es kostet Mühe und Arbeit, diese winzigen Edulien zu öffnen, und hat man sie geöffnet, so lohnt der Fund kaum die Arbeit.

50 Vom Orchesterverein sind wir gewohnt, Gutes und Bestes an Compositionen zu hören, die man anderweitig kaum zu hören bekommt. Ein wahres Labsal war Mozarts Klavierconcert in *A-dur* (mit der *Fis-moll*-Sicilienne), ganz im Geiste seines Schöpfers vom Professor Epstein vorgetragen. Der stürmische Beifall, der ihm lohnte, bewies, daß Mozarts Concerte keineswegs „nicht mehr dankbar“ sind
 55 – zählen sie doch zu dem Allerschönsten des unvergleichlichen Meisters! Auch daß sie „leicht“ seien, ist ein beträchtlicher Irrthum.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Konzert von Anton Rubinstein, 16. März 1875, MVgr. ■ Konzert von Gustav Walter und Anton Door, 12. März 1875, Bösendorfersaal ■ Zweiter Gesellschaftsabend des Orchestervereins der GdM, 11. März 1875, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Kirchner: 3 Nrn. aus *Albumblätter* op. 7, 2 Nrn. aus 10 Klavierstücke op. 2, 4 Nrn. aus *Skizzen* op. 11, 3 Nrn. aus *Fantasiestücke* op. 14 ■ Mozart: Klavierkonzert A-Dur KV 488 ■ Rubinstein: Klavierkonzert Es-Dur op. 94, Symphonie d-Moll op. 95 (*Dramatičeskaja*) ■ Schubert: Klavier-sonate D-Dur D 850

ERLÄUTERUNGEN

2 Kaum hat ... Wagner verlassen] zum Wagner-Konzert am 1. März 1875 → Nr. 206. ■ 7 seines längeren Wirkens in Wien] In der Saison 1871/1872 leitete Rubinstein die Wr. Philharmonischen Konzerte. ■ 41 Salon-Parure] Salonschmuck. ■ 48 Edulien] lat. „Esswaren“.

210.

WA 1875, Nr. 70, 27. März

Feuilleton.**Musik.**

Johann Sebastian Bachs „Matthäus-Passion“.

Zwei Tonwerke sind es vor allen, von welchen in Deutschland das eine oder das andere je nach der Gelegenheit zur Aufführung gewählt wird, wenn es sich um eine musikalische Festfeier erster Größe handelt: Beethovens neunte Symphonie und J. S. Bachs Matthäus-Passion. Wir in Wien sind in diesem Jahre so glücklich, beide zu hören; die Symphonie ist uns für das letzte philharmonische Concert in Aussicht gestellt und die Passionsmusik bildete im zweiten außerordentlichen Gesellschaftsconcert das musikalische Hauptereigniß der Charwoche. Es sind zwei musikalische Kolosse, weniger noch durch den äußeren Umfang als durch die gewaltige Größe ihres Inhaltes – zu groß sogar für die Ansprüche, welche durchschnittlich das Publicum an Tonwerke zu machen pflegt, da insgemein von der Menge doch nur bequemer Genuß gewünscht und keine Anforderung des Künstlers und des von ihm geschaffenen Kunstwerkes ungnädiger vermerkt wird, als die Zumuthung, sich zu der geistigen Höhe des Werkes durch Aufmerksamkeit, Antheil, Ergründung, lebendiges Erfassen des Gebotenen emporzuarbeiten. Allmählig aber wird das Werk, wenn es echten Gehalt besitzt, verstanden, seine anfangs mehr geahnte als empfundene Größe begriffen und zuletzt jede Aufführung desselben als musikalisches Fest begrüßt.

Bach war wenigstens insoferne glücklicher als der wegen seiner „neunten“ hart angegriffene Beethoven, daß die Welt seine Passionsmusik, nachdem sie in Leipzig (1729) als „Gelegenheitsstück“ aufgeführt worden, einfach ignorirte. Bekanntlich zogen erst der alte Zelter und sein Eleve, der junge Mendelssohn, das Werk aus dem Staube hervor – ohne Frage eines der allermächtigsten Kunstwerke aller Zeiten. Zelter selbst glaubte trotzdem nicht an die Möglichkeit einer Aufführung. Er, dessen Sache Höflichkeit nie gewesen, ließ Mendelssohn und dessen Freund Eduard Devrient mit unverblümter Grobheit an, als sie mit dem Plane einer solchen herausrückten. Aber Mendelssohn gab nicht nach – und leitete selbst die erste Wiederaufführung in der Berliner Singakademie. Zwischen die schwächliche Schönseligkeit des in Nord-Deutschland vielbeliebt gewesenen Passions-Oratoriums von Graun und den ganz opernhafte „Christus am Oelberg“ Beethovens fiel diese Musik des alten Bach wie ein fürchterlicher Donnerschlag hinein. Rahel berichtet in einem ihrer Briefe über das Ereigniß und citirt dabei auch einen Witz Heine's, der da meinte: „er habe seinen Profit gemacht, denn das Billet habe nur einen Thaler gekostet, aber für mindestens fünf Thaler habe er sich gelangweilt“. Geistesthaten wie diese Tondichtung Bachs lassen sich nicht mit Witzen abthun. Nicht wenig trug zum wahren Verständnisse B. A. Marx bei, welcher für seine Compositionslehre der Matthäus-Passion zahlreiche Beispiele entnahm und sie in sehr geistvoller Weise (und zwar nicht bloß vom musikalisch-technischen Standpunkte aus) erläuterte.

Fragt man, wie es denn möglich gewesen, daß ein solches Werk einfach bei Seite gelegt werden konnte, daß die Welt sogar dessen Existenz völlig vergaß, da man doch Dinge wie die ägyptischen Pyramiden oder den Kölner Dom auf eine ziemlich weite Strecke hin sieht, so ist die Antwort: daß die Zeit unmittelbar nach J. S. Bach, ehe das Glanzgestirn Mozarts aufging, musikalisch eine sehr schwächliche und den Werken Johann Sebastians in keiner Weise mehr gewachsen war. Kam doch an der Thomas-Schule nach ihm – Vater Doles, der, wie Zelter sich ausdrückt, „seine Thomaner Muttersöhnchen vor den Cruditäten dieses Sebastian warnte“ und über Mozarts bewunderndes Staunen einer Bach’schen Composition seinerseits staunte. Man kann sich kaum des Lächelns enthalten, wenn man den enthusiastischen Bombast liest, mit welchem der bekannte Fürstengruft-Schubart in seiner „Aesthetik der Tonkunst“ (S. 177, – das Buch erschien 1806, volle 15 Jahre nach des Verfassers Tode) Karl Philipp Emanuel Bachs gedenkt, dessen Klaviercompositionen „alle das Gepräge des Außerordentlichen tragen – der sich nie zur Zwerghheit (*sic*) seiner Zeitgenossen herabwürdigen kann – dessen Riesengeiste das Berlocken-Geklingel der heutigen Tonmeister“ (Mozart und Haydn also!) „ein Greuel bleibt“. Das Epitheton eines „Riesengeistes“ gebührt dem feinen, freundlich-heiteren, liebenswürdigen Philipp Emanuel in keiner Weise – verhält er sich doch zu seinem Vater wie etwa die sächsische Schweiz zur wirklichen – und von dessen Compositionen, neben denen seines Vaters, bemerkte Mendelssohn einst mündlich: „Es ist, als ob Zwerge unter die Riesen kämen.“ Wem er aber als „Riese“ erscheint, für den verliert sich Johann Sebastians Haupt vollends in den Wolken. Es ist denn doch ein Beweis unserer musikalisch sehr bedeutend vorgeschrittenen Bildung, wenn selbst junge Damen, die noch vor einigen Jahrzehenten nicht über Czerny’sche Rondos und Herz’sche Variationen hinausgekommen wären, mit Bachs Fugenwerken und Suiten in die intimsten Beziehungen gerathen sind – und wenn ein Bach’sches Passions-Oratorium einen großen, gedrängt vollen Saal drei Stunden lang in athemloser Aufmerksamkeit erhält, ja im Laufe des Abends die anfängliche Concertstimmung des Publicums zu einer feierlichen wird, an der fühlbar auch die Ausführenden Theil nehmen.

Unter J. S. Bachs Werken finden wir bekanntlich auch eine Johannes-Passion – die Vorgängerin der größeren Matthäischen. Will man die eigenthümliche Anlage dieser Werke verstehen, so muß man auf deren Genesis und ihren Zweck zurückgehen. Händels Oratorien sind Dramen ohne Theater, Bachs Passions-Oratorien sind Gottesdienst. Das Oratorium „Esther“, welches Händel 1720 in Cannons schrieb, ist sogar „wie eine Oper in Scenen abgetheilt“. Anders die Passionsmusik, trotz der sie entschieden belebenden dramatischen Elemente.

Es gehört seit uralten Zeiten zum kirchlichen Ritus, daß in der Passionswoche die Passionsgeschichte gelesen werde. Ferner aber wird, wie allbekannt, das Wort des Ritus der Gemeinde oft im Gesange – einer Art Ostensorium aus Tönen – entgegengebracht; völlig aus dem gleichen Grunde, aus dem in Athen weiland die Tragödien Aeschylus’ u. s. w. gesungen und nicht gesprochen wurden. Die Passionsgeschichte mit ihrem hochdramatischen Verlauf führte wie von selbst darauf, zu mehrerer Deutlichkeit die einzelnen Interlocutoren verschiedenen Stimmen zuzutheilen, und dies führte wiederum einen Schritt weiter, nämlich wo die Men-

ge des Volkes, das Collegium der Schriftgelehrten, die Schaar der Jünger in die Begebenheit eingreift, einen Chor (*Turba*) eintreten zu lassen. Das „Vorsingen“ ist und bleibt aber hier am Ende doch nur ein musikalisch stylisiertes „Vorlesen“. Die Compositionen, welche Meister wie der herrliche Vittoria (ein Spanier in Rom, Palestrina's Zeitgenosse und Freund) zu diesem Zwecke geschrieben und deren Vortrag durch die päpstliche Sängercapelle Jedem, der in Rom das Osterfest mitgemacht hat, in Erinnerung sein wird, sind daher rituellder Kirchengesang *à la Palestrina* und von aller dramatischen Färbung oder gar opernmäßiger Charakteristik weit entfernt. Es ist Wechselgesang – die Soli am Altar, der Chor von seiner Tribüne her. Mendelssohn verwunderte sich darüber in dem Briefe, den er am 16. Juni 1831 aus Rom an seinen Lehrer Zelter schrieb: „Der Chor singt Barrabam in eben so heiligen Accorden wie *et in terra pax*, der Pilatus spricht auf nicht andere Weise als der Evangelist“ u. s. w. Er erinnert sich dabei zum Gegensatze der Bach'schen Passion, aber er vergißt zugleich, daß zwischen Vittoria und Bach das Jahr 1600 liegt und Meister wie Monteverde u. s. w. – und daß die Musik zu Zeiten des Ersteren nur noch erst Priesterin war und erst seit 1600 Schauspielerin wurde und für dramatischen Ausdruck noch keine Töne besaß. Die Matthäus-Passion von Jakob Hobrecht [sic] – die also noch aus dem 15. Säculum herrühren muß – ist sogar noch in altniederländischem Motettenstyl gehalten, die Reden der Einzelnen sind so gut dem Chor zugetheilt wie die Zurufe der Menge, wie die verbindenden Worte der Erzählung. So werden, um ein bestimmtes Beispiel zu geben, die Worte des Judas „*quemcunque osculatus fuero*“ u. s. w. vierstimmig, die Worte Christi: „*O Juda, osculo tradis*“ u. s. w. als Duo von Alt und Baß vorgetragen. Eine Passionsmusik von Johann Galliculus (um 1520 in Leipzig) ist der blanke Abklatsch der Hobrecht'schen. Francesco d'Anas' (seit 20. August 1490 Organisten der zweiten Orgel von S. Marco in Venedig) Passionsmusik ist keine, sondern eine Art Falso Bordone über einen frei gedichteten, reflectirenden lateinischen Text. Noch in Francesco Suriano's als Kirchenstück ganz vortrefflicher Passionsmusik (gedruckt in Rom 1619) sind die Worte Christi: „*Tristis est anima mea*“ und die folgenden „*Pater*“ u. s. w. für vier hohe Stimmen gesetzt. So weit entfernt waren die Tonsetzer von allen dramatischen Intentionen!

Die Reformation nahm, wie vieles Andere, auch den gesangweisen Vortrag der Passionsgeschichte mit herüber. Die älteste nachweisbare Passionsmusik protestantischerseits – älter als die von Winterfeld genannte – findet sich in einem mit der Jahreszahl 1559 bezeichneten, aus der Stadtschule von Meißen herrührenden, jetzt in der k. k. Hofbibliothek in Wien befindlichen Codex. Es sind kurze, falsobordon-artige Chöre, völlig die wohlbekannte „*Turba*“ – von dramatischem Zug auch hier, und aus demselben Grunde wie bei Vittoria, keine Spur; denn der vereinzelte Zug, daß bei dem „Herr, bin ich's?“ die Stimmen nach einander fragen, will wenig oder nichts bedeuten. Doch ist es eben der erste, ärmliche Keim dessen, was Bach in seiner Matthäus-Passion aus dem Momente gemacht. Der Text ist, was bemerkt werden muß, deutsch. An die noch ganz streng rituellen Passionsmusiken von Heinrich Schütz genüge es hier kurz zu erinnern.

In der alten Kirche war und blieb, wie überall, auch hier der rituell recipirte Text das allein Zulässige. Die Reformation entband das Individuum. Der Andäch-

tige drängt sich mit Erwägung, Anrede, Gebet neben den überlieferten Kirchentext, ja in ihn hinein. Das „geistliche Lied“ eines Paul Gerhard und Anderer diente der öffentlichen wie der Privatandacht. Für die protestantische Gemeinde bildeten ihre von der ganzen Menge der andächtig Versammelten angestimmten Chorale – zum guten Theile altdeutschen, weltlichen Liedern nachgebildet – einen integrierenden Bestandtheil. Endlich hatte seit 1600 die Oper für den Affect, für die dramatische Situation die musikalische Darstellungsweise gefunden.

Das Alles wirkte zur Entstehung von Werken wie die beiden Passionsmusiken J. S. Bachs zusammen. Wir unterscheiden darin folgende Elemente: den recitirend erzählenden Evangelisten (Tenorsolo), bloß vom bezifferten Baß (Klavier) begleitet, – die einzelnen Interlocutoren, im dramatischen Sinne individualisirt, aber nirgends aus dem fast durchwegs recitativischen Ton in die eigentliche Arie, höchstens in kurze ariose Stellen übergehend – den Chor des Volkes, der Priester, der Jünger, also die „*Turba*“, – es ist eine Reminiscenz an letztere, daß Bach überall auch Sopran und Alt mitsingen läßt, obwohl sich z. B. unter den Priestern sicher keine Knaben und Weiber befanden, und daß alle diese Chöre kurz, ohne Textwiederholungen vorübergehen. Ein dramatischer (nicht kirchlicher) Oratoriencomponist würde sich z. B. bei dem Geschrei: „Laß ihn kreuzigen!“ die Gelegenheit zu einem ausgedehnten, tobenden Chor nicht haben entgehen lassen. Das wären also die althergebrachten kirchlichen Elemente.

Dazu kommt nun aber noch das reflectirende Element und die Gefühlsanregung inner der Gemeinde. Der Text, das Werk des „Dichters“ (wenn man ihn so nennen kann), giebt diesem den Ausdruck – wir finden vorerst Chöre und zwar vom Componisten oft im Gegensatze zur „*Turba*“ sehr breit angelegte Chöre, welche hier ganz die Bedeutung des Chores in der griechischen Tragödie haben. Aus dem Chor aber treten einzelne Individuen hervor, der abstracte Sopran, Alt, Tenor, Baß – in Recitativen und in nach neapolitanischem Zuschnitt (*parte prima, parte seconda, da capo la parte prima*) geformten Arien. – Zum Unterschiede von den erzählenden und dramatischen Recitativen des Werkes werden diese lyrischen Recitative von zart beihergehenden, thematisch festgehaltenen Figurationen der Orchesterinstrumente accompagnirt. Gelegentlich stellt sich ein Solosänger als Protagonist vor den ihn weilweise unterbrechenden Chor. So in der schönen Tenor-Arie im ersten Theile (in *C-moll*) und der Gesang des Solo-Altes zu Anfang des zweiten Theiles wird zum förmlichen Wechselgespräche mit dem Chor; diese Stelle mahnt wieder auf's stärkste an die antike Tragödie. Der Poet hat selbst so etwas gefühlt – der Solo-Alt trägt hier die Personalbezeichnung „Zion“. Endlich kann die tief ergriffene Gemeinde nicht umhin, gelegentlich ihre Chorale nach den gewohnten Chormelodien anzustimmen. Fragen die Jünger: „Herr, bin ich's?“ fällt die Gemeinde antwortend ein: „Ich bin's, ich sollte büßen“ u. s. w. Wiederholt erscheint die Melodie: „O Haupt voll Blut und Wunden“, welche übrigens von Hause aus dem Hans Leo Hasler und dem weltlichen Liede: „Mein G'müth ist mir verwirret“ angehört. Beiläufig gesagt sind die Texte der Chorale (gleich des ersteren) einem in den Schriften des hl. Augustinus enthaltenen Gebete fast wörtlich entlehnt. Bei diesen Chorale sollte der Idee nach die ganze Kirche, Mann und Weib und Kind mitsingen, Bachs Tonsatz sorgt aber

dafür, daß die Sache doch wieder den Kunstsängern der Musikertribüne vorbehalten bleiben muß.

Ueber Bachs Composition ist entweder Grenzenloses und Unerschöpfliches zu sagen oder gar nichts. „Bach ist kein Bach, sondern ein Meer“, sagte einmal Beethoven wortspielend, und er hat recht! Kein Mensch hat den Ausdruck dieser Recitative übertroffen – jedes Wort lebt. Eben darum ist dieses Tonwerk in keiner Uebersetzung möglich – noch weniger als selbst Glucks Opern. Schon Berlioz hat diese Bemerkung gemacht. Und wie behandelt Bach als Harmoniker dieselbe gegebene Chormelodie drei, vier Mal – jedesmal dem Inhalte die jeweiligen Textworte staunenswerth angepaßt. Genug, es wäre kein Ende zu finden. 180 185

Nur noch an Einem können wir nicht still vorübergehen: dem Verhältniß Bachs zu seinem Textdichter. Liest man das Textbüchlein, so möchte man es dem Poeten an den Kopf werfen, hört man es mit Bachs Musik, möchte man dem Poeten beinahe danken. Die feurige Kraft, die Innigkeit und Begeisterung Paul Gerhards war zu Bachs Zeiten der geistlichen Dichtung längst abhanden gekommen, – schwächlich-süßliche Schönthuerie und zugleich eine forcirte und doch kraftlose Ausdrucksweise – ohne Ende „das Lamm“ und alle Augenblicke „Zion“, als seien die Poeten dort hausansässige Bürger. Erst Gellert schlug, wenn auch nicht kraftvollere, so doch reinere und innigere Töne an. Bach wirkt das Wunder, das Wasser seines Poeten in feurigen Wein zu verwandeln. Eine Revision des Textes thäte trotzdem noth. Hat man in den gedruckten Textbüchern, welche an das Publicum vertheilt wurden, mit sehr richtiger Einsicht die „häßlich stinkenden“ Sünden in „verderbenbringende“ umgewandelt, so sollte man auch das „erblassende Herz“ und ähnliche Dummheiten des Poeten ausmerzen. 190 195 200

Die Aufführung war fast durchwegs eine vorzügliche. Der Chor (Singerverein), der sich nach Bedürfniß bis zur Donnerkraft steigerte, milderte sich bei einigen, wie gehauchten Choralen zur äußersten Sanftheit. Prächtig drangen durch den ersten riesenhaften Doppelchor die krystallhellen Knabenstimmen mit der aus den durch einander wogenden Tonmassen auftauchenden Chormelodie. Frau Karoline Gomperz-Bettelheim war vortrefflich disponirt, sie riß die Zuhörer förmlich zum Enthusiasmus hin – jeder Ton war Seele, Empfindung, Weihe. Frau Dustmann sang mit gleicher Pietät für ihre Aufgabe, – daß dabei die physischen Stimmittel nicht überall ausreichen wollten, hat uns, sagen wir es, um der Künstlerin willen, geradezu schmerzlich berührt. Herr Walter hatte die überschwere, scheinbar undankbare Aufgabe, den „Evangelisten“ zu singen. Wie sang er aber! Wir haben ihn nie besser und schöner, geist- und ausdrucksvoller singen hören. Zuweilen folgte wenigen von ihm vorgetragenen Worten eine Applausvalve. 205 210

Die Herren Dr. v. Raindel und Maas wirkten in ihren kleineren Partien vortrefflich mit. Den Gast, der den Part „Christi“ sang, Herrn Georg Henschel aus Berlin, den Einen haben wir uns geflissentlich bis zuletzt aufgespart. Seine innigste Vertrautheit mit seiner Riesenaufgabe bethätigte er dadurch, daß er sang, ohne einen Blick in sein Notenblatt zu werfen. Seine wundervolle Leistung werden wir nicht so bald vergessen! Nach den feierlichen Einsetzungsworten beim letzten Abendmahl brach im ganzen Saal ein nicht enden wollender Sturm von Applaus los. Mild und zugleich wie ein ewiger Richterspruch klang die Stelle „Doch wehe 215 220

dem Menschen“, – wie wirkte das gedämpfte, kaum hörbare „Meine Seele ist be-
 trübt bis zum Tod“ und bei dem „Eli, Eli“ zeigten sich, bei Oratorien-Aufführun-
 gen sicher eine Seltenheit, im Saale Zeichen großer Rührung. Die Stelle ist übrige-
 225 gens auch schon an sich tief ergreifend. – Das ganze Oratorium durch hat man sich
 gewöhnt, so oft Christus das Wort nimmt, seine Rede von leisen, gezogenen Gei-
 genklängen, einem phosphorescirenden Heiligenschein, begleitet zu hören; bei
 dem „Eli“ bleiben plötzlich diese Klänge aus – es ist Nacht! Welch ein Dichter war
 doch dieser Thomaner-Cantor!
 230 Johannes Brahms leitete das Ganze und brachte das Ganze zu schöner Voll-
 endung.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Zweites außerordentliches Konzert der GdM, 23. März 1875, MVgr.

ERLÄUTERUNGEN

8f. die Symphonie ist ... in Aussicht gestellt] Die Neunte Symphonie erklang im Abschiedskon-
 zert von Felix Otto Dessoff am 11. April 1875 → NR. 212/Z. 71–84. ■ **23** 1729] Als Urauffüh-
 rungsdatum wird mittlerweile das Jahr 1727 vermutet. ■ **24** Zelter] Carl Friedrich Zelter (1758–
 1832), dt. Komponist, Dirigent und Musikprofessor. ■ **29f.** die erste Wiederaufführung in der
 Berliner Singakademie] am 11. März 1829. ■ **31f.** Passions-Oratoriums von Graun] Carl Heinrich
 Graun, *Der Tod Jesu*. ■ **33–36** Rahel berichtet ... sich gelangweilt“] Freizitat aus dem Brief der
 Schriftstellerin Rahel Varnhagen von Ense (1771–1833) an ihren Mann Karl August Varnhagen
 von Ense vom 13. März 1829, in: *Aus dem Nachlaß Varnhagen's von Ense. Briefwechsel zwischen*
Varnhagen und Rahel, Bd. 6, hrsg. von Ludmilla Assing-Grimelli, Leipzig 1875, S. 353. ■ **38f.**
 B. A. Marx ... für seine Compositionslehre] Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikali-*
schen Composition, praktisch-theoretisch [...], 4 Bde., Leipzig 1837–1847. ■ **48–51** Vater Doles ...
 seinerseits staunte] 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. 354. Zelters Äußerung bezieht sich allerdings
 auf den Thomaskantor Johann Adam Hiller (1728–1804), den Nachfolger von Johann Friedrich
 Doles. Doles selbst hat den Posten von Gottlob Harrer (1703–1755), dem ersten Nachfolger
 Bachs, übernommen. ■ **52–58** Fürstengruft-Schubart ... „ein Greuel bleibt.“] „*Die Fürstengruft*“
 – Gedicht von Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791). Ambros zitiert frei aus: *Christi-*
an Friedrich Daniel Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, hrsg. von Ludwig Schubart,
 Wien 1806, S. 178f. ■ **66** Herz'sche] Henri Herz (1806–1888), Pianist und Komponist. ■ **76** 1720]
 recte: 1718. ■ **77** „wie eine Oper in Scenen abgetheilt“] Zitat aus: Friedrich Chrysan-
 der, *G. F. Händel*, Bd. 1, Leipzig 1858, S. 472. ■ **81** Ostensorium] Monstranz. ■ **90** Vittoria] Tomás Luis de
 Victoria (um 1548–1611), span. Komponist; Victorias Turbae aus der *Passio secundum Joannem*
 gehörten zum Karwochen-Repertoire der Sixtinischen Kapelle. ■ **96–99** Mendelssohn verwun-
 derte sich ... als der Evangelist“] Freizitat aus Mendelssohns Brief an Carl Friedrich Zelter vom
 16. Juni 1831 (Mendelssohn, *SB*, Bd. 2, S. 291). ■ **103f.** Die Matthäus-Passion von Jakob Hob-
 recht] zweifelhafte Zuschreibung; heute gilt die Passion als Werk von Antoine de Longueval
 (floruit 1498–1525). ■ **108** „quemcunque osculatus fuero“] lat. „welchen ich küssen werde“. ■ **109**
 „O Juda, ... u. s. w.“] „Judas, verrätst du des Menschen Sohn mit einem Kuss?“ ■ **110** Passions-

musik von ... Galliculus] *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Marcum*, Johannes Galliculus (um 1490–nach 1520), dt. Komponist und Musiktheoretiker. ■ **110** um 1520] 1538. ■ **111f.** Francesco d'Anas' ... Passionsmusik] Francesco d'Ana (um 1460–1498), it. Komponist; *Passio sacra nostri redemptoris*. ■ **114** Francesco Suriano's ... Passionsmusik] Francesco Soriano (1548–1621), it. Komponist; *Passio D. N. Jesu Christi secundum quatuor evangelistas*. ■ **119** Die älteste nachweisbare Passionsmusik] Die ältesten schriftlich überlieferten deutschsprachigen Turbae sind enthalten in den sogenannten Torgauer Walter-Handschriften; als Autor der Schreibvorlagen gilt Johann Walter d. Ä. (1496–1570). ■ **120** die von Winterfeld genannte] Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Bd. 1, Berlin 1834, S. 204f. ■ **122** in Wien befindlichen Codex] aufbewahrt in: A Wn, Signatur Mus.Hs.16195. ■ **133** Gerhard] Paul Gerhardt (1607–1676), dt. evangelischer Theologe und Kirchenlieddichter. ■ **153** des „Dichters“] Christian Friedrich Henrici (1700–1764), dt. Dichter. ■ **172** Hasler] Hans Leo Haßler (1564–1612), dt. Komponist. ■ **180** „Bach ist kein Bach, sondern ein Meer“] Der Beethoven zugeschriebene Ausspruch lautet: „Nicht Bach, sondern Meer sollte er heißen, wegen seines unendlichen, unerschöpflichen Reichtums an Tonkombinationen und Harmonien.“ ■ **183f.** Schon Berlioz hat diese Bemerkung gemacht] Über die Wirkungskraft der Rezitative reflektierte Berlioz, nachdem er die Matthäus-Passion in der Originalsprache in Berlin gehört hatte. Er bedauerte bei dieser Gelegenheit, dass es ihm versagt blieb, deren Expressivität voll würdigen zu können, da er kein Deutsch verstand. Berlioz, *Mémoires*, S. 308. ■ **197–199** Hat man in den gedruckten Textbüchern ... umgewandelt] Das Textbuch war Bestandteil des gedruckten Programms. Ambros meint die im Programmheft korrigierte Bassrezitativ-Stelle „In welchen Sünden dieser Welt / Gegossen sind, Verderben bringend“. ■ **214** Raindel] Viktor von Raindl (1834–1909), Bass, Hof- und Gerichtsadvokat in Wien; 1865–1892 Mitglied des Wr. Singvereins, 1869–1892 Vorstand desselben. ■ **214** Maas] Ferdinand Maaß, Bass, Lehrer; 1862–1883 Mitglied des Wr. Singvereins, ab 1865 auch des Wr. Männergesang-Vereins. ■ **215** Henschel] George Henschel (1850–1934), dt.-engl. Bariton, Dirigent und Komponist; 1867–1870 Studium am Konservatorium in Leipzig, 1874 erfolgreich beim Niederrheinischen Musikfest, häufige Auftritte mit Brahms, 1877–1881 in England, 1881–1884 Dirigent des Boston Symphony Orchestra, ab 1884 in London tätig.

211.

WA 1875, Nr. 78, 7. April

Feuilleton.

Eduard Hanslik.

Die moderne Oper. Kritiken und Studien von Eduard Hanslik.
Berlin, 1875. A. Hofmann und Comp.

Es giebt nicht Wenige, welche Eduard Hansliks musikalische Feuilletons, nachdem sie solche gelesen, sorgsam aus der betreffenden Journalnummer heraus- 5
schneiden und sie zu einem Päckchen zusammengebunden aufbewahren. Sie thun wohl daran. Wer kennt nicht Hanslik als feinen Kenner, als Mann von glänzender geistiger Begabung, als Schriftsteller, dessen Arbeiten wie Brillanten funkeln? Brächten uns diese seine Arbeiten auch weiter gar nichts als für den Augenblick 10
berechnete Beurtheilungen der vorübergehenden Erscheinung, geistvolle, pikante,

kritisch scharfe Artikel: die Aufsätze würden immer des Wiederlesens werth sein. Sie enthalten aber noch weitaus mehr. Warum lesen wir denn zum Beispiel auch in Schumanns gesammelten Schriften mit Genuß und wahrem geistigen Gewinne
 15 Recensionen über Compositionsnovitäten aus den Dreißiger Jahren, die längst den Weg aller Maculatur gegangen sind? Weil die kläglichsten Machwerke unbedeutender Tonsetzer Schumann Gelegenheit boten, in jenen Recensionen eine Fülle der herrlichsten, allgemein gültigen Kunstansichten zu entwickeln. Das Gleiche gilt nun auch von Hansliks Kritik.

20 Außerdem, daß sich daraus von geschickter Hand eine ganze Aesthetik der Tonkunst herausuchen und zusammenstellen ließe, bieten solche gesammelte Artikel aber auch das werthvollste kunsthistorische Material. Hansliks Kritiken geben in ihrem Fortschreiten und ihrem Zusammenhange ein überschauliches Bild des musikalischen Wien, einer Stadt, welche das Musikleben der Gegenwart in
 25 einer Weise repräsentirt wie vielleicht keine zweite. An diesem Stande der Dinge hat Hansliks kritische Thätigkeit selbst wiederum großen Antheil – seine Aufsätze fallen daher in doppelter Beziehung ins Gewicht: als historische Documente und als thätig eingreifende und folgenreiche Motive, sie sind zugleich „Historie“ und „Ereigniß“. Und da nun die Musikmetropole Wien eben auch der Rendez-vous-
 30 Punkt aller großen, den Moment charakterisierenden musikalischen Erscheinungen des Tages ist, so erweitert sich dieser ohnehin schon genugsam große Horizont noch um Vieles mehr; was wir da lesen, hat bei weitem mehr als nur locale Bedeutung – wir gewinnen allmählig ein Gesamtbild der ganzen modernen Musik – dieses Wort dahin verstanden, daß wir nicht bloß die Tendenzen und Leistungen
 35 der noch Lebenden und Strebenden kennen lernen, sondern auch über den wichtigen Punkt Antwort erhalten, welche der älteren Meister der Jetztzeit sympathisch geblieben und welche sie dagegen ablehnt, wenn der Versuch gemacht wird, sie wieder hervorzusuchen.

In dieser Bedeutung begrüßen wir mit aufrichtiger Freude Hansliks neuestes
 40 Buch „Die moderne Oper“.

Von dem Gesichtspunkte aus, den wir eben angedeutet, kann es uns nicht befremden, unter dieser Firma auch Gluck, Mozart u. s. w. besprochen zu finden. Die eigentlich und thatsächlich moderne Oper, nämlich diejenige, deren Partituren nicht nach Halbjahrhunderten, sondern nach Lustren oder höchstens nach
 45 Jahrzehnten zählen, bildet aber endlich doch den Kern und Schwerpunkt des Ganzen. Wenn ein junger Practicant neu ins Bureau eintritt, so ist es eine der ersten Lehren, welche er für sein Weiteres mitbekommt: nur ja nie ohne „*priora*“ zu arbeiten. Was wir in dem Buche über Gluck, Mozart, ja weiter zurück über Lully, Rameau u. s. w. lesen, sind wahre *priora*, ohne welche die gründliche Erledigung
 50 des „neuen Einlaufes“ nicht möglich wäre.

Der Ursprung des neuen Buches ist leicht kenntlich. Besprechungen von Novitäten und von Reprisen älterer Werke sind hier zu einem Ganzen nicht sowohl an einander gereiht als verschmolzen. Ausgeschieden wurde von der ursprünglichen Form, was nur momentane Bedeutung haben konnte; dafür haben sich sehr bedeutende, ganz neu und eigens für das Buch geschriebene Partien eingefunden,
 55 welche verbinden, was ohne sie fragmentarisch aus einander fallen würde. Wäre

bei dieser Genesis des Buches etwas zu bedenken, so könnte es höchstens der Umstand sein, daß sich sein Gesichtskreis wesentlich auf dasjenige beschränkt, was der Autor als Tageskritikus zufällig eben zu sehen und zu hören bekommen hat. Zum Glücke hat Hanslik viel, sehr viel zu sehen und zu hören bekommen. Die bedeutenden Musikwerke und die bedeutenden Musikmenschen der Neuzeit hat er fast vollzählig kennen gelernt. Er hat mit Schumann, Richard Wagner, Berlioz, Rossini, Auber, Verdi – und mit wem nicht sonst noch! – in persönlichem Verkehr, zum Theile im Briefwechsel gestanden. Er kennt nicht allein die deutschen Musikhauptstädte, sondern auch das „Weltcentrum“ Paris – er hat die italienische Musik in ihrer Heimat kennen gelernt – was viel wichtiger für ihre richtige Würdigung ist, als man insgemein anzunehmen geneigt ist. Wenn ich Hansliks mit sichtlichem Antheile geschriebene Beurtheilungen modern-französischer Tonwerke lese, so fällt mir immer eine von Goethe's feinsten Bemerkungen (im „Werther“) ein, daß, wer ein selbst gehegtes Kohlhaupt endlich gekocht auf seinen Mittagstisch setzt, „nicht nur den Kohl allein, sondern all' die guten Tage, den schönen Morgen, wo er ihn pflanzte, die lieblichen Abende, da er ihn begoß, alle in einem Augenblicke wieder mit genießt“. Mit der Oper von Ambroise Thomas, Gounod u. s. w. genießt Hanslik sozusagen zugleich auch einen Nachklang seiner schönen und guten Tage in Paris. Wohl Jedem, welchem solche Erinnerungsöasen in der Wüste des Alltagslebens als Zufluchtswinkel offenstehen!

Hansliks neuestes Buch ist sein vollständiges musikalisch-ästhetisches Credo und auch in dieser Hinsicht höchst anziehend. Seine werthvolle „Geschichte des Wiener Concertwesens“ konnte uns begrifflicher Weise auf dieses Gebiet nur einen bedingten und beschränkten Ausblick gewähren; die Schrift „vom musikalisch Schönen“, für deren Werth die vier Auflagen sprechen, welche sie bereits erlebt hat und welche den Namen ihres Verfassers weit über Oesterreich hinaus zu einem vielgenannten und wohlbekanntem gemacht hat, verfolgt dagegen hauptsächlich Grund- und Principienfragen; was von Urtheilen über einzelne Details darin vorkommt, dient nur zur näheren Erläuterung und Bekräftigung der verfochtenen These. Letztere, welche auf den Satz reducirt werden kann: „tönend bewegte Formen“ ist der Schlüssel für Hansliks ganze Gedanken- und Geschmacksrichtung, wenn man nur jene Thesis richtig versteht; denn nichts wäre irriger, als zu meinen, daß etwa wohlgefügte Fugen, tadellose Canons, Melodien, *che quadrano*, wie die Italiener sagen, Instrumentalsätze nach regelrechtem Schema für ihn das Erste und Letzte sind. Im Gengentheil! Er fragt vor Allem nach Geist, Schönheit, nach bedeutendem Inhalt.

Und eben um jenes Principes willen ist es vorzüglich die sinnlich schöne Erscheinung der Musik, welche ihn anzieht. Wieder muß hier die Reservation angehängt werden: er ist himmelweit davon entfernt, von der Musik hauptsächlich einen Ohrenschaus zu verlangen. Er will ideale Schönheit und diese soll ihm in Maß, Klarheit, Ueberschaulichkeit entgegentreten, insbesondere aber bedeutenden Charakter und geistige Tiefe nicht auf Kosten des Wohllautes erkaufen. Man wird sich jener oft citirten Aeußerung Mozarts in einem an seinen Vater über die „Entführung aus dem Serail“ geschriebenen Brief erinnern, der so ziemlich auf das Gleiche hinausläuft, d. h. auf eine Auffassung, die auch den Kernpunkt der anti-

ken griechischen Kunst auf anderem Gebiet bildet. Daher hat Hanslik gewisse Dinge von Beethoven, wie die Chöre der 9. Symphonie, nie recht goutiren mögen, es bedurfte der ganzen Riesengröße Bachs, insbesondere der Bekanntschaft mit
 105 dessen Passionsmusiken, Cantaten u. s. w., um bei Hanslik bewunderungsvolle Anerkennung gleichsam zu erzwingen. Daher ist ferner Hanslik Alles in der Welt eher als ein Freund des dramatisch-declamatorischen Gluck'schen Styls. „Wir ertragen den weißen Marmor nicht mehr“, schrieb er kürzlich bei Gelegenheit der
 110 „Iphigenia in Aulis“. Man hätte da wohl im Namen des Apoll vom Belvedere, des Laokoon und der sonstigen Antiken, welche das Unglück haben, aus weißem Marmor gemeißelt zu sein, fragen mögen, ob wir sie also etwa zerschlagen und in den Kalkofen stecken sollen. Daß er den geistigen Adel nicht empfindet, welcher specifisch der Gluck'schen Melodie eigen ist, bleibt bei einem so fein Empfindenden wie Hanslik geradehin ein Räthsel. Es gab eine Zeit, wo man die manierirten
 115 Franzosen Pujet, Coysevox, Pigalle, den genialen Kunstverderber Bernini u. s. w. der „edlen Einfalt und stillen Hoheit der Antike“ weit vorzog. Hätte ein Winckelmann nun dem Publico gegenüber in dasselbe Horn geblasen, so wäre nicht er es, der da einer neuen und besseren Kunstzeit gewaltig Bahn brach und die falschen Götter stürzte. Mich dünkt, daß wir nach den Orgien der modernsten Musik am
 120 Ende demüthig werden zu dem weißen Marmor wallfahrten müssen, um dort wieder verstehen zu lernen, was „edle Einfalt und stille Hoheit“ ist. Glucks Muse ist keusch – aber nicht prude, – Hanslik scheint mir nun dieses zu verwechseln. Daß die neue „musikalische Linke“ für Hanslik ein Greuel ist, bedarf unter solchen Voraussetzungen keiner weiteren Erklärung. Kommt einmal etwa die Epoche, wo an Stelle der „tönend bewegten Formen“ eine „tönend bewegte Formlosigkeit“ tritt und Musik nur noch in Töne übersetzte Wortdichtung sein wird – weit
 125 sind wir davon nicht mehr – dann wird wohl gefragt werden dürfen, ob es überhaupt noch Musik giebt, und es ist wohlgethan, die musikalischen Heißsporne vor Fortschritten mit Siebenmeilenstiefeln zu warnen, da solche leicht ins Ziel- und Bodenlose führen können. Hanslik mit seiner scharfen und glänzenden Polemik wäre ohne Frage ein sehr gefährlicher Gegner, könnte sich ein Einzelner einem
 130 breit daherbrausenden Strome entgegenstellen. Natürlich ist Hanslik seinerseits bei der „Linken“ nicht besonders empfohlen – aber auch geistig viel zu mächtig, um mit ihm kurzen Proceß machen zu können. Wenn sie es ihm bitter übelnehmen, daß er „dem Hut nicht Reverenz bewiesen“, so übersehen sie dabei, daß Hanslik doch durchaus anerkennt, in dem Hute stecke wirklich auch ein Kopf. Man wird in künftigen, ruhigeren, besonnener erwägenden Zeiten Hanslik mehr
 135 und volle Gerechtigkeit widerfahren lassen – wenn man auch etwa sagen wird, daß er in der Hitze des Gefechtes gelegentlich einen und den anderen vielleicht allzu scharfen Hieb führt. *C'est la guerre!*

Eine Hanslik eigene und sehr bemerkenswerthe Ansicht über Werth und Dauer musikalischer Werke spricht er in der Vorrede seines Buches aus: „Wir müssen dem schönen Unsterblichkeitsglauben entsagen.“ Ich muß aber doch fragen: ist
 145 denn alle Musik todt und abgethan, wenn sie nicht mehr in Concertprogrammen oder auf der Opernbühne erscheint? Ich behaupte doch: der Geist lebt ewig – auch in der Musik. Eine Cantate Scarlatti's, eine Motette Palestrina's, ein Madrigal

Luca Marenzio's hören nicht auf zu sein, was sie sind, wenn ich, statt mir sie im Concert vorsingen zu lassen, sie einfach aus der Partitur lese – und, wohlgerne, mit der vollen Empfindung ihres Schönheitsgehaltes lese. Die Einwendung der „veralteten Form“, der „antiquirten Ausdrucksweise“ will nichts bedeuten – das gilt für jede Kunst, sogar für die bildende, welche doch die Natur nachahmt. Giotto stylisirt anders als Lionardo, Raphael anders als alle beide, Cornelius wieder anders als alle diese älteren Meister. Nur daß diese Werke statt der in stummen Tonzeichen gebannten Musik auf Wand und Tafel bleiben und uns ihre Gegenwart aufdrängen, so lange man sie nicht herunterschlägt oder sonst vernichtet, oder als nicht die Zeit sie auslöscht. Will ich die Empfindung haben, als trete ich in einen gewaltigen gothischen Dom, so schlage [ich] in den „schönen außerlesnen Liedern des hochberümpften Heinrich Finckens“ den Gesang auf: „In Gottes Nam' so fahren wir“. Heinrich Finck ist längst nicht mehr „hochberümpft“, aber sein Tonstück ergreift, wie es ergriff, als im Jahre 1536 die „außerlesnen Lieder“ unter dem Preßbengel der Druckerei Hieronymus Formschneyder in Nürnberg hervorgehen. Mehr würde Finck selbst nicht verlangen. Wer vom Musiker alter Zeit etwas haben will, muß zu ihm kommen und nicht warten, bis er ihm entgegengebracht wird.

Einen eigenen Eindruck macht es, daß Hansliks Buch mit Gluck anfängt und mit – Johann Strauß endet. *Desinit in piscem* u. s. w., das ist aber eben nur einfach eine Consequenz der gewahrten chronologischen Anordnung des Stoffes. Zu den brilliantesten Partien gehören die Essays über Auber und Verdi – es ist aber eigentlich unrecht, in dem reichen, wohlgruppirten Gemälde auf diese, jene einzelne Gestalt mit dem Finger zu weisen. Bedauern wir etwas, so ist es, daß die neue, deutsche, nicht-wagner'sche Oper (Max Bruch, Würst, Rheinberger, Bernhard Scholz, Franz von Holstein u. A.) nicht mit in den Kreis der Betrachtungen gezogen werden konnte, da sie im Kunstleben der Gegenwart doch einen weit bedeutenderen Factor bildet, als diejenigen werden zugeben wollen, die Alles für todgeboren ansehen, was nicht „zur Partei“ gehört. Auch Berlioz mit seinem „Benvenuto Cellini“ und „Beatrice und Benedict“ ist eine zu eigene und zu bedeutende Erscheinung, als daß wir ihn hier nicht herbeiwünschen sollten. Wie gerne läsen wir Hansliks Urtheil auch hierüber!

In Summe ist das Buch eine der glänzendsten, gedanken- und gehaltreichsten Publicationen über Musik aus neuester Zeit. Ein Buch dieser Art war nur unter den Antecedentien des ganzen Bildungsganges Hansliks möglich. In seinen frühen Jünglingsjahren lernte er in Prag musikalische Regel und musikalisches Gesetz beim Meister Tomaschek, der, in seiner persönlichen Erscheinung an den „Quinbus-Flestrin“, den „Mensch-Berg“, wie die Liliputer den Capitän Gulliver nannten, erinnernd und nebst Spohr sicher der größte, ja kolossalste Musiker seiner Zeit, wie ein wandernder Sinai einherging, von dessen Gipfel es blitzte und donnerte und von wo das musikalische „du sollst“ und „du sollst nicht“ abwechselnd ertönte. Zum Glücke hielt Tomaschek auch etwas und sogar viel auf Poesie und „Aesthetik“, wenn letztere auch stark altmodisch nach weiland Sulzer aussah und ihren Ursprung aus weiland Professor Damböcks Collegienheften nicht verläugnete.

Dem jungen Feuerkopf Hanslik, welcher damals, um einen von Berlioz mündlich gebrauchten Ausdruck auf ihn anzuwenden, *toujours comme du poudre à canon* war, sprühte aber Poesie, und zwar modernste, aus allen Fingerspitzen. Eine tüchtige philosophische und überhaupt wissenschaftliche Bildung greift zügelnd und mäßigend ein. So fand ich ihn. Aus der ersten Bekanntschaft wurde bald ein Freundschaftsband, das bis heute festhält. Wie schwärmten wir, wenn ein neues Werk von Mendelssohn, von Schumann im Musikhandel erschien oder aufgeführt wurde! Gegen Tomaschek durften wir indessen von solchen „verbotenen Früchten“ nichts laut werden lassen. Als Berlioz 1845/46 in Person erschien, war's vollends aus. „Ihr waret ja ganz aus dem Häuschen“, sagte lächelnd Schumann, welcher dabei nur vergaß, daß er über den französischen Componisten zehn Jahre vorher selbst „aus dem Häuschen gewesen“. Seine ersten schriftstellerischen, musikalisch-kritischen Sporen verdiente sich Hanslik in Glasers „Ost und West“. Wir schrieben damals alle beide einen Davidsbündler-Styl, welcher gegen den trocken-doctrinären Ton der übrigen Prager Kritik sehr eigen abstach – Hanslik mehr heinisierend, ich mehr jean paulisierend. Goethe's Schreibart wurde für uns beide ein Corrigens, allein die Spuren, will mir scheinen, sind noch heute nicht verwischt. Hanslik kam schon 1847 nach Wien und damit auf den rechten Boden – für kurze Zeit wurde Klagenfurt sein Patmos. Man darf ohne Uebertreibung sagen, daß seine Thätigkeit als Kritiker in Wien einen großen Einfluß geübt hat und noch übt, – halte man damit nur zusammen, was sehr achtbare Vorgänger, wie Kanne, Karl Kunt u. A. ihrer Zeit bewirkt haben, um über diesen Punkt klar zu werden.

A. W. Ambros.

ERLÄUTERUNGEN

28f. „Historie“ und „Ereigniß“) Hanslick sprach später in Bezug auf seine eigenen Kritiken von „eine[r] lebendige[n] Geschichte des neueren Wiener Konzertwesens“. Hanslick, *Aus meinem Leben*, S. 155f. ■ **44** Lustren] Plur. von „Lustrum“ – Zeitraum von fünf Jahren. ■ **70–73** wer ein selbst gehegtes ... mit genießt“) Freizitat aus: *Die Leiden des jungen Werthers*, in: Goethe, *MA*, Bd. 1.2, S. 217f. ■ **78f.** „Geschichte des Wiener Concertwesens“) → Nr. 185/ERL. zur Z. 54f. ■ **80f.** „vom musikalisch Schönen“) zu Ambros' Rezension der vierten Auflage von Hanslicks Schrift → Nr. 169. ■ **86f.** „tönend bewegte Formen“) → Nr. 169/ERL. zur Z. 27. ■ **88** wenn man nur jene Thesis richtig versteht] In der Rezension der vierten Auflage (→ Nr. 169) bewertet Ambros Hanslicks Schrift deutlich positiver, als es 20 Jahre zuvor in seiner Gegenschrift *Die Grenzen der Musik und Poesie* der Fall war. ■ **90** *che quadrano*) it. „welche übereinstimmen“. ■ **99f.** Aeußerung Mozarts in einem ... Brief] Gemeint ist der Passus, dass Musik „auch in der schaudervollsten lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabey vergnügen muß, folglich allzeit Musick bleiben muß“ aus Mozarts Brief an Leopold Mozart vom 26. September 1781 (*MBA*, Bd. 3, S. 162); wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros: Jahn, *Mozart*, Bd. 3, S. 114. ■ **107f.** „Wir ertragen ... nicht mehr“) Freizitat aus Hanslicks Feuilleton „Oper“, in: *NFP* (1874), Nr. 3681, 24. November. ■ **115** Pujet, Coysevox, Pigalle] Pierre Pujet (1620–1694), frz. Maler und Bildhauer; Antoine Coysevox (1640–1720), frz. Bildhauer; Jean-Baptiste Pigalle (1714–1785), frz. Bildhauer. ■ **115** Bernini] Gian Lorenzo Bernini (1598–1680), it. Bildhauer und Architekt. ■ **116** der „edlen Einfalt ... der Antike“) → Nr. 188/ERL. zur Z. 24f. ■ **123** „musikalische Linke“) Vertreter der Neudeutschen Schule. ■ **135** „dem Hut nicht Reverenz bewiesen“) Schiller, *Wil-*

helm Tell III,3. ■ **140** *C'est la guerre!* frz. „Das ist der Krieg!“ ■ **142f.** „Wir müssen ... entsagen.“ rezensiertes Op., S. VII. ■ **152** Lionardo] Leonardo da Vinci. ■ **157f.** in den „schönen außerlesenen Liedern ... Finckens“] *Schöne auszerlesne lieder, des hoch berümpften Heinrici Finckens* [...], hrsg. von [Hans Ott], Nürnberg 1536. ■ **166** Johann Strauß] d. J. ■ **166** *Desinit in piscem* u. s. w.] „Desinit in piscem mulier formosa superne.“ („In einem Fischschwanz endet das schöne Weib.“) Horaz, *Ars Poetica* 4. ■ **171f.** Bernhard Scholz] (1835–1916), Komponist und Dirigent. ■ **181** Antecedentien] hier: Voraussetzungen. ■ **189** Sulzer] Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [...], 2 Bde., Leipzig 1771–1774. ■ **190** Damböcks Collegienheften] Johann Heinrich Dambeck, *Vorlesungen über Aesthetik*, 2 Bde., hrsg. von Joseph Adolph Hanslik, Prag 1822–1823. ■ **193** *toujours comme du poudre à canon*] frz., „immer wie Schießpulver“. Berlioz verwendet (in Bezug auf seine Person) den Ausdruck auch in seinen Erinnerungen: Berlioz, *Mémoires*, S. 40. ■ **200** Als Berlioz 1845/46 in Person erschien] → NR. 152/ERL. zur Z. 123. ■ **200f.** „Ihr waret ... aus dem Häuschen“] Schumann äußerte sich so in einem Gespräch mit Eduard Hanslick. Sein Ausspruch festgehalten in: Ambros, „Prager musikalische Memoiren. Berlioz in Prag“, in: *Bohemia* 42 (1869), Nr. 65, 17. März; Eduard Hanslick, „Hector Berlioz in seinen Briefen und Memoiren“, in: *Deutsche Rundschau* 30 (1882), S. 369–385, hier S. 385. ■ **204** Glasers „Ost und West“] Die von Rudolf Glaser (1801–1868) herausgegebene Prager Zeitschrift *Ost und West. Blätter für Kunst, Literatur und geselliges Leben* war ein wichtiges Organ zur Förderung der deutsch-slawischen Verständigung. ■ **208f.** kam schon 1847 nach Wien] Hanslick kam bereits im Herbst 1846 nach Wien. ■ **212** Kanne] Friedrich August Kanne (1778–1833), Komponist und Kritiker bei der *Allgemeinen musikalischen Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* und bei der *Allgemeinen Theaterzeitung*. ■ **212** Karl Kunt] (1800?–1852), Musiklehrer und -schriftsteller; Kritiker bei der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*.

212.

WA 1875, Nr. 89, 20. April

Feuilleton.

Musik.

Revue der Concerte.

Die reiche Musiksaison dieses Winters, welche uns so lange Gabe auf Gabe spendete, bis der Frühling durch die Fenster des Concertsaales hereinguckte und die ersten Lerchen sich als Ripienisten in die Musik zu mischen anfangen, konnte kaum einen würdigeren Abschluß finden als durch Max Bruchs „Odysseus“, ein Werk, welches gleich desselben Componisten „Frithjof“ eine eigenthümliche Mittelstellung zwischen Cantate, Oratorium und Oper einnimmt. Die Saison hatte uns durch hohe Meisterwerke monumentalen Gehaltes verwöhnt, – brachte sie uns doch Bachs Matthäus-Passion, Beethovens *D-dur*-Messe, neunte Symphonie und *C-moll*-Symphonie. Nachdem wir in Joseffy die Bekanntschaft eines Pianisten von Bedeutung gemacht, kam Rubinstein, der Selbstherrscher des Klaviers, und schließlich präsentirte sich uns noch Paul v. Schlözer, dem von St. Petersburg ein Ruf voranging, welcher nicht log. Herr v. Schlözer soll bei seinem Debut in Wien hauptsächlich die Absicht gehabt haben, sich den Wiener Musikern und dem

Wiener Publicum vortheilhaft bekannt zu machen. Das ist ihm ohne Zweifel gelungen, – Technik echt Liszt'schen Styls ist ihm eigen, wie er denn auch seinem Bildungsgange nach dieser Schule angehört. Um uns ein volles Bild seiner Bedeutung zu geben, hätte er uns allerdings eine der Kunstproben geben müssen, welche weniger den Virtuosen, sonst aber alles Andere in erhöhtem Maße bedingen, ein Beethoven'sches Concert mit Orchester etwa.

Rubinstein gab drei Concerte und erzielte jedesmal einen gedrängt vollen Saal. Neben Sternen erster Größe – auch Joachim hatte Wien besucht – funkelten auch welche der zweiten, dritten und vierten, ja selbst einige „unauflösliche“ Nebelflecke zeigten sich am Horizont.

Die Singakademie und der Männergesangverein brachten manches Erfreuliche – das Erfreulichste waren uns einige altitalienische und altniederländische Kirchenstücke, die wir nur in größerer Zahl und so fein ausgeführt gewünscht hätten, wie es diese wunderbaren Tonsätze erheischen. Die ganze unschätzbare Literatur Palestrina, Orlando Lasso u. s. w. liegt bei uns nahezu brach. Man wende nicht ein: „Das Publicum bleibt dabei kalt – die Kritik goutirt es nicht.“ Das sind keine hörenswerthen Gegenründe. Der Werth eines Kunstwerkes darf nicht nach der Schallstärke des Applauses taxirt werden, welcher nach dem Schlußaccord laut wird oder auch nicht laut wird. Daß eine wirklich künstlerische Bemühung immer ihre guten Früchte trägt, beweist die Berliner Singakademie oder auch die erfreuliche Wahrnehmung, daß Händel und Bach bei uns endlich zu vertrauten und verehrten Erscheinungen geworden, während man noch in weiland Castelli's „Bären“ (einer Anekdotensammlung) den Kalauer lesen kann: „man liebe in Wien Bach-Händel – aber nur auf der Speisekarte“ (nämlich gebackene Hühner).

In einem dieser Concerte hörten wir eine junge Sängerin mit einem sehr sympathischen Mezzosopran, Fr. Louise Weiß, die erste Arie des Paris aus Glucks gleichnamiger Oper empfindungs- und verständnißvoll vortragen – aber aus *G-moll* nach *D-moll* herabgesetzt. So hat sie nämlich die Firma Schlesinger als angebliche – Kirchenarie von Stradella drucken lassen, mit einem Text: „Vater im Himmel oben“, als etwas freie Uebersetzung der ursprünglichen Worte: „*Oh, del mio dolce ardore bramato oggetto*“. Solchen Dingen gegenüber ist man allerdings um parlamentarische Ausdrücke verlegen. So sang auch in einer der Zöglingsproductionen des Conservatoriums Fr. Rosa Börnstein recht brav die „Orpheus“-Arie: „*Che farò senza Euridice*“. Die Wahl der jungen Sängerinnen zeigt uns, daß wir also doch noch einige Hoffnung haben, den größten aller musikalischen Dramatiker, Gluck, zuweilen (im Concertsaale) zu hören, wenn – irgendeine absolvirte Conservatoristin sich seiner erbarmt.

Von den erwähnten Zöglingsproductionen sei nur kurz bemerkt, daß das jugendliche Orchester uns unter Hellmesbergers Leitung wahre Freude gemacht. Das geigt und flötet und trompetet noch mit Leib und Seele und ist noch nicht durch tägliche Muß-Musik übermüdet und abgestumpft. Und was die jungen, eben flügge werdenden Sängerinnen betrifft, so könnte man wahrlich, wie das 17. Säculum den Orgelmeister Jan Pieter Swelink humoristisch und beifällig – wegen der Menge der vortrefflichen Schüler, welche er in die Welt sendete – den „Organistenmacher“ nannte, Frau Marchesi die „Primadonnen-Macherin“ nen-

nen. Es giebt im Moment schwerlich eine zweite Stadt, welche, gleich Wien, fast alle bedeutenden Opernbühnen – bis nach Kairo hinab und nach Moskau hinauf – mit tüchtig gebildeten Künstlerinnen versieht.

Herr Wilhelm Junck erfreute uns in seinem Concerte besonders durch eine schöne Composition Spohrs, – er hat die Zeit, die er bei Joachim zubrachte, nicht verloren und wohl eine schöne Laufbahn vor sich. Sehr angenehm wirkte das Concert des Schwesternpaares Marie und Theresine Seydel. Die letztere zählt jetzt ohne Frage zu den besten Violinspielerinnen und ihre Schwester ist eine tüchtige Pianistin.

Die Philharmoniker schlossen mit einer ganz eminenten Aufführung der *C-moll*-Symphonie. Acht Tage später hörten wir in einer Art philharmonischen Zugab Concertes, welches die Solisten, der Chor und das Orchester des Hofoperntheaters zum Vortheile des Wien verlassenden Capellmeisters Herrn Dessoff veranstalteten, die neunte Symphonie. Der Eindruck war, Dank der unvergleichlichen Aufführung (bei welcher bloß die schwankende *H-dur*-Cadenz im letzten Stücke einen kleinen Sonnenfleck bildete), ein überwältigender. Es sah höchst stattlich aus, als beim Aufzuge des Chores die Damen Ehn n, Friedrich-Materna, Dillner, Siegstädt u. s. w. auftraten. Die Chöre bekamen eine noble Klangfärbung, wie wir sie früher nie gehört. Im letzten Presto sang sogar auch die Inhaberin des Solosoprans, Frau Dustmann, in heller Begeisterung mit und drang gewaltig durch. Sie war überhaupt an dem Tage vortrefflich disponirt. Wahrhaft imposant war v. Rokitansky's Recitativ: „O Freunde, nicht diese Töne“, – Fr. Gindele im Alt-, Herr Walter im Tenorsolo griffen tüchtig ein.

Während das Publicum andächtig lauschte und sich insbesondere während des Adagio kein Athem regte, gingen mancherlei Erwägungen und Erinnerungen an uns vorüber. Als 1810 der erste Band von Gerbers „neuem Tonkünstlerlexikon“ erschien, wurde in dem von „Beethoven“ handelnden Artikel bemerkt: „Die beliebteste der Symphonien – unter denen damals die Pastoral Symphonie die Novität war – werde wohl stets die erste bleiben.“ Die Folgezeit bewies, daß der gute Gerber kein Prophet gewesen. In den dreißiger Jahren war es förmlich Glaubensartikel, daß die *C-moll*-Symphonie Beethovens größte Tondichtung sei. Als Liszt seine Uebertragung derselben fürs Klavier in einem Concerte gespielt, meinte ein Wiener Blatt: „Liszt und Beethoven gehen von entgegengesetzten Punkten aus, bei der *C-moll*-Symphonie finden sie einander und fallen einander in die Arme.“ Schade, daß man die Stelle dieser Umarmung nicht mit einem Denkstein bezeichnet hat! Dermal gilt denn doch wohl die neunte „für die Urania unter ihren Schwestern“, wie Griepenkerl sagt.

Sehr merkwürdig war uns in demselben Concerte die von Herrn Walter ausgezeichnet schön vorgetragene Florestan-Arie und eine zweite, nicht geringere Merkwürdigkeit dabei war, daß keine Menschenseele es zu merken schien, es sei nicht das hundert Mal im Theater gehörte Stück mit dem unmöglichen Oboen-Allegro, sondern die Arie in ihrer älteren Form vom Jahre 1805, wo „Leonore“ nur erschien, um kühl fallen gelassen zu werden. Schon im Recitativ sind erhebliche Abweichungen wahrnehmbar, – völlig anders ist der tief ergreifende Schluß. Durch die Umarbeitung, wo der verhungerte Florestan sein „Zur Freiheit“ in den

höchsten Chorden, welche den wohlgenährtesten Tenor zur Desperation bringen können, herausschreien und herauskeuchen muß, hat das Tonstück wahrlich nicht gewonnen. Steht doch auch die große *C-dur*-Ouverture, die ursprüngliche, wie ein Koloß neben dem bequemen Alltagsstück der Ouverture in *E*.

Das letzte Gesellschaftsconcert unter Johannes Brahms Leitung brachte uns den schon erwähnten „Odysseus“. Als ich vor mehreren Jahren Max Bruchs erstes größeres Werk, die Oper „Loreley“ hörte, machte sie mir einen eigenen Eindruck. Ich hörte einen Musiker von einer, man darf sagen: vollendeten Bildung, in allen Höhen und Tiefen seiner Kunst zu Hause, voll Geist, voll warmen Gefühls, voll Geschicklichkeit, Tonmassen wirksam zu disponiren. Alles hatte er, nur Eines nicht: Erfindung von Themen, welche gleich mit dem ersten Tacte sich als musikalische Individualitäten ankündigen, welche uns fest ausgeprägt entgegentreten, Themen einer Art, als deren Merkmal Glarean schon vor dreihundert Jahren hervorhob, daß man sich zuweilen dabei ertappe, sie unwillkürlich vor sich hinzusingen. Der verwandte Grundzug ist wohl auch noch im „Odysseus“ zu spüren. Aber es ist trotzdem ein Werk von großer Bedeutung, ein echtes, reines, edles Kunstwerk im wahren Sinne des Wortes.

Es ist nicht das erste Mal, daß der göttliche Dulder Odysseus zum Gegenstande musikalischer Behandlung wird. Schon 1641 dichtete zur Eröffnung des *Teatro S. Mosè* in Venedig Giacomo Badoar für Claudio Monteverde den Operntext: „*Il ritorno d'Ulisse in patria*“, 1644 für Paolo [sic] Sacrati den Text des „*Ulisse errante*“, 1685 folgte eine „*Penelope la casta*“, Text von Noris, Musik von Pallavicino, 1685 „*La finta pazzia d'Ulisse*“, Text von Matteo Noris, Musik vom jüngeren Ziani, 1697 „*Circe abbandonata d'Ulisse*“, von Aureli, Musik von Carlo Polarolo, 1711 „*Circe delusa*“ von Falieri, Musik von Boneventi, 1717 abermals Nori's „*Penelope*“, diesmal mit Musik von Fortunato Chelleri (Keller), 1725 „*Ulisse*“ von Lalli, Musik von Giovanni Porta. Der Held von Ithaka schleppt, wie man sieht, eine ganze Musikkultur hinter sich her. Wilhelm Paul Graff, der Dichter des von Max Bruch componirten Textes, hat aus der Odyssee eine Anzahl einzelner Situationen in knapper, flüchtiger Zeichnung, gleich kleinen Vignetten, neben einander hingestellt, die unter einander keinen anderen Zusammenhang haben, als daß in jeder davon Odysseus als Hauptfigur dasteht und daß die Motive dazu sämmtlich der „Odyssee“ entlehnt sind, – die verbindenden Zwischenglieder aber, mit denen uns Homer in ruhig breiter, epischer Darstellung den Gang der Sache deutlich macht, fehlen hier. Wir finden zuerst Odysseus bei Kalypso, dann bei der Todtenbeschwörung, vorüberfahrend an den Sirenenklippen, im Sturm von Leukothea gerettet; wir werfen einen flüchtigen Blick auf Ithaka und die trauernde Penelope, fliegen hinüber zu den Phäaken, wo wir Nausikaa beim Ballspiel treffen, sehen Odysseus beim Mahle des Alkinoos erkannt, machen abermals der trauernden Penelope eine kurze Visite, bei welcher wir sie das berühmte Gewand webend finden, wir wohnen der Ausschiffung des schlafenden Helden auf Ithaka bei, das er erwachend nicht erkennt, bis ihn Göttin Athene belehrt, und hören schließlich die Triumphgesänge, womit das Volk den Heimgekehrten begrüßt. Den Freiermord, den auch Badoar weislich in den Zwischenact verlegt, erfahren wir nur aus einigen Andeutungen. „*Chi troppo abbraccia, poco stringe*“, sagt ein italienisches Sprüchwort.

Kalypso erscheint gar nicht, Nausikaa und Alkinoos sind zu bedeutungslosen Nebenfiguren geworden, nur Odysseus und Penelope treten mit einem Ansatz zur Charakterisirung einigermaßen hervor. Eingehend dagegen hat der Dichter die Todtenbeschwörung insoferne behandelt, als er unter den Schatten, die sich zum Bluttrunke drängen, eine Gruppe der Kinder, der Bräute, der Jünglinge, der Greise (wo bleiben die Männer?) vorführt. In Homers „Todtenwelt“ sieht es bekanntlich äußerst trostlos aus; der neue Dichter malt den trostlosen Zustand wo möglich noch gesteigert. Gerade diese Abtheilung aber, wo wir einer bestimmten Situation eine Weile zusehen dürfen und der Dichter sich nicht geberdet wie der Conducteur eines Eilzuges beim dritten Läuten, ist die wirksamste. Edel und würdig ist die Sprache – sie hat gerade genug antiken Anhauches, um dem Gegenstande gerecht zu werden, und nicht so viel, um den Eindruck einer antikisirenden Sprachmaske zu machen, mit welcher höchstens Philologen, sonst aber niemandem gedient ist.

Bruchs Musik ist gleichsam der Bluttrunk, der dem öden Schatten des Textbüchleins Lebenswärme und Sprache giebt. Vor Allem muß Eines auffallen. Bruchs Compositionen, insbesondere seine Symphonien, zeigen, daß er sich auf das Tongewebe so gut versteht wie Einer. Die einfachen Umriss, mit denen er im „Odysseus“ zeichnet, die fast durchweg in homophonen Massen gehaltenen Chöre sind also Absicht, und zwar eine Absicht, welche man merkt, ohne über sie verstimmt zu werden. Bruch wollte seinem Werke etwas von der „edeln Einfalt“ und „schlichten Größe“ der Antike geben und es ist ihm gelungen. Dadurch hat seine Composition eine Art Verwandtschaft mit Mendelssohns „Antigone“, wenn man will, selbst mit Gluck. Es fehlt aber bei aller Einfachheit nicht an Effecten, sogar an sehr starken, zuweilen brillanten. Es ist der allgemeinen Zeitbildung zu danken, wenn unsere jungen Tonsetzer den Homer im Original lesen und mit der Antike auf „du und du“ sind – die Früchte zeigen sich. Welche guten Folgen Wagners Reformen, *cum grano salis* angewendet, haben, zeigt Bruchs Composition.

Der declamatorische Ton erinnert an Wagners Principien, wenn auch nicht an Wagners Styl. Nach dem ersten Solo des Odysseus: „Rinnest hin, ihr salz'gen Zähren“ erschranken wir etwas, der *Chant lourd, trainant et languissant*, wie Grimm die altfranzösische Oper nannte, kam uns bedenklich in Erinnerung. Schon die nächste Abtheilung verscheuchte unsere Befürchtungen. In der Todtenscene malt Bruch das Grausige, ja das Entsetzliche in erschütternder Weise und hat dabei das Wort des Homunculus: „ein echt Gespenst, auch classisch hat's zu sein“ sehr wohl beherzigt. Sehr wirksam ist der sechsstimmige Sirenenchor (in der ungewöhnlichen Tonart *Cis-dur*, was zum Theile mit der Technik der begleitenden Harfen im Connex stehen mag), von mächtiger Klangfülle und höchst originell der Chor der Rhapsoden, begleitet von gewaltigen Harfen- und Pizzicato-Accorden; der Gesang durchweg im Unisono, ehe sich im Verlaufe *Es* und *As* und einzelne chromatische Schritte einmischen, eine Art *modus dorius*. Sehr interessant ist es, die sehr schöne Klage Penelopes' bei Bruch mit der Penelope Monteverde's zu vergleichen. Die Worte: „wo weilst du, mein Gatte, oh kehre, Odysseus“ u. s. w. sind nahezu dieselben bei Badoar: „*l'aspettato non giunge, e pur fuggono gl'anni, Ulisse, Ulisse accorte e saggio, tu sol del tuo tornar perdesti il giorno, torna, deh torna, Ulisse!*“

Bruch illustriert musikalisch durch weiche Schwermuth, durch gedrückte Melancholie. Bei Monteverde finden wir den Schmerzensschrei leidenschaftlichster Sehnsucht. Gestehen wir es, daß Bruchs Penelope trotz aller Mittel der neuen Kunst an Kraft und Ausdruck doch nicht an die Penelope des alten mantuanisch-venetianischen Meisters hinanreicht; es ist die deutsche Hausfrau neben der griechischen Heldentochter und Heldengattin. Die auch in der Musik etwas steno-graphische Darstellung des Einzelnen erweitert sich im Odysseus: „Ha, so wär' ich fast gestorben“ zu einer förmlichen heroischen, vortrefflichen Arie. Die Stelle „und wäret ihr dreimalhundert“ ist für die Freier so gut wie ein Todesurtheil. Der letzte Chor mahnt in seiner imposanten Kraft an die Andantes, welche Händel seinen Schlußfugen voranzusenden pflegt. Die Aufführung war ausgezeichnet. Herr Henschel sang den Part des Odysseus in einer schwerlich zu übertreffenden Weise, recht brav war auch Frl. Tremel in ihren Soli. Das Publicum nahm das Werk mit größter Achtung auf, was hier unendlich mehr bedeutet als einen bloßen *succès d'estime*. Uns will ein solcher Erfolg würdiger und besser dünken als die bei manchen Gelegenheiten landesüblichen Beifalls-Orkane.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Erstes Konzert von Pawel Schloezer, 16. April 1875, Bösendorfersaal ■ Drittes Konzert der Wr. Singakademie, 3. April 1875, MVkl. ■ Zweites Konzert des Konservatoriums der GdM, 8. April 1875, ebd. ■ Konzert von Wilhelm Junck, 2. April 1875, Bösendorfersaal ■ Konzert von Marie und Therese Seydel, 17. April 1875, ebd. ■ Philharmonische Konzerte (Achstes Abonnementkonzert), 4. April 1875, MVgr. ■ Abschiedskonzert von Felix Otto Dessoff, 11. April 1875, ebd. ■ Viertes Gesellschaftskonzert der GdM, 18. April 1875, ebd.

REZENSIERTE WERKE

Arcadelt: „*Ave Maria*“ (4stimmig) ■ Beethoven: „*Gott! Welch' Dunkel hier!*“ aus *Fidelio* [2. Fassung], Symphonie Nr. 5 c-Moll op. 67, Symphonie Nr. 9 d-Moll op. 125 ■ Bruch: *Odysseus. Szenen aus der Odyssee* op. 43 ■ Gluck: „*Oh, del mio dolce ardore*“ aus *Paride ed Elena* (in der dt. Übersetzung „*Vater im Himmel oben*“, Druck von Adolph Martin Schlesinger 1854) [fälschlicherweise Alessandro Stradella zugeschrieben], „*Che farò senza Euridice*“ aus *Orfeo ed Euridice* ■ Spohr: Violinkonzert G-Dur op. 70 ■ Tomás Luis de Victoria: „*Jesu dulcis memoria*“

ERLÄUTERUNGEN

8 „Frithjof“] *Frithjof. Szenen aus der Frithjof-Sage* op. 23. ■ **11** Bachs Matthäus-Passion] zur Aufführung → NR. 210. ■ **11** Beethovens *D-dur-Messe*] zur Aufführung → NR. 194. ■ **14** Paul v. Schlözer] Pawel Schloezer (1841–1898), russ. Pianist und Klavierpädagoge; wirkte am Musikinstitut in Warschau, später am Konservatorium in Moskau; Zusammenarbeit mit dem Violinisten Pablo de Sarasate. ■ **20** hätte er ... eine der Kunstproben geben müssen] auf dem Programm standen kleine Klavierstücke u. a. von Chopin, Schumann und das Concerto f-Moll op. 16 von Adolph Henselt. ■ **23** drei Concerte] Die Konzerte fanden am 16., 19. und 28. März 1875 statt. Ambros rezensierte das erste Konzert → NR. 209. ■ **28f.** altitalienische und altniederländische Kirchenstücke] u. a. Tomás Luis de Victoria, „*Jesu dulcis memoria*“, Jakob Arcadelt, „*Ave Maria*“ (4stimmig). ■ **38–40** Castelli's „Bären“ ... auf der Speisekarte“] Ignaz Franz Castelli, *Bären. Eine*

Sammlung von Wiener-Anekdoten, Heft 7, Wien 1827, S. 78. ■ **42** Louise Weiß] Alt; in Wien Schülerin von Caroline Pruckner (1832–1908), 1871 Debüt in Linz und Pressburg, 1875 an das Stadttheater in Leipzig engagiert. ■ **42–45** Arie des Paris ... Kirchenarie von Stradella] Zum ersten Mal ist Glucks Arie unter Alessandro Stradellas Namen 1852 im Londoner Musikverlag „Leader & Cock“ erschienen. Bereits in dieser Ausgabe wurde sie nach d-Moll transponiert. Adolph Martin Schlesinger gab sie 1854 in der Serie „Sion“ ebenfalls unter Stradellas Namen heraus. Dem italienischen Text wurde dort eine dt. Textfassung hinzugefügt. ■ **65** Junck ... in seinem Concerte] Im Konzert wurde auch Ambros' (heute verschollenes?) zweites Klaviertrio F-Dur uraufgeführt. ■ **72** *C-moll*-Symphonie] von Beethoven. ■ **74** des Wien verlassenden ... Dessoff] Dessoff wechselte 1875 nach Karlsruhe, wo er die Stelle des Kapellmeisters der Großherzoglich Badischen Hofmusikkapelle annahm. ■ **75** die neunte Symphonie] von Beethoven. ■ **87–90** Als 1810 ... die erste bleiben.“] Der erste Band des vierbändigen Lexikons ist 1812 erschienen. Zu der Ersten Symphonie merkt Gerber an: „wahrscheinlich seine gefälligste und populärste“. Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler [...]*, Bd. 1, Leipzig 1812, Sp. 314. ■ **93** seine Uebertragung] Klavierbearbeitung S 464 Nr. 5. ■ **93f.** meinte ein Wiener Blatt] nicht ermittelt. ■ **97f.** „für die Urania unter ihren Schwestern“] Griepenkerl, *Das Musikfest oder die Beethovener*, S. 181. ■ **100–103** Florestan-Arie ... in ihrer älteren Form] Für die Arie „Gott! Welch' Dunkel hier!“ hat Beethoven in der dritten (Final)-Fassung der Oper (1814) eine neue Einleitung und einen neuen Schlussteil komponiert. Auf die Tatsache, dass Walter die Arie in ihrer ursprünglichen Gestalt gesungen hat, wurde auch im Feuilleton „Das Dessoff-Konzert“, in: *Neues Fremden-Blatt* (1875), Nr. 101, 12. April, hingewiesen. ■ **109** *C-dur*-Ouverture] Ouvertüre III zu *Leonore* op. 72a. ■ **110** Ouverture in E] Ouvertüre zu *Fidelio*. ■ **112f.** Als ich ... „Loreley“ hörte] Die Oper wurde 1867 in Prag aufgeführt. ■ **119–121** Glarean ... hervorhob ... hinzusingen.] → NR. 150/ERL. zu den Z. 107–109. ■ **125f.** zur Eröffnung des *Teatro S. Mosè*] Die Uraufführung fand im Teatro San Cassiano in Venedig (Karneval 1639/1640) statt. Das Teatro S. Mosè wurde mit Monteverdis verschollener Oper *L'Arianna* eröffnet. ■ **126** Giacomo Badoar] Giacomo Badoaro (1602–1654). ■ **127** Paolo Sacrati] recte: Francesco Sacrati (1605–1650). ■ **128** Noris] Matteo Noris (1640–1714). ■ **128** Pallavicino] Carlo Pallavicino (um 1630–1688). ■ **128f.** 1685 „*La finta pazzia*] recte: 1696. ■ **129** Ziani] Marc'Antonio Ziani. ■ **130** „*Circe abbandonata d'Ulisse*“] *Circe abbandonata da Ulisse*. ■ **130** Aureli] Aurelio Aureli (?–nach 1708). ■ **130** Polarolo] Carlo Francesco Pollarolo (um 1653–1723). ■ **131** Falieri] Giorgio Antonio Falier. ■ **131** Boneventi] Giuseppe Boniventi (um 1670–nach 1727). ■ **131** „*Penelope*“] *Penelope la casta*. ■ **132** Fortunato Chelleri] (1690?–1757). ■ **132** Lalli] Domenico Lalli. ■ **132f.** Giovanni Porta] (um 1675–1755). ■ **134** Wilhelm Paul Graff] (1845–1904), dt. Schriftsteller und Übersetzer. ■ **151** „*Chi troppo ... stringe*“] it. „Wer zuviel will, erreicht das Gegenteil.“ ■ **171** Absicht, ... verstimmt zu werden.] Freizitat aus: Goethe, *Torquato Tasso* II,1. ■ **172f.** von der „edeln Einfalt“ ... der Antike] → NR. 188/ERL. zur Z. 24f. ■ **179** *cum grano salis*] lat. „mit einem Körnchen Salz“ (d. h. mit entsprechender Einschränkung). ■ **182f.** *Chant lourd* ... Oper nannte.] „lourd, traînant et languissant“ („schwerer, langatmiger und schleppender Gesang“) – Ausspruch des Schriftstellers und Kritikers Friedrich Melchior von Grimm (1723–1807), in: ders., *Correspondance inédite de Grimm et de Diderot, et recueil de lettres, poésies, morceaux et fragments retranchés par la censure impériale en 1812 et 1813*, Paris 1829, S. 222; wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros: Jahn, *Mozart*, Bd. 2, S. 194. ■ **186** „ein echt Gespenst ... zu sein“] Goethe, *Faust* 2, II,6947. ■ **195f.** „*l'aspettato ... Ulisse!*“] zitiert (mit Auslassungen) aus Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria* I,1 („Der Erwartete kehrt nicht zurück und es vergehen meine Jahre; kluger, weiser Odysseus, allein du kennst den Tag deiner Rückkehr nicht;

komm zurück, ach, kehr heim Odysseus!"). ■ 210f. *succès d'estime*] frz. „Achtungserfolg“. ■ 211f. bei manchen Gelegenheiten ... Beifalls-Orkane] Anspielung auf die Reaktionen des Wagner-Publikums → NR. 148/Z. 180–195.

213.

WA 1875, Nr. 96, 28. April

A. (Hofoperntheater.) Eine alte, aber angenehme Bekanntschaft, Adams artige einactige Oper: „Die Alpenhütte“, zum ersten Male „im neuen Hause“ aufgeführt, machte gestern durch die pikante Musik und das frische Spiel der Frau Ehnn und der Herren Mayerhofer und Pirk einen erheiternden, ansprechenden
 5 Eindruck – trotzdem, daß das Publicum nach dem Fallen des Vorhanges einen Moment lang nicht recht zu wissen schien, ob es Beifall spenden oder die kleine Oper stillschweigend ablehnen solle. Indessen steigerte sich der Beifall Einzelner endlich zu einer Art Tutti, und die Darsteller wurden gerufen. Wir sind, besonders im kleinen Opernggenre, allgemach an so Gewürztes und Ueberwürztes gewöhnt
 10 worden, daß wir mit verbranntem Gaumen einfache, aber gesunde Kost kaum noch genießen mögen. Eine leichte Verwicklung, eine leichte Lösung, heitere Gemüthlichkeit, harmlose Komik – dazu eine anmuthige, echt französische Musik, welche, wenn auch flüchtiger gehalten als jene des „Postillon“ oder des „treuen Schäfers“ doch reizende Nummern, wie Mariens Couplets, wie das Duo zwischen
 15 Max und Cyrill u. a. m. enthält; diese Art Musik erheitert, ohne zu ermüden, während vieles Modernste ermüdet, ohne zu erheitern.

Das folgende Ballet: „Die verwandelten Weiber“ (*le diable à quatre*), im Sujet der längst bekannte Schwank, der schon im vorigen Jahrhundert mit dem Odertitel: „Der Teufel ist los“ vom alten Adam Hiller in Musik gesetzt, die Anfänge der Spieloper in Deutschland bezeichnet, hier in die reichere Fassung eines
 20 Ballets eingekleidet und von Adam mit einer als Balletmusik wahrhaft mustergültig zu nennenden, reizenden und glänzenden Composition ausgestattet, gab dem Frl. Mauri Gelegenheit, ihre Vorzüge als Tänzerin in vollem Lichte zu zeigen, in der Toiletten- und Tanzlektionsscene insbesondere viel Anmuth zu entwickeln –
 25 die letzte Seguidilla tanzt die Sennora, die bekanntlich eine Spanierin ist, sozusagen mit patriotischem Enthusiasmus, mit Leib und Seele. Auch die Frls. Mauthner und Schläger wurden nach Verdienst ausgezeichnet, die Gräfin des Frl. Mauthner war auch mimisch eine sehr aner kennenswerthe Leistung. Die Herren Frappart und Price wirkten zum Gelingen wesentlich mit.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Adam, *Die Alpenhütte*, 27. April 1875, Hofoper ■ Mazilier/Adam, *Die verwandelten Weiber*, 27. April 1875, ebd.

ERLÄUTERUNGEN

2 „Die Alpenhütte“ ... „im neuen Hause“] zur Aufführung an der Komischen Oper 1874 → NR. 158. ■ 13f. des „Postillon“ oder des „treuen Schäfers“] Opern von Adam. ■ 17 *le diable à*

quatre] Ballett von Joseph Mazilier (1801–1868). ■ 19 vom alten Adam Hiller in Musik gesetzt] Die Musik zu *Die verwandelten Weiber oder Der Teufel ist los* stammt z. T. von Johann Georg Standfuß, Johann Adam Hiller hat die Sinfonie und 24 Gesänge komponiert. ■ 23 Mauri] Rosita Mauri (1856–1923), span. Tänzerin; Anfang der Karriere am Teatre Principal in Barcelona, 1872/1873 an der Mailänder Scala, 1875 Europa-Tournee mit Auftritten u. a. in Berlin, Triest und Wien, ab 1878 Primaballerina der Pariser Oper. ■ 29 Price] Julius Price (1833–1893), Tänzer und Mimiker; 1855 an die Wr. Hofoper engagiert, ab 1874 unterrichtete er Mimik und Tanz am Konservatorium der GdM.

214.

WA 1875, Nr. 100, 3. Mai

Feuilleton.

K. k. Hofopertheater.

Der Neujahrstag des wiedergeborenen Frühlings, der 1. Mai, war im Hofopertheater der erste Tag der neuen Direction. Einige Tage vorher hatte Ritter v. Herbeck mit einer bewegten und die Hörer bewegenden Ansprache von den Mitgliedern 5 der Hofoper Abschied genommen. Was er in den sechs Jahren, während welcher er das Institut leitete, für letzteres als Kunstanstalt gethan und geleistet, sichert ihm ein ehrenvolles Andenken. Herbeck ist Künstler, Musiker durch und durch, glücklicher Componist, unübertrefflicher Dirigent, mit der musikalischen Literatur alter und neuer Zeit innig vertraut, Kenner von feinem Geschmack, welcher 10 das Gute als Gutes anerkennt und schätzt, mag es ihm nun in einer vergilbten alten Partitur oder in einer Composition allerneuester Präge und Entstehung begegnen. Das sind ohne Zweifel für jemanden, welcher dem Publicum musikalischen Kunstgenuß zu vermitteln berufen ist, vorzüglich zu nennende Eigenschaften. Herbeck ist kein musikalischer Archäolog, welcher sich einseitig dem Alten 15 und zum guten Theile auch wohl Veralteten, zuwendet und den Schöpfungen der Neuzeit gegenüber nur ein Achselzucken hat. Es ist ihm nie eingefallen, Werke, welche in den Handbüchern unter die „classischen“ rubricirt werden, in der That aber sich überlebt haben, aus dem Archiv herauszusuchen und etwa „Das unterbrochene Opferfest“ oder „Die Schweizerfamilie“ neu in Scene zu setzen. 20 Sieht man das Verzeichniß der in der Zeit Herbecks aufgeführten Opern durch, so wird man inne, daß die Neuzeit kaum ein wirklich bedeutendes dramatisches Tonwerk besitzt, welches nicht dauernd ins Repertoire eingebürgert worden wäre. Die moderne französische Schule war durch Gounods „Faust“ und „Romeo und Julie“, Thomas' „Mignon“ und „Hamlet“, Italien durch die Hauptwerke Verdi's, darunter 25 „Aïda“ und der „Maskenball“, vertreten; – als auf deutschem Boden eine Oper größeren Styles, Goldmarks „Königin von Saba“, gedieh, welche nicht bloß multiplicirte Kleinheit, sondern wirklich eine große Oper ist, für deren Dimensionen und Anforderungen nur ein Kunstinstitut ersten Ranges genügenden Raum bietet, wurde sie in einer Weise vorgeführt, mit welcher Componist und Publicum in 30 gleichem Maße zufrieden sein konnten. Der Epochenmann Richard Wagner war

vollständig vertreten – „Tristan und Isolde“ ausgenommen, welches Werk äußerlicher Gründe wegen vorläufig unzugänglich bleiben mußte, – von der „Nibelungen-Trilogie“ kann natürlich vor den Bayreuther Tagen ohnehin nirgends die Rede sein. Damit wechselten accreditirte Werke früherer Zeit: „Tell“, „Norma“, „Lucia“, „Die Stumme“ u. a. m. Meyerbeer erschien, wie Wagner, vollzählig vertreten[,] die unmodern gewordenen Opern seiner italienischen Zeit kommen natürlich nicht in Betrachtung. Ueber Mozart wurde nicht hinausgegangen, Glucks „Armida“ abgerechnet, welche als „Ausstattungsoper“ so gut wie irgend ein Prachtballet ihr Publicum fand, wobei Glucks Musik mit in den Kauf ging. Wir haben kürzlich irgendwo die Aeußerung gelesen, als sei ohne Ende „Don Juan“, die „Zauberflöte“ und „Fidelio“ (giebt es sonst keine „classischen“ Opern als dieses Kleeblatt?) gegeben worden. Ungefähr mit eben so viel Grund könnte man Herbeck anklagen wollen, daß er sich an der Ermordung des Cajus Julius Cäsar betheiliget habe. An übermäßiger „Classicität“ litt sein Repertoire wahrhaftig nicht!

Erinnert man sich, welch' ein Verein vorzüglicher Kräfte sich zusammengefunden, wie vortrefflich der Chor, wie kaum seinesgleichen findend das Orchester und wie die Aufführungen durchaus dieser Kräfte würdig waren, wie manche Opern, z. B. „Hans Heiling“, in einer fast ideal zu nennenden Vollendung vorgeführt wurden, so erkennt man an allem diesen das Walten eines Mannes, der das ist, als was wir Herbeck vorhin bezeichnet: in erster Reihe Künstler. Wir hoffen, daß sich Herbeck bei der ihm nun gegönnten Muße wieder auf den Posten stellen wird, welcher von Hause aus der seine ist, daß Oratorien, Symphonien u. s. w., von seiner Meisterhand geleitet, in ihrer ganzen Größe und Schönheit uns entgegentreten werden. Hier wird er nicht, wie als Operndirector, die sich oft hart widerstrebenden Wünsche eines, was Geschmack, musikalische Bildung und Anforderungen betrifft, aus sehr verschiedenen Elementen zusammengesetzten Publicums zu befriedigen haben und die Kunst, in der hohen Bedeutung des Wortes, wird hier ohne „praktische“ Nebenrücksichten das Wort führen dürfen.

Als Herbecks Nachfolger ist bekanntlich Herr Jauner eingetreten – den Wienern bisher als Director des Carl-Theaters bekannt. Wir kennen ihn auch sonst als gründlich gebildeten Musiker von Geschmack und Einsicht, als auf praktisch-theatralischem Gebiete wohlbewanderten und vielgewandten Mann, als vorzüglichen dramatischen Darsteller und als eine durch Bildung und feinen Ton einnehmende Persönlichkeit, welcher es übrigens nicht daran fehlt, vorkommenden Falles auch Entschiedenheit und Energie zu zeigen. Herr Jauner hat geraume Zeit die Regie des kön. Hoftheaters in Dresden geführt, eines Theaters, das unter den deutschen Hofbühnen mit in erster Reihe steht und als Kunstinstitut geradezu musterhaft heißen darf. Die Summe von Erfahrungen, welche er hier gesammelt, wird für seinen neuen Beruf unschätzbar sein. Aber auch die Erfahrungen der Leopoldstadt sind gewiß recht nützlich. Jauner wird ohne Zweifel sehr wohl zu unterscheiden wissen, was seine Aufgabe an letzterer Stelle war und an welche Aufgabe er jetzt herantritt. Beide Theater sind von Ursprung an von höchst divergirender Tendenz, beide haben ihre Traditionen. Im weiland „Volkstheater“, das der „populären“ und „lachenden“ Muse gegründet worden, sind „Giroflé-Girofla“, „Angot“ u. dgl. an der ihnen allenfalls gebührenden Stelle, das Thor der Hofoper

muß ihnen ein für alle Mal verschlossen bleiben. Es fällt, das wissen wir, Jauner nicht im Traum ein, Offenbach-Strauß-Lecocq'sche Operetten, die parodistische Caricaturoper, auf einen Boden zu übertragen, welcher sich bisher davon rein gehalten.

Wir wollen Offenbach und Nachahmern ihre „glänzenden“ Triumphe gönnen; wer auf die Gedankenlosigkeit und Frivolität rechnet, wird überall ein Publicum finden, das ihm zujauchzt, komme er nach Paris oder an den Nootka-Sund, aber es giebt gottlob noch ein anderes Publicum. Wo uns die hohen Gestalten Glucks, Mozarts, Beethovens u. s. w. bis auf unseren Zeitgenossen Richard Wagner entgegentreten, ist für jene Trias kein Raum.

Wir verkennen nicht, daß Jauner sein Regiment unter mancherlei schwierigen Verhältnissen antritt. Vorerst schon, daß der beginnende Wonnemonat Mai für Theater und Concertsaal kein Wonnemonat und der Anfang der *saison morte* ist. Zudem ist es einmal die Art, daß man, wie schon Jean Paul irgendwo humoristisch bemerkt, von einem neuen Bürgermeister, Stadtschreiber, Lehrer, Ladendiener, Nachtwächter u. s. w. gleich anfangs das Unerhörte, nie Dagewesene erwartet und begehrt. Ein neuer Theaterdirector wird also diesfalls eben auch kein schützendes Privilegium haben. Neue Zustände aber müssen Zeit haben, sich zu consolidiren, zu klären, ehe man über sie ein definitiv aburtheilendes Wort zu sprechen das Recht hat. Wir wollen also die Resultate der neuen Ordnung der Dinge vorläufig abwarten – aber wir warten mit hoffnungsvollem Vertrauen.

Vor Allem wollen wir in dieser Beziehung darauf hinweisen, daß Herrn Jauner nach Herbeck ein Erbe zufällt, das er so ziemlich *sine beneficio inventarii* antreten kann. Dramatische Sängerinnen wie Frau Wilt, Frau Friedrich-Materna, Frau Ehnn u. s. w., Sänger wie Beck, v. Rokitsansky, Walter, Scaria u. s. w. gleichsam fix und fertig zu finden, darf wohl ein Glücksfall heißen. Allerdings bedarf es einiger Ergänzungen; für diese wird der erfahrene, klug eingreifende Jauner, der gerade in diesem Punkte bisher ein ungewöhnliches *savoir-faire* an den Tag gelegt, wohl zu sorgen wissen. Eine Coloratursängerin erster Bedeutung, eine ähnlich für ihr Fach begabte Soubrette u. s. w. werden sich wohl gewinnen lassen, – auch für Partien wie Agathe, Elsa, Ophelia u. s. w. möge sich die lilienschlanke singende Blondine mit der gehörigen, schwärmerischen Romantik in Gesang und Spiel finden, ohne Präjudiz für die eminenten Künstlerinnen gesprochen, die wir schon besitzen, deren seltenes Talent sie aber auf andere Wege als gerade auf diese weist. Vergessen wir nicht, daß selbst Theater allerersten Ranges – ich nenne statt aller anderen Orte Paris und Berlin – sich mit Kräften und Leistungen dankend begnügen, die man in Wien ohne Frage ablehnen würde oder die man thatsächlich schon abgelehnt hat. Wer eine Reise thut, und wer thut sie heutzutage nicht? wird von diesem Capitel etwas zu erzählen wissen.

Wir kommen also Herrn Jauner, wie gesagt, mit vollem Vertrauen und mit aller Sympathie entgegen und er dürfte bei der Kritik, welche wirklich fördern und nicht um jeden Preis mißredend discreditiren will, durchaus auf Gleiches rechnen können. Daß er auch Gegner finden wird, so gut wie sie Herbeck gefunden, möge ihn nicht irremachen. Viel Feind', viel Ehr'. Den Nergeleien, die zuweilen schon im vorhinein ihre unterwühlende Thätigkeit beginnen – sich gegen die Person

richten, zugleich aber das Institut selbst unterhöhlen, möge er durch tüchtige Leistungen einen Damm vorbauen. Also Muth zum neuen Wege und Glück auf den neuen Weg.

125 Die erste Vorstellung unter der neuen Leitung waren die „Meistersinger“. Sie führten uns Herrn Hans Richter als Dirigenten vor. Er hat seine Probe glänzend bestanden. Er dirigirt mit Geist, mit tiefem Verständniß. Er scheint nicht, gleich manchem Enthusiasten, sich beim Taktiren mit einem unsichtbaren Gegner herumzuprügeln, aber er ist auch keiner jener Gelassenen, deren Dirigiren an das
130 Drehen einer Kaffeemühle erinnert. Es war sehr anziehend, Herrn Richter zu beobachten, wie er im Orchester durch Blick und Handbewegung gleichsam allgegenwärtig war.

Er kann sich seinerseits auch glücklich schätzen, an die Spitze eines solchen Orchesters gesetzt worden zu sein. Er hat durch sein Debut unsere Erwartungen hoch gespannt – er scheint aber durchaus der Mann zu sein, sie zu erfüllen. Wenn er dazu auserlesen worden, das Werk zu leiten, welches als letztes, höchstes Resultat des Lebens, der Kunstlaufbahn Wagners gelten darf, das Werk, in dem sich die ganze Kraft seines Schöpfers zusammenfaßt und gipfelt, wenn Hans Richter die Beyreuther Nibelungen-Aufführung leiten soll und Wagner selbst ihn dazu berufen hat, so bedarf es weiter keines Zeugnisses. Die da und dort geäußerten Besorgnisse, daß Richter ein „extremer Wagnerianer“ sei und wir Wagner sieben Mal in der Woche zu hören bekommen werden, theilen wir nicht. Erstlich wachsen die Bäume bekanntlich nicht in den Himmel, dann aber ist Richter wohl ein ehrlich begeisterter Anhänger Wagners, aber keiner von denen, die in der Musik, wie sich
140 Herr v. Bülow einmal ausdrückte, „ein wenig Pariser Commune spielen möchten“. Hätte Wagner lauter Anhänger wie Richter, so wäre es gut für ihn und gut für uns.

Die „Meistersinger“-Vorstellung war die animirteste dieser Oper, deren wir uns erinnern – trotz der enormen Dauer (von 7 bis 11¼ Uhr) behielt das Publicum Spannkraft und Interesse bis zur letzten Note. Manches gestrichen Gewesene war
150 restituirt, z. B. die Scene des Unterrichts über den Meistergesang im ersten Act; – beiläufig gesagt hat hier Wagner die abenteuerlichen Namen der alten Meistersingerweisen aufs geistvollste musikalisch illustriert, überhaupt war es eine Art Wunder, mit einem Stück Hans Christoph Wagenseils so fertig zu werden. Telemanns Composition eines Thorzettels war vergleichsweise eine leichte Aufgabe. Auch der schöne Monolog des Hans Sachs kam unverkürzt zu Gehör. Wir wünschen, daß der Rothstift nicht wieder in Thätigkeit gesetzt werden möge. Die Ouverture nahm Herr Richter fühlbar mäßiger im Tempo, als wir sie sonst gehört – er hat ohne Zweifel recht gethan. Wagner selbst schreibt ja vor: „sehr mäßig bewegt, durchaus breit und gewichtig“. Dinge, die sich bei übereiltem Tempo sonst hart
160 drängen und stoßen, kamen klar und mit prachtvoller Wirkung heraus. Auch die Prügelscene zu Ende des zweiten Actes war diesmal in ihrer musikalischen Fügung deutlicher als je. Die ganze Oper trat uns als das entgegen, was sie ist: als ein Unicum in ihrer Art. Sie hat etwas eigen Anheimelndes – gerade wie Nürnberg und das altdeutsche Wesen, das sie poetisch und musikalisch verklärt. Den Volksszenen im letzten Act kann man an Glanz und Frische nur etwa die ähnlichen im
165 „Hans Heiling“ und im „Vampyr“ entgegenstellen. Wagner hat eine gewisse Wahl-

verwandtschaft mit Marschner – man vergleiche auch den ersten Act des „Lohengrin“ und die Schlußscene von „Templer und Jüdin“ – eine geistige Verwandtschaft, welche merkwürdiger Weise bisher kaum noch jemand zu bemerken der Mühe werth gefunden. Sie gereicht beiden Meistern zur Ehre.

A. W. Ambros.

170

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, 1. Mai 1875, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

4–6 Herbeck ... Abschied genommen.] Johann von Herbeck wirkte bereits seit 1869 an der künstlerischen Leitung der Wr. Hofoper mit. Die Stelle des Hofoperndirektors hatte er vom 19. Dezember 1870 bis zum 30. April 1875 inne. 1875–1877 leitete er die Gesellschaftskonzerte. ■ **19f.** „Das unterbrochene Opferfest“] Oper von Peter von Winter. ■ **20** „Die Schweizerfamilie“] Oper von Joseph Weigl (1766–1846). ■ **32** „Tristan und Isolde“ ausgenommen] Die Wr. Erstaufführung fand nach über 20 Jahren vergeblicher Bemühungen am 4. Oktober 1883 statt. ■ **35f.** „Tell“, „Norma“, „Lucia“, „Die Stumme“] Opern von Rossini, Bellini, Donizetti und Auber. ■ **38f.** Glucks „Armida“ abgerechnet] Darüber hinaus wurde 1873 *Iphigenie auf Tauris* (→ Bd. 1/ Nr. 102) und 1874 *Iphigenie in Aulis* (→ Nr. 188) aufgeführt, die sich jedoch nicht im Spielplan halten konnten. ■ **41–43** die Aeußerung gelesen ... gegeben worden.] nicht ermittelt. ■ **49** „Hans Heiling“] von Heinrich Marschner. ■ **60** 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). ■ **70f.** Erfahrungen der Leopoldstadt] Das Carltheater war ein Nachfolgetheater des Theaters in der Leopoldstadt. ■ **75** „Giroflé-Girofla“] Operette von Lecocq. ■ **76** „Angot“] *La Fille de Madame Angot* – opéra comique von Lecocq. ■ **83** Nootka-Sund] Meeresfjord im Pazifik. ■ **90f.** wie schon Jean Paul ... bemerkt] nicht ermittelt. ■ **99** *sine beneficio inventarii*] lat. „ohne Rechtswohlthat des Inventars“ (d. h. ohne die sogenannte bedingte Erberklärung, die den Erben gegen die Gefahr sichert, einen verschuldeten Nachlaß anzutreten). ■ **107** Agathe, Elsa, Ophelia] Rollen in Webers *Der Freischütz*, Wagners *Lohengrin* und Thomas' *Hamlet*. ■ **145** „ein wenig ... spielen möchten.“] 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. ■ **153** Wagenseils] *Das Buch von der Meister-Singer holdseligen Kunst* (in: *De civitate Noribergensis [...]*, Altdorf 1697, S. 433–576) von Johann Christoph Wagenseil (1633–1705) war eine wichtige Quelle für Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg*. ■ **153f.** Telemanns Composition eines Thorzettels] Ambros stützt sich auf Schumanns Aussage: „[...] Telemann verlangt, ein ordentlicher Komponist müsse den Torzettel komponieren können [...]“ Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 328. ■ **158f.** „sehr mäßig bewegt, durchaus breit und gewichtig.“] „sehr mäßig bewegt“ (T. 1), „bewegt, doch immer noch etwas breit“ (T. 89), „sehr gewichtig“ (T. 193).

215.

WA 1875, Nr. 104, 8. Mai

A. (Hofoperntheater.) Beethovens „Fidelio“ war die zweite Oper, welche Herr Hans Richter im Hofoperntheater dirigierte. In den Kreisen der Musiker sah man der Sache mit einiger Erwartung entgegen, denn daß Herr Richter in seinem verehrten Wagner überall zu Hause und mit dessen Intentionen vollkommen vertraut ist, weiß jedermann – man wollte aber sehen, wie er sich mit Beethoven stelle. Vor
 5 Allem darf ihm das Zeugniß gegeben werden, daß er die größte Sorgfalt daran gewendet. Die große Overture in C war durchgearbeitet und detaillirt, wie der Vortrag eines Virtuosen – sie machte in der That weniger den Eindruck der musikalischen Einleitung eines dramatischen Werkes, als einer wahrhaft blendenden
 10 Exhibition im Concerte. Zum Glücke widerspricht der Inhalt dieser „symphonischen Dichtung“ einer solchen Auffassung nicht. Daß Richter eine gewisse Neigung hat, die Tempi mäßiger zu nehmen, als man es durchschnittlich gewöhnt ist, wurde gleich in der Overture fühlbar. Der Anfang des Allegro wurde fast als *Allegro non tanto* genommen, was mit dem Charakter begeisterter Hingebung,
 15 welchen das Thema ausspricht, nicht ganz zu harmoniren scheint. Vom ersten Fortissimo an kam der rechte Schwung und Zug. Ein großer Vortheil bei der Sache war, daß eine Menge köstlicher Details, die beim „Jagen“ spurlos verschwinden, in schönster Weise zur Geltung kam. Das kleine Duo zwischen Flöte und Fagott gerieth z. B. ganz vortrefflich, ohne den ängstlichen Eindruck zu machen, den man
 20 sonst im Namen der Ausführenden empfindet. Das Florestan-Motiv wurde, wo es vor der Stretta in den Bläsern erscheint, mit einer Innigkeit und Empfindung wiedergegeben, wie wir es noch nie gehört. Die berühmte Geigenpassage gerieth aufs herrlichste. Richter wechselte im Laufe des Allegro fühlbar mit dem Maße der Bewegung, natürlich ohne ins Rubato zu verfallen. Das Orchester wurde hierin
 25 seinen Intentionen völlig gerecht – es giebt nicht viele Orchester, mit welchen es zu wagen wäre. Auch im Laufe der Oper wurde vielfach veränderte Temponahme wahrnehmbar. Der Vortrag war dabei bis in die feinste Einzelheit durchgebildet – viele Züge, die man sonst überhört, traten glänzend zu Tage. Nur wenig möchte auszusetzen sein, wie zum Beispiel, daß das Vorspiel des Quartetts im ersten Acte
 30 zu einem fast gehauchten Pianissimo abgeschwächt war, aus dem sich das kleine Crescendo dann allerdings mit großer, aber rein sinnlicher Wirkung heraushob. Das ist doch wohl mehr in Wagners als in Beethovens Geist gedacht. Die Vorstellung machte bedeutende Wirkung – weniger sich in rauschendem Beifall, als in fast athemlosem Lauschen kundgebend. Frau Dustmann war gut disponirt – in
 35 der Kerkerscene entwickelte sie viel Kraft, bot aber auch alle Kraft auf, so daß dann das folgende Duo ziemlich matt herauskam, von der „namenlosen Freude“ war folglich nicht viel zu bemerken. Im Finale hatte sich die Sängerin wieder so erholt, daß die kleinen, aber wichtigen und anstrengenden Soli Leonorens sehr gut herauskamen. Herr Beck als Pizarro, Herr Walter als Florestan waren vorzüglich;
 40 Herr Meyerhofer als Rocco wirkte tüchtig mit – das Trio im Kerker wird man kaum je besser hören. Auch Fr. Siegstädt leistete als Marcelline Anerkennenswerthes, kurz, alle Betheiligten nahmen sich zusammen. Der Chor „der Gefange-

nen“ wurde nach Verdienst lebhaft applaudirt; prächtig wirkten die Chöre im zweiten Finale. Eine ganz ideale Vorstellung des „Fidelio“ ist, wie eine ganz ideale des „Don Juan“, kaum irgendwo zu verlangen – man kann aber schon sehr zufrieden sein, wenn man das Meisterwerk so zu hören bekommt, wie wir es gehört haben. 45

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Beethoven, *Fidelio*, 7. Mai 1875, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

1f. die zweite Oper ... Richter ... dirigirte.] zu Richters Eintritts-Dirigat mit Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* → NR. 214. ■ 7 Overture in C] → NR. 212/ERL. ZUF Z. 109.

216.

WZ 1875, Nr. 118, 26. Mai

A. (Hofoperntheater.) Nach ziemlich langer Ruhe kam wieder „Euryanthe“ zur Aufführung; die Oper, mit welcher Weber so zu sagen die Zeche für den unerhörten Erfolg des „Freischütz“ bezahlte. Da dieser Erfolg nicht wegzuläugnen war, so suchte ein Theil der Kritik und der musikalischen Collegen Webers Lorbeerkrantz wenigstens dadurch zu berupfen, daß der „Freischütz“ zum bloßen „Sing- 5 spiel“ degradirt wurde. Das ärgerte Weber und er wollte zeigen, daß er auch mit einer „großen Oper“, von der Art der „Olympia“ Spontini’s (welcher der „Freischütz“ in Berlin von der anti-spontinischen Partei entgegengestellt worden war), fertig zu werden im Stande sei. Der Erfolg der Novität in Wien (1823) ist bekannt.

So wie man sprüchwörtlich von Pyrrhus-Siegen redet, könnte man das Wort „Euryanthen-Erfolg“ in die Sprache einbürgern, um enorme Beifallsbezeugungen 10 zu bezeichnen, als deren eigentlicher Kern sich weiterhin ein Fiasco entpuppt. Das Publicum, welches der Oper mit einem geistlosen Wortspiel den Namen „Ennuyante“ gab, ja Weber, der Meister selbst, ahnte nicht, daß es ein Epochewerk, daß „Euryanthe“ bestimmt sei, die Ahnfrau der Marschner’schen, Meyerbeer’schen, 15 Wagner’schen Oper zu werden. Die Zeit hat gerichtet. Nach einer Aufführung zu Dresden am 23. September 1847 schreibt Schumann in sein Tagebuch: „Diese Musik ist noch viel zu wenig erkannt und gewürdigt; ein Stück Leben hat Weber die Oper gekostet, aber auch unsterblich ist er durch sie – eine Kette glänzender Juwelen vom Anfang bis zum Schluß.“ 20

Die Wiederaufnahme fand bei uns ein dankbares Publicum. Die Aufführung war im Ganzen zu loben. Einzelnes, wie die gerade in diesem Werke so wichtigen Männerchöre, ging sogar trefflich. Weitaus der glänzendste Moment des Abends aber war das Duo zwischen Lysiart und Eglantine im zweiten Act. Diese Nummer, welche auch Schumann „das genialste Stück der Oper“ nennt, welche die Zeitge- 25 nossen dagegen hatten „zu grell“ finden wollen, hatte diesmal an Frau Friedrich-Materna und an Herrn Beck Interpreten, deren Auffassung und hier wirklich genialer Vortrag von hinreißender Wirkung waren. Es lag etwas dämonisch

30 Gewaltiges darin. Die alten Griechen redeten von einer „furchtbaren Charis“, d. i. das Furchtbare zum Schönen veredelt – hier war so etwas. Ueberhaupt ist die Eglantine der Frau Friedrich Materna eine sehr gute Leistung, nur für die Coloraturen der großen Arie im ersten Acte ist die Stimme der Sängerin zu wuchtig und zu schwerbeweglich. Das auf jenes gewaltige, mit einem Beifallssturm aufgenommene Duo fast unmittelbar folgende Duett zwischen Adolar und Euryanthe, ein
35 Stück, das den von Liszt an dem Duo zwischen Tannhäuser und Elisabeth gerühmten *chaste abandon* in noch viel schönerer und ergreifenderer Weise zeigt, ging dagegen ganz spurlos vorüber – nicht durch Adolars Schuld. Der Strom von Wohllaut, in welchen uns dieses Stück taucht, sickerte diesmal sehr schwach und sehr matt. Herr Walter erntete für seine Romanze und für die sehr schwere, aber
40 von ihm sehr schön vorgetragene Arie des zweiten Actes nach Verdienst reichen Beifall.

Daß wir das herrliche Vorspiel dieser Arie, in welchem Weber den ganzen Zauber seiner Instrumentation entwickelt, diesmal unverkürzt zu hören bekamen, ist wohl Herrn Hanns Richters Verdienst, welcher die Oper mit Liebe und Aufmerksamkeit leitete. Auch von Adolars Romanze wurden diesmal alle drei Strophen mit ihrer so geist- und effectvoll wechselnden Orchesterbegleitung gesungen. So ist es recht – nicht leicht haben Capellmeister-Rothstifte in einer Partitur sinn- und rücksichtsloser herumgewüthet als eben, schon zu Webers Kummer, in „Euryanthe“. Jean Paul vergleicht witzig solche Verbesserer mit den Türken, welche
50 „den antiken Statuen die Nasen abschlagen, damit sie nicht lebendig werden“. Im Orchester setzte es diesmal einige kleine Unfälle ab – der Einsatz *f, c, des*, welcher doch gar nicht schwierig ist (vor Lysiarts Eintritt im zweiten Final), ließ an Reinheit zu wünschen übrig, und über die Pauken beim Einzuge der Ritter in Burg Nevers, deren *d-a* man nur aus besonderer Gefälligkeit für ein *d-a* nehmen
55 konnte, wird sich Hanns Richter schon sattsam geärgert haben, daher wir kein Wort weiter darüber verlieren. Je vortrefflicher, mit wahrer Donnergewalt, der Schlußchor des zweiten Actes gesungen wurde, um desto greller trat der Mißgriff Webers hervor, welcher die Situation, trotz des Widerstrebens der Dichterin Helmine v. Chezy, eigens so bestellte. Dieses brutale Losschreien, Toben und Wüthen
60 von dreißig oder vierzig Rittern gegen die arme, wehrlose Euryanthe giebt der Galanterie der französischen Ritterschaft des 13. Jahrhunderts kein gutes Zeugniß. Den schönen Andantesatz desselben Finals: „Laß mich empor zum Lichte wallen“ haben wir ungerne vermißt. Wir bitten, diese „abgeschlagene Nase“ der Statue wieder anzusetzen.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Weber, *Euryanthe*, 22. Mai 1875, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

1 Nach ziemlich langer Ruhe] Die letzte Wr. Aufführung fand 1873 statt. ■ 9 Der Erfolg der Novität ... ist bekannt.] Bei der Uraufführung der *Euryanthe* in Wien am 25. Oktober 1823 hat sich der Erfolg der Wr. *Freischütz*-Aufführung von 1822 nicht wiederholt. ■ 13f. „Ennuyante“] „Langweilige“. ■ 17–20 „Diese Musik ist ... bis zum Schluß.“] Freizitat des Eintrags in Schu-

manns Theaterbüchlein. Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 161. ■ 25 „das genialste Stück der Oper“] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 162. ■ 36 *chaste abandon*] „keusche Hingabe“, in: Franz Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser* [sic] *de Richard Wagner*, Leipzig 1851, S. 154. ■ 47f. Capellmeister-Rothstifte ... herumgewüthet] Gemeint sind vor allem die Kürzungen von Conradin Kreuzer. ■ 49f. Jean Paul vergleicht ... lebendig werden“.] → NR. 148/ERL. zu den Z. 11–13. ■ 58f. Helmine v. Chezy] Helmina von Chézy (1783–1856), dt. Dichterin, Librettistin der *Euryanthe*.

217.

WA 1875, Nr. 122, I. Juni

Feuilleton. Hofopertheater.

Das ausverkaufte, gedrängt volle Haus bei der Aufführung des „Lohengrin“ am Sonnabend ließ deutlich erkennen, mit wie großen Erwartungen das Publicum der spezifischen „Wagner-Sängerin“ Frau Mallinger, welche diesmal die Elsa sang, 5 entgegenkam. Inwieweit diese Erwartungen erfüllt worden sind, bleibt die Frage. Eine Fraction im Publicum applaudirte nach Kräften, sie würde vermuthlich auch dann applaudirt haben, wenn Geringeres geboten worden wäre. Es galt der „Wagner-Sängerin“ als solcher. Als aber nach der mit dämonischer Kraft gesungenen Anrufung der Heidengötter durch Ortrud – welch’ letztere bekanntlich eine 10 der besten Leistungen der Frau Friedrich-Materna ist – das ganze Publicum in einen langen, stürmischen Beifall ausbrach, klang es doch ganz anders.

Wir erinnern uns noch sehr wohl der nicht eben lange hinter uns liegenden Zeit, wo Frau Mathilde Mallinger noch Fräulein Mathilde Mallinger war. Als Schülerin des Prager Conservatoriums glänzte sie dort unter ihren damaligen Mitschülerinnen wie ein echter Solitaire unter einer Garnitur böhmischer Steine. Ihre Austrittsprüfung machte Sensation – man entließ die Kunstnovize mit den ehrendsten Zeugnissen, man durfte für sie glänzende Hoffnungen hegen. Sie vollendete ihre weitere und letzte Ausbildung bei Richard Lewy in Wien; dann kam sie nach München. Die Hoffnungen erfüllten sich. Wagner fand eine Elsa, eine Senta, 20 eine Elisabeth, wie er sie sich gedacht. Zur Popularisirung der dramatischen Tondichtungen Wagners hat die junge Sängerin der Münchner Hofbühne sicherlich das Ihrige beigetragen, sie selbst wurde rasch eine Berühmtheit. Aber man wandelt nicht ungestraft unter Palmen und ist nicht ungestraft spezifische Wagner-Sängerin. Zur Zeit, da die große italienische Singkunst in Blüthe stand und die Componisten bei ihren Sängern und Sängerinnen noch daran dachten, daß sie Menschen vor sich haben und keine Citronen, die man schnell ausquetscht und dann gleichgültig bei Seite wirft, konnte eine Faustina Hasse in dem für eine Sängerin sehr respectablen Alter von 45 Jahren den sehr musikverständigen und sehr kritischen großen Friedrich entzücken. Noch Mozart, noch Rossini wußten, was eine edle 30 und in jahrelangen Studien edel ausgebildete Menschenstimme werth sei. Der Erste, welcher um augenblicklichen Profits diese Rücksichten hinter sich warf, den

Sängern unerhörte Anstrengungen zumuthete, sie zwang, ein Riesenorchester zu überschreien, war Meyerbeer. Was kümmert es Massa, wenn auf seiner Zucker-
 35 plantage der schwarze Kongo und Mongo rasch zu Grunde gehen, er kauft an ih-
 rer statt Pongo und Tongo – wenn er nur glänzend profitirt hat. Wagner konnte in
 Anwendung äußerer Mittel nicht wohl hinter Meyerbeer zurückbleiben. Wundert
 man sich über die Schwindelgagen der modernen Primadonnen? Sie sind national-
 40 ökonomisch ganz richtig, ja nothwendig. Das Capital der Stimme vernützt sich
 rasch: es gilt, ihm ein Aequivalent entgegenzusetzen.

Es ist schmerzlich, daß Frau Mallingers, der noch jungen Künstlerin, Organ
 schon jetzt Jugendfrische, Schmelz, Wohllaut, den Duft der Poesie des Klanges
 verloren hat. Es ist eine *voix cassée*, wie die Singmeister sagen. Die Stimme hat et-
 was Uebermüdetes, etwas Rauhes. Einzelne Töne, wie vor allen das zweigestriche-
 45 ne *f*, klingen aus der Verwüstung noch in früherer Schönheit heraus. Ueber Auf-
 fassung und Vortrag im Gesange ist bei der E Levin Wagners natürlich nur das
 Beste zu sagen und wo einmal die Stimme momentan sich besser disponirt zeigte,
 wie in der Balconszene des zweiten Actes, war der Genuß ein vollkommener. Es ist
 gar nicht warm genug anzuerkennen, daß Frau Mallinger mit einer echt künstleri-
 50 schen Weihe, man könnte sagen: mit künstlerischer Keuschheit singt; – da sind
 keine Drucker, keine Knalleffecte – es ist eine edle Kunstleistung vom ersten Ton
 bis zum letzten. Was nützt es aber, wo die erste, die Vorbedingung – ein gesunder
 Stimmklang – fehlt? Frau Mallinger ist ein warnendes Beispiel für alle jüngeren
 Sängerinnen, welchen die Elsa- und Isolden-Lorbeeren schlaflose Momente verur-
 55 sachen.

Im Spiele that Frau Mallinger diesmal des Guten zu viel; gleich beim ersten
 Heraustreten bekam der seltsame Einfall Wagners, seine Elsa die Fragen des Kö-
 nigs eine gute Weile nur mit stummen Gesticulationen beantworten zu lassen, als
 sei sie die leibliche Base der Stummen von Portici, bis sie uns endlich mit den drei
 60 gesungenen Worten „Mein armer Bruder“ eines Besseren belehrt, durch die nahe-
 zu balletartigen Bewegungen etwas Unangenehmes. Statt z. B. auf den Ankläger
 Telramund bloß einen schnellen, scheuen Blick zu werfen, drehte sich Elsa lang-
 sam gegen ihn, streckte beide Arme lang aus und wendete sich, während die Arme
 sanken, langsam wieder um. Es wäre der Mühe werth gewesen, zu zählen, wie oft
 65 im Laufe des Abends Elsa in die Kniee sank. In der Scene vor dem Dom grüßte
 während des Brautzuges Elsa, statt sittig und feierlich und einfach hinzuwandeln,
 rechts und links, fiel dann dem König in die Arme, lehnte sich eine gute Weile
 halb ohnmächtig an ihn, erhob sich, umarmte die nächsten besten zwei Hofdamen
 ohne jede vernünftige Veranlassung, wankte gegen das Kirchenportal, machte
 70 dort Anstalten, ohnmächtig zu werden, wurde von ihrer Umgebung aufgefangen
 und in den Dom hinein remorquirt. Mit solchen Diminutivstrichen zeichnet man
 keine Charaktere. Das nervös aufgeregte junge Weib, das wir sahen, war mindes-
 tens nicht die träumerische Lilie Elsa.

Die übrige Aufführung des „Lohengrin“ war die bekannte, diesmal sogar eine
 75 besonders gute. Chor und Orchester verdienen insbesondere das höchste Lob.
 Hans Richter dirigitte.

Am folgenden Tage Sonntag dirigierte er „Don Juan“ mit eben so großer Liebe, Sorgfalt und Aufmerksamkeit wie Tags vorher den „Lohengrin“ und widerlegte durch die That die hin und her laut gewordenen Besorgnisse, als werde Richter wohl für die Opern des von ihm hochverehrten Wagner ein vorzüglicher Dirigent, für Mozart aber „aus Princip“ das Gegentheil sein. Es war ein sehr glücklicher Theaterabend, – seit lange haben wir keine so treffliche Darstellung des „Don Giovanni“ gehört. Manche Details waren neu: Masetto sang diesmal seine Arie, die sonst wegzubleiben pflegt, ein köstliches, derbes Charakterstück voll bäurischen Humors; die Einladung an die Bauern, in die Villa einzutreten, wurde diesmal nicht vom Chor, sondern, der Originalpartitur gemäß, von „vier Bedienten Don Giovanni’s“ gesungen. Bei so vieler „philologischen Treue“ sei der gewissenhafte Richter auch noch aufmerksam gemacht, daß Donna Anna’s letzte Arie (in *F*) in der in Frau Pauline Viardot-Garcia’s Besitz befindlichen Originalhandschrift Mozarts statt der Oboen, welche irgend eine unberufene Hand eingeschmuggelt, C-Clarinetten hat. Daß dies ein gewaltiger Unterschied sei, braucht man einem Manne wie Richter nicht erst zu sagen.

Die um Wagner und um Mozart gleich verdiente Dustmann scheint an dem Tage unversehens in irgend einen Jungbrunnen gefallen zu sein; wir glaubten ihre schönsten Blüthentage wiedergekehrt; nur bei dem letzten hohen *c*, womit die Sängerin den Schluß der erwähnten Arie „verschönerte“, zeigte sich die Stimme etwas renitent, welche sonst an dem Abend prächtig klang. Frau Friedrich-Materna sang als Elvira insbesondere die äußerst schwierige Arie: „*Mi tradi quel cor ingrato*“ ganz vortrefflich. Frau Ehn war ein niedliches, charmantes Zerlinchen; hätte sie sich nicht in dem Einleitungsallegro der Ballscene einmal „verheddert“, indem sie um einen Tact zu früh einfiel, was zufälliger und glücklicher Weise nicht störte und nur demjenigen bemerkbar wurde, der die Partitur auswendig weiß, und wäre ihr in der zweiten Arie nicht ein ähnliches flüchtiges Malheur passirt, so hätte die Leistung makellos heißen dürfen. Herr Beck als Don Juan, Herr Rokitansky als Komthur, Herr Walter als Ottavio, Herr Scaria als Leporello, Herr Hablawetz als Masetto wirkten alle mit Lust und Liebe zu einer würdigen Darstellung des Meisterwerkes zusammen. Herr Beck „verschönerte“ auch einige Stellen, was besser unterbliebe, denn Mozart bedarf keiner Effectdrucker. Die abscheuliche, platte, alberne, die Musik an mehr als Einer Stelle verhunzende deutsche Uebersetzung werden wir freilich kaum mehr los werden. Applaudirt wurde fast Nummer nach Nummer mit größter Wärme.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Wagner, *Lohengrin*, 29. Mai 1875, Hofoper ■ Mozart, *Don Juan*, 30. Mai 1875, ebd.

ERLÄUTERUNGEN

5 Mallinger] Mathilde Mallinger (1847–1920), Sopran; Studium in Prag und Wien, auf Empfehlung Wagners 1866 Ruf an die Münchner Hofoper, 1869–1882 Primadonna der Berliner Hofoper, 1875 Gastspiel an der Wr. Hofoper. ■ 19 Richard Lewy] (1827–1883), Hornist, Operninspektor, Regisseur und Gesangslehrer. ■ 23f. wandelt nicht ungestraft unter Palmen] →

NR. 183/ERL. ZUF Z. 32f. ■ 28–30 Faustina Hasse ... Friedrich entzücken.] Faustina Bordoni, verh. Hasse (1697–1781), sang 1742 beim Staatsbesuch des preußischen Königs Friedrich II. in Dresden in Johann Adolph Hasses Oper *Lucio Papirio*. ■ 43 *voix cassée*] frz. „brüchige Stimme“. ■ 59 Stummen von Portici] Figur in der gleichnamigen Oper Aubers. ■ 62 Telramund] dargestellt von Louis von Bignio. ■ 71 remorquirt] geschleppt. ■ 89 der in Frau Pauline Viardot-Garcia's Besitz befindlichen Originalhandschrift] Nach Mozarts Tod verkaufte Constanze Mozart das Manuskript dem Verleger Johann André, dessen Familie es 1854 zum Verkauf anbot. Daraufhin gelangte das Manuskript in den Besitz der Sängerin Pauline Viardot-Garcia; diese übergab es dann 1892 dem Pariser Konservatorium. Seit 1935 befindet sich die Handschrift in der Bibliothèque nationale in Paris. ■ 98 „*Mi tradi quel cor ingrato*“] „*Mi tradi quell'alma ingrata*“ („*Mich verriet der Undankbare*“). ■ 105 Hablawetz] August Egon Hablawetz (1833–1892), Bass; zunächst an den Theatern in Linz, Lemberg und Basel, 1870–1892 an der Wf. Hofoper. ■ 109f. verhunzende deutsche Uebersetzung] stammte vom Komponisten und Opernregisseur Franz Grandaur (1822–1896).

218.

WA 1875, Nr. 123, 2. Juni

A. (Hofoperntheater.) Fr. Minnie Hauck ist an der Kunststätte, welcher sie längere Zeit angehörte, als Gast wieder aufgetreten, aber in einem für uns neuen Genre, – als „Mignon“ in A. Thomas' gleichnamiger Oper. Die freundliche Begrüßung, mit welcher sie beim Heraustreten aufgenommen wurde, ließ erkennen,
 5 in welchem gutem Andenken sie hier geblieben ist, und der Erfolg ihrer „Mignon“ gestaltete sich um so mehr zu einem vorzüglichen, als Fr. Hauck hier nicht nur eine ganz neue Seite ihres Talentes entwickelte, sondern wir sofort auch bemerkten, daß sie bedeutende Fortschritte gemacht, daß ihr Talent jetzt seine Vollreife erlangt hat. Die Stimme ist wohl lautender, sympathischer als je, voll beseelter
 10 Wärme, voll empfindungsvollen Ausdrucks, das Mezzavoce hat, wenn es allmählich durch schwellende Haltetöne zur gesteigerten Tonstärke übergeht, etwas nachtigallenhaftes. In dem Liede: „Kennst du das Land“ wurde das Publicum förmlich hingerissen; die Wirkung steigerte sich womöglich nach dem auch von Herrn Beck vortrefflich gesungenen Schwalben-Duett und nach der Styrienne im zweiten Acte wollte der Applaus nicht enden. Fügen wir hinzu, daß der schauspielerische Theil der Leistung gegen den Gesang nicht zurückstand, daß der geheimnißvolle Zauber, der von Goethe her auf der Gestalt Mignons ruht, zu voller Geltung kam und in den leidenschaftlichen Momenten eine Kraft entwickelt wurde, die wir in der anmuthigen „Soubrette“ nicht gesucht hätten. Das Dichterwort bleibt
 20 wahr, daß „der Mensch mit seinen größeren Zwecken wächst“, wohl gemerkt, wenn er die Fähigkeit zu wachsen in sich trägt. Die Oper wurde diesmal mit dem „guten“ Ausgang gegeben. Dabei bleibe es auch künftig. Wenn bei der aufs lustigste angelegten und durchgeführten Oper Mignon zuletzt sterben muß, so mahnt es, als spräche jemand, der seine Gäste mit dem feinsten Diner bewirthe, zum Schlusse, wenn Alles den schwarzen Kaffee und Chartreuse oder Anisette erwartet:
 25 „Jetzt, meine werthen Gäste, muß ich Ihnen allen leider den Hals abschneiden.“

Thomas hat den Schluß aus purem Respect vor Goethe für Deutschland tragisch umgearbeitet – höchst überflüssiger Weise – denn mit dem Roman des deutschen Dichters hat der Text des französischen Librettisten ungefähr so viel Aehnlichkeit wie ein Hasenschrecker mit dem Apoll von Belvedere.

30

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Thomas, *Mignon*, 1. Juni 1875, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

20 „der Mensch ... wächst“] → NR. 159/ERL. ZUR Z. 6f. ■ 21f. mit dem „guten“ Ausgang] zur Aufführung der Fassung mit tragischem Ende → NR. 201. ■ 29 Librettisten] Jules Barbier und Michel Carré.

219.

WA 1875, Nr. 127, 7. Juni

A. (Hofoperntheater.) Das zweite Gastspiel des Frl. Minnie Hauck als „Senta“ im „fliegenden Holländer“ hatte glücklichen Erfolg, wenn er auch gegen jenen der „Mignon“ etwas zurückstand. Der Grund lag wohl darin, daß nicht leicht eine Rolle der Persönlichkeit der Künstlerin ferner liegen möchte als eben „Senta“. Der Ausdruck frischer Kraft ist durch keine Schminke und kein Costüm so unkenntlich zu machen, daß er der von der Blässe des Wagner'schen Mädchenideals besonders stark angekränkelten „Senta“ accommodirt werden könnte. Diese Tochter des norwegischen Schiffers ist weit mehr „Sonnambula“ als die (passive) Heldin in Bellini's Oper. Vielleicht war es nur Frau Milde-Agthe in Weimar, welche diesem Charakterzug ganz gerecht werden konnte, – auch die „Senta“ der gerade in dieser Partie ausgezeichneten Dustmann war ein wenig zu „gesund“; Frl. Hauck faßt diese sensitive Gestalt mehr als exaltirt schwärmerisches, enthusiastisches Mädchen auf. Vorzüglich war der Vortrag der Ballade; eine Strophe nach der anderen, nach dem Inhalte ihrer Textworte fein nuancirt, hob sich zu intensiverer Wärme des Ausdrucks und der Ausbruch opferfreudiger Begeisterung zum Schlusse war trefflich vorbereitet. Für das Duo mit dem „Holländer“ ist mehr physische Wucht der Stimme erforderlich; daß die Sängerin ihr Organ nicht forcirte und sich nicht überschrie, ist zu loben. Herrn Becks „Holländer“ ist bekanntlich eine jener dämonischen Gestalten wie „Hans Heiling“, in denen der Künstler so Vorzügliches leistet. Wie es heißt, ist Marschners beste und frischeste Oper: „Der Vampyr“ in Aussicht gestellt. Sehr gut, denn Beck wäre wohl ein „Lord Ruthven“, wie er gar nicht besser zu wünschen bliebe. Chor und Orchester verdienen besondere Anerkennung, besonders das weibliche Chorpersoneil brachte im Spinnerliede eine mustergültige Leistung. Das Haus war gut besucht.

5

10

15

20

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Wagner, *Der fliegende Holländer*, 6. Juni 1875, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

9 Milde-Agthe] Rosa von Milde-Agthe (1825–1906), Sopran; bedeutende Wagner-Sängerin – u. a. Darstellerin der Elsa (bei der Uraufführung von *Lohengrin* 1850) und der Senta. ■ 19 „Hans Heiling“] Figur in Marschners gleichnamiger Oper. ■ 20f. „Der Vampyr“ in Aussicht gestellt] Marschners *Vampyr* kam allerdings erst am 15. Oktober 1884 an der Wr. Hofoper zur Erstaufführung (mit Theodor Reichmann als Lord Ruthven).

220.

WA 1875, Nr. 132, 12. Juni

Feuilleton.

Verdi's Requiem.

Aufführung im k. k. Hofoperntheater.

Die *Missa pro defunctis*, mit welcher Verdi und durch ihn Italien das Andenken
 5 Alessandro Manzoni's ehrte, macht jetzt die Runde durch die musikalischen
 Großstädte – überall mit einem Beifall begrüßt, welcher die früheren Erfolge ihres
 Meisters, selbst den Erfolg der „Aïda“ überglänzt. Hätte uns noch vor einigen Jah-
 ren irgend ein Orakel vorhergesagt, daß wir Verdi auch als Kirchencomponisten
 zu bewundern haben werden, so hätte sich das Orakel sicher vorläufig um allen
 10 Credit gebracht. Man durfte dem Schöpfer des „Trovatore“ und des „Rigoletto“
 alles Mögliche zutrauen, Kraft und Originalität der Erfindung, Glanz, Melodien-
 fülle, Kunst der Charakterisirung, Kenntniß des Effectes, und als „Aïda“ erschie-
 nen war, durfte man den Lorbeer, welchen man früher nur unter bedeutenden
 15 Reservationen und Bedenken zu reichen bereit war, mit voller, freudiger Anerken-
 nung spenden; – aber der Weg aus dem Theater in die Kirche ist ein weiter. Gluck
 z. B. hat ihn gar nicht gefunden, C. M. v. Weber vermehrte, das Mindeste gesagt,
 seinen Ruhm nicht, als er *ex officio* die Chortreppe der katholischen Hofkirche in
 Dresden hinanstieg; und die Doppelkrone des Operncomponisten und Kirchen-
 20 componisten, welche mehr als Einer der alten großen Meister getragen, ist heutz-
 tage selten. Anlage, frisch strömende Erfindung und eine gewisse Summe an Ort
 und Stelle, d. i. im Theater gesammelter Erfahrungen kann dem Operncomponis-
 ten über vieles Andere, was ihm vielleicht fehlt, hinüberhelfen, – ein glücklicher
 Naturalist, wie z. B. Gretry, kann in der Oper sehr Erfreuliches leisten, und auch
 25 die beiden genialen großen Meister dramatischer Musik, welche wir eben genannt,
 Gluck und C. M. v. Weber, haben durch alles Mögliche mehr gegläntzt als durch
 Meisterschaft in jenen Kunstformen, welche der musikalische Kirchenstyl nun
 einmal ganz speciell erheischt. Die Kirchencomponisten aber saßen unter der
 Zucht und Lehre strenger und nicht immer gerade liebenswürdiger Meister und
 Lehrer jahrelang auf der harten Schulbank und verklecksten ganze Fässer voll
 30 Tinte in Exercitien einfachen und doppelten Contrapunktes, ehe sie mit einem
Liber Motetorum quatuor vocum oder einer *Missa solennis* hervortraten. Der
 Operncomponist kann ferner, wenn er will, die Schiffe hinter sich verbrennen,
 dem dramatischen Musikstyl, wie er ihn antrifft, offen den Krieg erklären und der

Welt zurufen: „Ich bin Reformator!“ Der Kirchencomponist aber darf mit seinen Vorgängern nicht brüsk brechen, er bedarf eines gewissen historischen Sinnes, er kann weiter bauen, aber die alten Fundamente muß er respectiren. Wenn Palestrina in landläufigen Musikgeschichten und Dutzend-Artikeln musikalischer Zeitschriften mit dem *Epitheton ornans* des „großen Reformators der Kirchenmusik“ prangt, so kann der wirkliche Musikhistoriker, der mit den Werken des Meisters und jenen seiner Vorgänger vertraut ist, dazu nur lachen oder, je nachdem, sich darüber ärgern. Die gründlichsten Musikreformatoren an der Grenzscheide alter und neuer Musik um 1600 bis 1650, Monteverde und Cavalli, haben Kirchenstücke im *Stile da cappella* geschrieben.

So sehr nun Verdi seit der „Aïda“ bei uns im Curse gestiegen und so freudig wir ihm, soweit es an uns lag, eine Ehrenstelle im Pantheon der Meister seiner Kunst zudecretirten, – wir schüttelten doch den Kopf, als Journale, die zuweilen zum Widerspiele der Hennen zu gackern pflegen, ehe noch das Ei gelegt ist, uns ankündigten: „Verdi componirt eben ein Requiem.“ Je unbegrenzter unsere Bewunderung für die italienische Kirchenmusik des Cinquecento und Secento war, um so weniger Vertrauen hegten wir zur modernen. Rossini’s „*Stabat*“ und seine Messe waren nicht geeignet, uns von dieser Meinung zu bekehren, und was wir in den Kirchen Italiens an Musik „schaudernd selbst erlebt“, machte unseren Hoffnungen auf eine bessere künftige Kunstzeit gründlich ein Ende. Aber man sollte nie zu früh verzweifeln. Wir müßten ein wahres musikalisches *Risorgimento d’Italia* dramatisch in „Aïda“, kirchlich in der Manzoni-Messe begrüßen, flüsterte uns nicht irgend ein skeptischer Kobold ins Ohr, daß Verdi eben eine vereinzelt große Erscheinung ist, daß jene Werke vielleicht nur stoffartig auf eine Schaar von Nachahmern wirken werden, die wir nur als „kleine“ Erscheinungen werden taxiren können. Daß der Aufschwung, welchen Italien in neuester Zeit genommen, übrigens auch auf die Künste nicht ohne Einfluß bleiben kann, ist wohl mit Sicherheit anzunehmen. Wir dürfen auch Verdi’s zwei neueste Hauptwerke in diesem Sinne verstehen. Als uns das Requiem endlich Schwarz auf Weiß in der eleganten Ricordi’schen Ausgabe vorlag, lasen wir, staunten wir. Durchweg ein meisterhafter polyphoner Satz! Und hinwiederum bei der Stelle: „*oro supplex et acclinis*“ mit handgreiflicher Tendenz hingeschriebene Parallelquinten, über welche Simon Sechter sterben würde, wäre er nicht schon todt, und bei welchen uns war, als hörten wir Verdi sprechen: „Ihr alten Schulfüchse, sehet, daß ich – schlaget im „Sanctus“ nach – eine Doppelfuge schreiben kann, sogar achtstimmig, vor welcher ihr Respect haben müßt. Wie viel ich mich aber um eure Regeln kümmerge, das sehet hier selbst: *gis, fis, e* u. s. w.“ Wir sind musikalisch so ziemlich liberal, aber beim Anblick dieser Stelle wurden wir doch, was man in Italien *stordito* oder *sbalordito* nennt. Endlich haben wir die Composition auch gehört. Sollen wir es sagen? Diese zwei Stunden brachten uns musikalische Eindrücke, welche zu den größten gehören, deren wir uns zu erinnern wissen.

Der alte Zelter schreibt in einem seiner Briefe an Goethe über das Mozart’sche Requiem: „es zeige sich darin überall die Leidenschaftlichkeit des Operncomponisten, verbunden mit den Traditionen einer alten, großen Schule“. Man kann

auch Verdi's Requiem nicht besser charakterisiren als mit eben diesen Worten. Als die ersten, aus dem grenzenlosen Jubel und Enthusiasmus, womit Mailand das Werk aufnahm, solo heraustönenden kritischen Stimmen diese *Messa da Requiem* mit dem kurzen Worte in ihrem Grund und Wesen bezeichnen zu können meinten, daß sie sie „*drammatica*“ nannten, erwarteten wir und zwar nicht ohne Bedenken, etwas ganz Anderes, als wir hernach gefunden haben. Wir fanden auch hier neben der „Leidenschaftlichkeit des Operncomponisten“ die „Traditionen einer alten, großen Schule“. Wann und wo sich Verdi die also genaue Bekanntschaft mit letzteren erworben, darüber sind uns seine Biographen bisher die Antwort schuldig – aber daß er sie kennt, davon giebt jede Seite seiner Partitur Zeugniß. Daß er beim Schaffen dieses so zu sagen mit Herzblut geschriebenen Werkes nur an den Concertsaal, an's Publicum, an günstige Recensionen und Correspondenznachrichten gedacht, wäre entschieden in Abrede zu stellen. Sehen wir ganz von dem vereinzelt anekdotenhaften Zuge ab, den sich Verdi's künftige Lebensbeschreiber einstweilen in ihr Notizenbuch eintragen mögen, daß bei der Mailänder Aufführung während des „*Agnus*“ Verdi, der dasteht wie das Bronzobild eines altrömischen Imperators, in einen Strom von Thränen ausbrach, – so höre man nur das Werk selbst. Wer den Weihrauchduft, welcher daraus zum Himmel emporsteigt, nicht empfindet, hat vermuthlich den Schnupfen. Wie und warum – darüber wäre viel zu sagen. Suche man nur in irgend einer Biographie Mozarts die merkwürdigen, von Rochlitz aufbehaltenen Worte auf, welche jener eines Abends bei Vater Doles in Leipzig über Kirchenmusik gesprochen. Sie treffen den Kernpunkt der Sache. Gottfried Weber, der Herostratus des Mozart'schen Requiem, und in unseren Tagen der brave, tüchtige Bernhard Scholz hat auch eine Todtenmesse componirt. Es ist Alles da – Kern, Gehalt, Tüchtigkeit, würdige Färbung – es fehlt eben nur Eines: der vorhin belobte Weihrauchduft.

Wenn Verdi's Requiem in der That einen dramatischen Zug hat, so ist das am allermindesten ein Tadel für dasselbe. Es liegt im Wesen der Sache, insbesondere aber in der dem Ritualtexte eingeschalteten Sequenz des „*Dies iræ*“, daß gerade die großen musikalischen Dramatiker sich mit sichtlicher Vorliebe der Aufgabe zuwandten, diesen Text in Musik zu setzen, während die Meister des altniederländischen und des aus letzterem entwickelten Palestrina-Styles unter ihrer Legion von Messen nur sehr ausnahmsweise Requiems aufzuweisen haben. Dann lassen sie erst noch das „*Dies iræ*“ gerne beiseite und ersetzen es durch den Satz: „*Si ambulavero in medio umbræ mortis*“ etc. Sie fühlen gleichsam die Unmöglichkeit, den Weltuntergang mit bloßen Menschenstimmen zu schildern. Josquin hat gar kein Requiem componirt, unter den übrigen Ockenheimiten hat Antonius Brumel eines, wo sogar das „*Dies iræ*“ vorkommt, und Johannes Prioris. Die Todtenmessen von Palestrina, von Anerio, von Orazio Vecchi und so weiter bis auf Pitoni, welcher vielleicht der Letzte ein Requiem im Cappella-Styl geschrieben, seien kurz erwähnt. Mit feinem Sinne gaben insbesondere die ältesten Meister ihrer Composition fühlbar einen lugubern Ton, der oft ins Psalmodirende, in Falsi-Bordoni übergeht, ähnlich wie sie die Lamentationen für die Charwoche in Musik zu setzen gewohnt waren. Der völlig objective, rein rituelle Ton, welcher der alten Kirchenmusik eigen ist, herrscht durchaus. Aber gerade in der Messe für die Todten,

welche wir begraben und beweinen, möchte die subjective Empfindung so gerne, so gewaltig durchbrechen. Im Requiem von Richafort, einem Schüler Josquins, findet sich in dieser Beziehung ein überaus merkwürdiger Zug. Die Composition ist sechsstimmig; im Satze „*si ambulavero*“ und weiter bis zum „*Sanctus*“ singen zwei Tenore in das contrapunktische Flechtwerk und in den Ritualtext immer wieder den scharfen Schmerzensruf – französisch! – hinein: „*c'est douleur non pareille*“. Als nach 1600 die ersten großen Dramatiker kamen, nahmen die Todtenmessen sofort eine andere Färbung an. Monteverde's Requiem, das er auf den Wunsch einiger Florentiner zu einer für den Großherzog von Toscana in Venedig veranstalteten Todtenfeier schrieb, ist uns leider nicht erhalten. Aber wenn uns bewunderungsvolle Berichte der Zeitgenossen melden: „wie er das „*Libera*“ als Scene im Purgatorium aufgefaßt und als ein Gespräch zwischen den leidenden, büßenden Seelen und sie besuchenden, tröstenden Engeln“ – so erkennen wir sofort den eingefeischten Dramatiker und die in die „*Selva*“ eingeschalteten Kirchenstücke, insbesondere das herrliche, chromatische „*Crucifixus*“ können uns zudem eine Idee geben, wie das für uns verlorene Requiem ausgesehen haben mag. Monteverde's genialer Schüler Cavalli schrieb als Greis für sich selbst ein wundervolles Requiem, nach venetianischer Art *due cori spezzati* – es wurde 1676 in der Marcus-Kirche aufgeführt. Es nähert sich wieder mehr dem Palestrina-Styl oder vielmehr dem Gabrieli-Styl, aber die „Leidenschaftlichkeit des Operncomponisten“ guckt aller Ecken und Enden heraus. Wie erzdramatisch es in Mozarts Requiem aussieht, weiß alle Welt: „*dies iræ, rex tremendæ majestatis, oro supplex* (eine Stelle, von welcher Rossini sagte, er könne sie nie hören, ohne daß ihn ein Schauer überläuft), *confutatis*“ u. s. w., vor Allem das unvergleichliche „*Recordare*“, wo Dramatisches und Kirchenmäßiges sich wechselseitig durchdringen, wie vielleicht nirgends wieder.

So edlen Vorgängern reiht sich Verdi würdig an. So weit sein Requiem „dramatisch“ ist, geben wir es ihm gerne zu – es kann gar nicht anders sein. Aber nicht verschweigen dürfen wir, daß zu den wenigen kleinen Sonnenflecken seiner glanzvollen Schöpfung einige zum Glück rasch vorübergehende Stellen gehören, wo sich ihm an Stelle des Dramatischen, wie ohne daß er es selbst merkt, das Theatralische substituirt. Getheilte tremolirende Geigen, wo es gilt, die *lux aeterna* zu schildern – leidenschaftliche Phrasen der Singstimme, welche in einer hochtragischen Oper an der einzig richtigen Stelle wären – es sind, wie gesagt, einzelne kleine Sonnenflecken. Manche Anklänge an „*Aïda*“ wollen wir hingehen lassen, schreiend ungerecht aber ist es, sagen zu wollen: „es sei Musik im Styl der „*Aïda*“, aber auf einen Kirchentext angewendet“. Es ist nicht mehr Verwandtschaft da als etwa zwischen Mozarts auch fast gleichzeitigen Werken: der „*Zauberflöte*“ und dem Requiem – eine Verwandtschaft, welche bekanntlich Otto Jahn so schön und geistvoll nachzuweisen verstanden hat. Daß Verdi sein Requiem mit allem Glanz moderner Orchestration ausgestattet, darf man ihm bei der Fülle und Menge der bezauberndsten, ganz neuen Klangmischungen wahrlich nicht zum Vorwurf machen. Am stärksten sind die Farben, wie natürlich, im „*dies iræ*“ aufgetragen, aber wenn Himmel und Erde zusammenbrechen, kann es doch wohl nicht klingen, als lasse der Bediente einen Teller fallen. Der Einfall mit den aus den vier Weltecken

blasenden Posaunen (beziehungsweise Blechinstrumenten überhaupt) gehört Berlioz an, Verdi hat ihn neu und überaus wirksam verwerthet. Die „Gran Cassa“ ist dabei so gut, fast möchte man sagen so klug-bescheiden und mit so überraschender Wirkung verwendet, daß sie uns weit zulässiger scheinen will als der berühmte Tamtam-Schlag, mit welchem Cherubini das Schlagen der Todesstunde der Welt etwas gar zu nachdrücklich malt. Wenn wir sagen müssen, daß Verdi's Requiem sich gleich gut in der Kirche wie im Concertsaal ausnimmt und daß sich dabei eben so gut beten wie darnach applaudiren läßt, so ist das ein beneidenswerthes *omne tulit punctum* u. s. w. Durchwegs ist der Ausdruck der Empfindungen mit südlicher Glut gemalt, es ist mitunter wie ein Lavaström, welcher sich ergießt. Vielleicht zu weit geht Verdi, wenn er im „*Lacrimosa*“ dem Solo-Alt wirklich schluchzende Accente giebt, – der Satz ergreift aber aufs tiefste und da hören alle kritischen Bedenken auf. Wo es der Text erheischt, wird die Musik rein ceremoniell, Weihe, Gebet. Als Michel-Angelo die Stanzen Raphaels im Vatican erblickte, soll er ausgerufen haben: „Sanzio war in der sixtinischen Capelle.“ Beim „*Te decet hymnus*“ fühlt man sich versucht, auszurufen: „Verdi war in der sixtinischen Capelle!“ Die merkwürdige schauerliche Stelle: „*mors stupebit et natura*“ überhöre man nicht. Es sind so wenige Compositionen, welche diesem ungeheuren Bilde gerecht werden! Frappant wirken bei Verdi die nachschlagenden Pulse – ein Klang-effect, den er (der Erste) in glücklichster Weise aus Beethovens neunter Symphonie herübergenommen. Wir würden gar nicht fertig, wollten wir auf alle einzelnen Schönheiten mit Fingern deuten – es ist auch gar nicht nöthig. Das wundervolle Duo: „*Recordare Jesu pie*“ (das nur gegen den letzten Schluß hin einen Zug gegen das Opernhafte nimmt), das originelle, unbeschreiblich geist- und effectvolle „*Agnus*“, wo die sanften Flötenklänge so wunderbar schön und so kunstvoll die beiden Frauenstimmen durchdringen (man kann nicht sagen: accompagniren) – und andere Details stellen das Werk auf eine Höhe, von der es mißwollende Kritik nimmermehr herunterwerfen wird, und wenn Hans v. Bülow nach der Mailänder Aufführung das Werk sehr „von oben herab“ anerkennend behandelte, so kann Verdi dazu lächeln, – wir versprechen, ihm lächeln zu helfen. Aber auch mit blind enthusiastischen Explosionen wird dem Meister nicht gedient sein. Wir lasen kürzlich: „Verdi's Requiem ist die größte Tonschöpfung des Jahrhunderts.“

Erinnern wir uns nun, daß in diesem Jahrhundert einige Kleinigkeiten componirt worden, wie die neun Symphonien Beethovens und dessen „*Fidelio*“ und die *Missa* in *D* – so will uns scheinen, daß in die hier abgefeuerte Ehrenkanone sehr lebensgefährlicher Weise zu viel Pulver geladen ist. Wir sind nicht blind – daß das Werk seine schwächeren Partien hat. Man braucht kein Pedant zu sein, um die vorhin erwähnten Parallelquinten, welche jeder musikalische ABC-Schütze ganz leicht corrigiren könnte, für eine unmotivirte Marotte und für einen Effect zu erklären, der sehr peinlich klingt, – es hilft nichts, daß die erste Violine nur als „Verdopplung“ des Solo-Basses auftritt – es klingt schlecht und verdirbt die sonst so schöne Nummer. Möge Verdi sich hier ein „*Pentimento*“ nicht verdrießen lassen! Hat er doch an Stelle der (übrigens respectablen) Fuge: „*liber scriptus*“ dermal mit vortrefflicher Wirkung eine breit angelegte Alt-Arie gesetzt – bei welcher das stellenweise dazwischen geflüsterte, ängstliche „*dies iræ, dies illa*“ des Chores wie-

der von größter, echt dramatischer, wohlmotivirter Wirkung ist. Das „*quam olim Abrahæ*“ hat Verdi ziemlich so abgefertigt, als habe er damit nur fertig werden wollen; das chromatisch absteigende Motiv nimmt sich nicht eben gut aus und die Sequenz-Harmonien auf einem in regelmäßigen Schritten fortschreitenden Grundbaß, wie Lehrer dergleichen Scholaren der Harmonielehre als Pensum aufzugeben pflegen, sind in einem so bedeutenden Werke doch wohl Lückenbüßer. Daß Gott der Herr zu Anfang des „*Sanctus*“ so cavaleriemäßig angetrompetet wird, will uns auch nicht gefallen – aber der im sechsten Tacte mit ungeheurer Wirkung einfallende Accord von *C* mit der kleinen Septime macht es gut. Das ist ein Moment, der analog wirkt wie Haydn's: „Es werde Licht!“ Warum das plötzliche *G-moll* des „*dies iræ*“, einmal nach *H-moll* und einmal nach *C-dur* mit ungeirtester Rücksichtslosigkeit hereinkrachend, weniger beim Anhören das Ohr als auf dem Papier das Auge stört, wäre der Mühe werth zu untersuchen.

Der Anhangsatz des „*Libera*“ faßt wunderschön alles Frühere wie retrospectiv zusammen. Der Wechsel psalmodirender, cantabler, fugirter Stellen ist hier in seiner Art einzig, wir wüßten kein zweites Beispiel. Ein höchst genialer Zug ist die Episode, wo der Tondichter den Anfang des Tonwerkes, den man dort mit Orchester und Solostimme in *C-moll* gehört, als fünfstimmigen Vocalsatz in *B-moll* wiederbringt, das folgende, recitativartige Solo des Soprans: „*Libera me Domine*“ u. s. w. auf einem Geigen-Tremolo mag eine analoge Stelle im „*Agnus*“ der großen *Missa* Beethovens in Erinnerung bringen – nur Meister durften so etwas wagen, es steht ganz haarscharf an der Grenze des für die Kirche Zulässigen. Den letztsten Schluß können wir nicht treffender schildern als mit den eben so schönen als wahren Worten des geistvollen und gründlichen französischen Kritikers Reyer: „*Quelques notes non mesurées dites pianissimo par le soprano et répétées à l'unisson par le chœur, la dernière lueur de la lampe qui s'éteint sous les arceaux d'une cathédrale, voilà comment finit cette belle œuvre!*“ Getrost rufen wir nach dem Anhören des Requiem Verdi's: „Noch ist das musikalische Italien nicht verloren!“

Ueber die ganz wunderbar vollendete Aufführung unter der Leitung des Componisten fassen wir uns kurz. Er hat an den Damen Teresa Stolz und Maria Waldmann, an den Herren Angelo Masini und Paolo Medini Kräfte und Interpreten mitgebracht, wie sie anderen Componisten für ihre Werke allenfalls als Ideale vorschweben mögen. Das Publicum war von dem Wohllaute dieser Stimmen, von der hohen Gesangkunst, welche uns hier entgegentrat, von dem bis ins Feinste belebten und beseelten Vortrage förmlich bezaubert. Welch ein Tenor ist Masini! Signora Stolz wurde von der eigenen Begeisterung stellenweise weiter ins Dramatische hineingerissen, als nach unseren Begriffen für die Kirche angehen möchte. Aber – wir saßen ja im Operntheater, nicht in der Kirche, und die Wirkung war außerordentlich. Hier bescheidet sich wieder die Kritik. Der Chor des Hofoperntheaters, vereinigt mit dem akademischen Gesangverein, und unser berühmtes Orchester verbanden sich mit den Solisten zu einer Gesamtleistung, welche uns unvergeßlich bleiben wird.

Daß das edle Werk in einer wirklich ideal zu nennenden Aufführung das gedrängt volle Haus zu einem Beifall hinriß, der aus vollen Herzen kam und nicht schon früher als „latenter“ Bestandtheil des Programmes in letzterem mit einbe-

griffen war, ist kaum nöthig zu sagen. Athemlose Stille während der Musik – und nach dem letzten Tact jeder Nummer, wie auf ein gegebenes Signal, ein wahrer
 260 Beifallsdonner. Das „*Recordare*“, „*Hostias*“ und „*Agnus*“ wurden wiederholt. Am liebsten hätte das Publicum das ganze Requiem noch ein Mal gehört. Zuletzt ertönten stürmische: „*Viva Verdi!*“ Wir stimmen von ganzem Herzen ein; „*Viva Verdi!*“ und „*Vivrà Verdi!*“ obend'rein, denn wer so etwas geschaffen, steht mit unter den großen Meistern für alle Zeiten da.

265

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Verdi, *Requiem*, II. Juni 1875, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

5 Manzoni's] Alessandro Manzoni (1785–1873), it. Dichter und Schriftsteller, zentrale Figur des Risorgimento. ■ 17 *ex officio*] lat. „von Amts wegen“. ■ 44 seit der „Aïda“ bei uns im Curse gestiegen] zur Wr. Erstaufführung der *Aïda* → NR. 165. ■ 49 Cinquecento und Secento] it. „16. und 17. Jahrhundert“. ■ 50f. seine Messe] *Petite Messe solennelle*. ■ 52 „schaudernd selbst erlebt“] Schiller, *Wallenstein: Die Piccolomini* II,7. ■ 65 Simon Sechter] (1788–1867), Musiktheoretiker. ■ 71 *stordito* oder *sbalordito*] it. „bestürzt“ oder „verblüfft“. ■ 76f. „es zeige sich ... großen Schulle.“] → NR. 210/ERL. zu den Z. 48–51 (darin S. 352). ■ 98f. von Rochlitz aufbehaltenen Worte ... über Kirchenmusik gesprochen.] → NR. 194/ERL. zu den Z. 55–57. ■ 100 Gottfried Weber ... Requiem] *Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozartschen Requiem*, Mainz 1826; ders., *Weitere Ergebnisse der weiteren Forschungen über die Echtheit des Mozart'schen Requiem*, ebd. 1827. In diesen Schriften hat der Komponist und Musikschriftsteller Gottfried Weber (1779–1839) als erster die Authentizität von Mozarts Requiem in Frage gestellt und damit den sogenannten Echtheitsstreit hervorgerufen. (Aus diesem Grund nennt Ambros ihn „Herostratus“, da dieser den Artemistempel in Brand steckte.) Weber selbst hat das Requiem op. 24 komponiert. ■ 101 Scholz ... Todtenmesse] Requiem op. 16. ■ 114 Brumel] Antoine Brumel (um 1460–1512), frz. Komponist. ■ 115 Johannes Prioris] floruit um 1489–1512, niederländ. Komponist. ■ 116 Anerio] Giovanni Francesco Anerio (um 1567–1630). ■ 116 Orazio Vecchi] (1550–1605), it. Komponist. ■ 116 Pitoni] Giuseppe Pitoni (1657–1743), it. Komponist. ■ 124 Richafort] Jean Richafort (um 1480–um 1550), niederländ. Komponist. ■ 124 einem Schüler Josquins] Dass Richafort ein Schüler von Josquin Desprez war, kann allerdings nicht belegt werden – vgl. *MGG*², Personenteil 14, Sp. 16. ■ 128f. „*c'est douleur non pareille*“] Sowohl der Ausruf als auch das von Richafort verwendete musikalische Motiv sind dem weltlichen Lied „*Faulte d'argent c'est douleur non pareille*“ entnommen. ■ 131f. Großherzog von Toscana ... Todtenfeier] Cosimo II. de' Medici (1590–1621); die Totenfeier fand am 25. Mai 1621 in der Basilika Santi Giovanni e Paolo in Venedig statt. Das heute verschollene Requiem komponierte Monteverdi gemeinsam mit Giovanni Battista Grillo und Francesco Usher. ■ 133 bewunderungsvolle Berichte der Zeitgenossen] Gemeint ist die Schilderung des Librettisten Giulio Strozzi (1583–1652), *Esequie fatte in Venetia dalla natione fiorentina al serenissimo d. Cosimo II quarto gran duca di Toscana il di 25 di maggio 1621*, Venedig 1621. ■ 136 „*Selva*“] *Selva morale e spirituale* – Monteverdis Sammlung geistlicher Kompositionen (1641). ■ 142f. „Leidenschaftlichkeit des Operncomponisten“] → NR. 194/ERL. zu den Z. 55–57. ■ 145f. von welcher Rossini sagte ... überläuft] erzählt von Ferdinand von Hiller in: „Plaudereien mit Rossini“, in: ders., *Aus*

dem *Tonleben unserer Zeit*, Bd. 2, Leipzig 1868, S. 1–84, hier S. 12f. ■ **158f.** „es sei Musik im Styl der ‚Aïda‘ ... angewendet“] Ambros spielt hier offenbar auf die Kritik von Hans von Bülow an, die im Zusammenhang mit der Mailänder Uraufführung des Requiems am 22. Mai 1874 verfasst wurde: „Musikalisches aus Italien I.“, in: *AZ-Beilage* (1874), Nr. 148, 28. Mai. Bülow bezeichnet darin das Werk als eine „Oper im Kirchengewande“ – ein Urteil, für welches er sich Jahre später bei Verdi brieflich entschuldigte – vgl. Bülows Brief an Verdi vom 7. April 1892, in: *I copialettere di Giuseppe Verdi*, hrsg. von Gaetano Cesari und Alessandro Luzio, Mailand 1913, S. 375f. ■ **161f.** eine Verwandtschaft, ... Jahn ... verstanden hat.] Jahn, *Mozart*, Bd. 4, S. 703f. ■ **172f.** Cherubini das Schlagen der Todesstunde ... malt] im Requiem c-Moll. ■ **176** *omne tulit punctum*] „Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci.“ („Der hat alle Stimmen für sich gewonnen, der es verstand, das Nützliche mit dem Angenehmen zu mischen.“) Horaz, *Ars poetica* 343f. ■ **195f.** Hans v. Bülow ... behandelte] → ERL. zur Z. 158f. ■ **198f.** Wir lasen ... des Jahrhunderts.“] Ambros bezieht sich auf das nach der Wr. Generalprobe verfasste Feuilleton „Die Manzoni-Messe Verdi's“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* (1875), Nr. 159, 10. Juni (Chiffre „F. M.“). ■ **209** „Pentimento“] Reuezug (Korrekturspur auf Gemälden). Die von Ambros gescholtenen Parallelquinten sind im Requiem stehen geblieben. ■ **210f.** Hat er doch an Stelle ... Alt-Arie gesetzt] Die neue Fassung des „Liber scriptus“ wurde zum ersten Mal am 15. Mai 1875 in London aufgeführt, also kurz vor der Wr. Erstaufführung. ■ **222** „Es werde Licht!“] in *Die Schöpfung*. ■ **232f.** der großen *Missa* Beethovens] op. 123. ■ **236–239** „*Quelques notes non mesurées ... belle œuvre!*“] „Einige ohne Metrum vorgetragene Pianissimo-Töne im Sopran, wiederholt im Chorunisono, der letzte Lichtschein einer Lampe, die unter den Gewölbebögen einer Kathedrale erlischt – so schließt dieses schöne Werk ab.“ Ernest Reyer, „La Messe de Requiem, de M. G. Verdi“, in: *Journal des débats politiques et littéraires*, 14. Juni 1874 (abgedruckt auch unter dem Titel „Requiem de Verdi“, in: Ernest Reyer, *Notes de musique*, Paris 21875, S. 369). ■ **242** Teresa Stolz] (1834–1902), Sopran; Studium in Prag, Triest und Mailand, bis 1862 an russ. Opernhäusern, dann in Italien (ab 1865 an der Mailänder Scala), 1875 an der Wr. Hofoper; bedeutende Verdi-Interpretin (sang auch bei der Mailänder Uraufführung von Verdis Requiem). ■ **242f.** Maria Waldmann] (1842–1920), Mezzosopran; Studium in Wien und Mailand, Debüt 1865 in St. Petersburg, ab 1871 an der Mailänder Scala, 1873–1876 an der Oper in Kairo, bedeutende Verdi-Interpretin (sang auch bei der Mailänder Uraufführung von Verdis Requiem). ■ **243** Angelo Masini] (1844–1926), it. Tenor; Anfänge der Karriere an it. und span. Opernhäusern, 1875–1876 an der Oper in Kairo, ab 1876 häufige Auftritte in Russland; Verdi hat das Requiem mit Blick auf Masini komponiert, der den Tenorpart bei den Aufführungen in London, Paris und Wien sang. ■ **243** Paolo Medini] (1837–1911), it. Bass; Auftritte hauptsächlich in Italien, 1864 zum ersten Mal an der Mailänder Scala, 1871 in Kairo bei der Uraufführung von Verdis *Aida*, 1875 und 1876 Gastspiele an der Wr. Hofoper. ■ **263** „*Vivrà Verdi!*“] it. „Verdi wird leben!“

221.

WA 1875, Nr. 139, 21. Juni

Feuilleton. Hofopertheater.

Verdi's „Aïda“ unter Leitung des Componisten.

In einem bekannten „Phantasiestücke“ Hoffmanns wird eine Idealaufführung des
 5 „Don Juan“ geschildert. Insgemein existiren derlei ideale Aufführungen nur, wie
 hier, in der Phantasie des Dichters oder aber in den stillen Wünschen des Componisten – in Wirklichkeit sind sie sehr selten anzutreffen. Wir haben aber wirklich
 eine solche Seltenheit an Verdi's „Aïda“ erlebt. Unter Leitung des Componisten
 10 und von ihm selbst mit höchster Sorgfalt einstudirt, in den Hauptrollen mit
 Künstlern besetzt, welche mit hoher Ausbildung in Gesang und dramatischer Auffassung die innigste Vertrautheit mit dem darzustellenden Werke verbinden, dazu
 statt der keineswegs meisterhaften, oft holprigen und gezwungenen deutschen
 Uebersetzung von Julius Schanz der italienische Originaltext, – die einheimischen,
 bei der Aufführung beschäftigten Künstler mit den Gästen in einem fast begeistert
 15 zu nennenden Wetteifer zusammenwirkend – und endlich die so überaus sympathische
 Erscheinung des Componisten selbst: – war es da ein Wunder, wenn der
 Theaterabend wurde, wie wir uns kaum eines zweiten erinnern, und wenn das
 übervolle Haus in lichterlohem Enthusiasmus aufbrannte?

Als wir vor Jahr und Tag mit Verdi's „Aïda“ Bekanntschaft machten, war der
 20 erste Eindruck vorläufig, daß wir von dem Glanze des prachtvollen Werkes förmlich
 geblendet dastanden, wozu noch die Ueberraschung kam, den Componisten,
 wenigstens scheinbar, auf ganz neuen Wegen zu finden. Die Menge liebt es, solchen
 neuen Erscheinungen von Bedeutung gegenüber das Urtheil sofort in eine
 knappe Formel zusammenzudrängen, in eine Kritik, die man sich allenfalls zur
 25 Gedächtnißhilfe, wie einmal Hogarth eine seiner Skizzen, auf den Daumnagel
 notiren könnte. „Nachahmung Wagners“ lautete nach der „Aïda“ das in zwei
 Worte gefaßte Verdict, oder allenfalls in drei Worten: „glückliche Nachahmung
 Wagners“. Man erinnert sich wohl jenes französischen Berichterstatters, welcher
 Goethe dem großen Napoleon mit der Phrasis empfehlen zu sollen glaubte: „*il ose*
 30 *imiter Racine et Corneille*“. Das war ein ungefähr eben so richtiges Urtheil, oder
 vielmehr ein eben so gründlich schiefes. Mit vollem Rechte hat Hanslik in seiner
 geistvollen Besprechung der „Aïda“, welche er dann in sein treffliches Buch über
 die moderne Oper herübernahm, über dieses Capitel gesagt: „Es ist eine Katharsis,
 eine künstlerische Klärung, aber nichtsdestoweniger ist es der volle echte Verdi.
 35 Eine Nachahmung Richard Wagners, wie sie behauptet wird, liegt hier nicht vor;
 gewiß hat Verdi, wie jeder moderne Operncomponist von Verstand, Wagner bedeutende
 Anregungen zu verdanken, aber in der Aïda steht nicht ein Tact, für
 welchen der Italiener dem Deutschen direct verschuldet wäre.“ Das schöne Motiv,
 das Aïda in ihrem ersten Monolog hören läßt: „*E l'amor mio!*“ nachdem es sich
 40 gleich schon in den Anfangstacten der Ouverture angekündigt, und welches dann
 in den geeigneten Momenten des Verlaufes der Handlung wiederholt auftaucht,
 mag an das Wagner'sche Princip der „Leitmotive“ erinnern; so angewendet war die
 Sache aber lange vor Wagner da, im „Freischütz“ Webers, in dem „Eglantinen-
 Motiv“ der „Euryanthe“, Marschners Lord Ruthven hat sein Vampyr-Motiv und
 45 das teuflische Hohnlachen, die „feste Burg“ in den „Hugenotten“, die Balladen-
 melodie und der Vierpaukenmarsch in „Robert“ und was sonst noch Aehnliches zu
 finden wäre. Die Wagner-Phalanx und specifische Wagner-Presse begrüßte aus
 begrifflichen Gründen „Aïda“ mit einem süßsauren Lächeln, mit halb widerwilli-

ger Anerkennung: *il ose imiter Wagner!* – wenn wir nicht gar wunderbare Urtheile zu lesen bekamen, wie: „Verdi habe aufgegeben, was an ihm etwa tolerabel gewesen, das Gesuchte aber nicht gefunden“, oder: „[„]Aïda“ sei ein ganz interessantes Curiosum, aber beileibe kein bedeutendes Werk“ u. s. w. Das „unbedeutende Werk“ hat derlei Miserien aller Orten siegreich zu Boden geschlagen; es hat sogar durch nähere und nahe Bekanntschaft mit demselben nur noch gewinnen können. Denn wie man den besten Menschen, der sich uns gleich beim ersten Begegnen offen giebt, wie er ist, doch in allen seinen Vorzügen und Eigenheiten erst im längeren Verkehre würdigen lernt oder wie man am Sternenhimmel, wo das Auge anfangs nur einen Stern gesehen, bei längerem Hinblicken ganze Sternengruppen gewahrt, so ist es auch mit bedeutenden Kunstwerken. Man kann „Don Juan“ oder „Fidelio“ hundert Mal gehört haben, beim hundertundersten Male entdeckt man neue, früher unbeachtete Züge. Nicht der patentirten Kritik, welche zu einer Partitur nur zu riechen braucht, um zu wissen, was an dem Bettel ist, ja die unter Umständen das Mirakel fertig bekommt, aus einem Tonwerke Dinge herauszuhören, welche gar nicht darin sind, z. B. aus der „Eroica“ Posaunen – wohl aber uns anderen armen, minder glücklich organisirten Sterblichen wird der Geist eines großen Kunstwerkes erst ganz klar, wenn wir längere Zeit mit ihm verkehren konnten. Durch den Glanz hindurch, der uns anfangs blendete, haben wir in „Aïda“ – ich citire wieder Hansliks Worte: „eine Reihe musikalischer Schönheiten gefunden, welche unter dem Eindrucke einer ersten Aufführung verloren gehen, – all’ der äußere Glanz, den „Aïda“ ausstrahlt, ist Nebensache im Vergleich zu dem üppigen Blumenduft ihrer Melodien, zu dem dramatischen Wurf ihrer Rhythmen, zu dem heißen Strome der Empfindung, der diese ganze Musik durchzieht“. Wahrhaft bewundernswerth kann insbesondere auch die musikalisch-architektonische Textur des Ganzen genannt werden, die Gruppierung der Tonmassen, die Disposition der Melodien. Man erinnere sich, um ein bestimmtes Beispiel zu geben, an den Schluß des ersten Actes, wo durch die kriegerischen Accente der in den Kampf Ziehenden immerfort die wunderbare, wie aus alten Jahrtausenden hergeholte Tempelhymne hereintönt. Cabaletten, Strettas und den ganzen herkömmlichen Effectplunder hat Verdi mit edlem Künstlermuth geopfert, aber nur um reichlichst zu gewinnen – kein banaler Spectakelschluß eines Actes könnte auch äußerlich mächtiger wirken, als es wirkt, wenn Radames den dritten Act mit den Worten schließt: „*Sacerdote, io resto a te*“, oder wenn die Oper mit den Worten endet, welche die bereuende, zerknirschte Amneris wie einen Segen in das Grab der Liebenden herabsingt: „*pace t’imploro, pace, pace*“ und die dem Texte nach furchtbare Situation eine Weihe poetischer Verklärung, einen Zug von Versöhnung annimmt, daß wir innigst ergriffen, gerührt und erhoben das Haus verlassen.

Ich weiß nicht, ob es irgend jemand schon wahrgenommen, daß „Aïda“ eine merkwürdige Verwandtschaft mit einem der edelsten Werke deutscher Tonkunst hat, mit Spohrs „Jessonda“. Das Wunderland Aegypten und das Wunderland Indien, Tempel, Priesterchöre, heilige Tänze der Priesterinnen, Opferzüge, ein den Feind ankündigender kriegerischer Bote, Aufnahme der Botschaft mit aufflammender Kampfesbegeisterung, – höchst frappant wird die Sache in dem prachtvollen Chore Verdi’s „*su, del Nilo al sacro lido*“ und dem Spohr’schen Chor „Laßt uns

95 Brahma loben“ – zwei musikalische Zwillingbrüder im Charakter nicht bloß,
sondern auch im Rhythmus, sogar in einzelnen Melodiewendungen; nur die Ton-
arten geben ein etwas unterscheidendes Colorit, das helle, frische *A-dur* bei Verdi,
bei Spohr das mächtige, feierliche *C-dur*. Führt uns Spohr in die Blumenfülle
Indiens, so malt uns Verdi den Zauber einer Mondnacht am Nil, mit welcher
100 Naturempfindung! Derlei, meinte man sonst, liege dem Italiener, der auch kein
besonderer Landschaftsmaler sei, ferne, obwohl schon gewisse Dinge im Dante
diese Meinung hätten wankend machen sollen. Aber wo bei Spohr die beiden
Frauen in die Handlung eintreten, finden wir uns bei den „schönen, stillen Men-
schen, die vor Lotosblumen knie'n“, während Amneris und Aïda in wahrhaft afri-
canischer Sonnenglut mit heftigster Leidenschaftlichkeit und Intensivität der
105 Empfindungen geschildert sind. Aïda erscheint allerdings als die Dulderin, als die
Mildere, inniger Fühlende, aber nur relativ, im Vergleiche zu Amneris – im Grun-
de rollt auch in ihren Adern genugsam africanisches Blut, sie ist das echte Kind
ihres Vaters, des Aethiopenkönigs, welcher eine eigen merkwürdige, interessante
Mischung vom „zärtlichen Vater“ (wie es in der Theatersprache heißt) und vom
110 wilden Barbaren ist. Gehen wir von Jessonda weiter zurück, so werden wir, als
Dritte im Bunde, die – „Zauberflöte“ finden. „Zauberflöte“, „Jessonda“, „Aïda“ –
ein herrliches Dreigestirn! Alle drei öffnen uns eine fremde Wunderwelt, in wel-
cher wir gerne staunend verweilen mögen.

Nicht für's moderne Publicum und nicht für den Ort, wohin „Aïda“ bestimmt
115 war – bekanntlich Kairo – aber für den stricthen Kenner und Musiker wäre es er-
wünscht gewesen, wenn Verdi mit der Massen-Instrumentation etwas mehr ge-
spart hätte. Aber gerade in der Instrumentirung, welche oft wieder so hell durch-
sichtig ist wie der reinste Bergkrystall, finden sich auch die genialsten Züge. Ich
erinnere an die überaus geistvolle Art, wie z. B. Verdi im Tanze der Priesterinnen
120 die Flöten in ihrer mattesten Tonlage benützt – an die phantastischen Combinati-
onen der Klangfarben im Tanz der Negerinnen, an das kleine Bicinium Aïda's mit
dem Oboesolo „*Fuggiam' l'ardori inospiti*“ – an den prächtigen Effect des Kriegs-
marsches in der Scene des Triumphzuges, wo das *As-dur* des ersten Trompetencho-
res so frappant durch das *H-dur* des zweiten abgelöst wird und dann in der Zusammen-
125 stellung beider das *Dis* so geschickt für *Es* eintreten muß.

Hat Verdi in dieser Partitur Alles gethan, um sein Bestes zu geben, so war ihm
auch das Glück hold, Darsteller zu finden, wie seine Tondichtung sie verlangt. Die
Damen Stolz und Waldmann, die Herren Masini und Medini als Aïda, Am-
neris, Radames und Oberpriester haben uns durch ihre Leistung einen Genuß
130 bereitet, den wir nicht als flüchtig vorübergehendes Tagesereigniß hinnehmen,
sondern der uns unvergeßlich bleiben wird. Jedes Wort des Gesanges war erstlich
Gesang in vollster, schönster Bedeutung, zugleich aber auch vom dramatischsten
Geist durchdrungen – wir vergessen beinahe die vollendete Gesangkunst über der
Macht des dramatischen Eindrucks. Die leidenschaftliche Duett-Scene zwischen
135 Aïda und Amneris im zweiten Act durfte wohl in ihrer Art als ein Höchstes gelten;
– wie gewaltig, mit dem ganzen Stolz der Pharaonentochter, drohend, die Rivalin
vernichtend, sang die Waldmann die Worte: „*Anch'io, comprendi tu? son tua rivale;
figlia de' Faraoni!*“ Durch die verstellte Freundlichkeit der Anfangsworte glühte

deutlich der verborgene Haß hindurch. Wie ergreifend war die Darstellung im letzten Act – für Amneris eine fast über Menschenkräfte gehende Aufgabe – wie prachtvoll kam die auch an sich hinreißende Melodie, eine wahre Melodie *per spianare la voce*, heraus: „*ah, tu dei vivere*“. Hochpoetisch gestaltete Signora Stolz ihre Aïda. Die Stelle im dritten Act, wo Aïda sich nach der verlorenen Heimat sehnt, die zauberhaft verlockenden Accente, wo sie den Geliebten zur Flucht in dies ihr Jugendland bereden will, – diese Töne werden uns lange in der Seele nachklingen. Ueber die Scene in der Krypte, wie Signor Masini und die Stolz sie sangen, ist gar nichts zu sagen; Verdi selbst – denke ich – muß ergriffen gewesen sein. 140 145

Herr v. Bignio nehme für seinen Amonasro unseren aufrichtigen Glückwunsch. Wie prächtig contrastirte die ungezähmte Wildheit des Häuptlings mit der hohen, patriarchalischen Würde des Pharaos! Ueberhaupt wirkte das belebende italienische Element auf alle Mitwirkenden mächtig ein, sogar bis in die Chöre hinein. Wir meinten Vollblut-Italiener zu sehen und zu hören – bis zur Sprache der Augen, der Hände. Die Scene des Triumphzuges, welche nicht nur für das Auge, sondern auch musikalisch die höchste Pracht entwickelt, haben wir erst diesmal in ihrem ganzen Werthe schätzen gelernt; wie schön war nach Verdi's Angaben Alles nüancirt, Licht, Schatten, farbigere und gedämpftere Partien, und alles zusammen ein Bild überschwänglicher Herrlichkeit! Daß das für den Gesang so überaus günstige italienische Idiom das Seinige that, versteht sich von selbst. Zudem sollte jede Musik mit dem Texte gesungen werden, zu dem sie componirt ist; selbst eine relativ gelungene Uebersetzung nimmt sich doch aus wie ein Kleid, wo es der Schneider beim Anmessen versehen hat. Oft ist der Schaden noch schlimmer. Wenn Aïda dem Radames nachruft: „*ritorna vincitor*“! so ist das der einfache Ausdruck des Natürlichen; wenn es aber in der Schanz'schen Uebersetzung heißt: „kehr' im Triumphgesang“, so ist das so geschraubt und unnatürlich wie möglich. 150 155 160

Wir haben jetzt unmittelbar nach einander Verdi's Requiem und seine „Aïda“ gehört. Das musikalische Idiom in beiden ist das gleiche, – es spricht ja derselbe Künstler in beiden zu uns – Styl und Haltung sind grundverschieden. – Das mögen Jene unter der Macht des unmittelbaren Eindrucks einsehen gelernt haben, welche für die Manzoni-Messe als kurzes Verdict fertig gemacht haben: „ganz wie Aïda“. Ich sage: total anders als „Aïda“. Vereinzelt kleine Reminiscenzen halte man nicht entgegen, das sind Aeüßerlichkeiten, welche für die Hauptfrage nichts entscheiden. 165 170

„*Noblesse oblige*“, sagt man. Verdi hat sich mit seinen zwei letzten Werken, wenn man will, insoferne einen schlimmen Dienst erwiesen, als wir an alles etwa Nachfolgende keine kleinen Anforderungen stellen werden. Wir wollen aber nicht den Berliner Poeten Gubitz nachahmen, welcher nach der ersten, von unerhörtem Erfolg begleiteten Aufführung des „Freischütz“ in Berlin in einem gereimten Impromptu den Tondichter aufforderte: „Kannst du's öfter noch so treffen, sinkt der Lorbeer dir auf's Haupt.“ Wir wollen nicht erst noch auf Weiteres warten und geben schon jetzt Verdi den Kranz, welcher ihm nicht wieder genommen werden wird. 175 180

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Verdi, *Aida*, 19. Juni 1875, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

4 In einem bekannten „Phantasiestücke“ Hoffmanns] E. T. A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callot's Manier* („Don Juan“). ■ **13** Julius Schanz] (1828–1902), Schriftsteller, Literaturhistoriker und Übersetzer. ■ **19** vor Jahr und Tag] zur Wr. Erstaufführung der *Aida* → NR. 165. ■ **28–30** jenes ... Beichterstatters ... *Racine et Corneille*] Freizitat aus: Jean-François de La Harpe, *Cours de littérature ancienne et moderne [...]*, Bd. 3, Paris 1811, S. 536; wörtlich ist von Racine und Voltaire die Rede: „Goëthe ose admirer Racine et Voltaire“ („Goethe wagt, Racine und Voltaire zu bewundern“). ■ **33–38** „Es ist eine Katharsis ... verschuldet wäre.“] Hanslick, *Die moderne Oper*, S. 247–255, hier Freizitat S. 252. ■ **44** Vampyr-Motiv] in Heinrich Marschners *Der Vampyr*. ■ **45** in den „Hugenotten“] von Meyerbeer. ■ **46** in „Robert“] Meyerbeers *Robert le diable*. ■ **49** *il ose imiter Wagner!*] frz. „Er wagt, Wagner nachzuahmen.“ ■ **68–72** „eine Reihe musikalischer Schönheiten ... durchzieht.“] Hanslick, *Die moderne Oper*, S. 247, 250f. ■ **82** „*Sacerdote, io resto a te*“] „Sei ruhig, Priester, ich bleibe dir.“ ■ **84** „*pace t'imploro, pace, pace*“] „Werde dir Frieden!“ ■ **102f.** „schönen, stillen Menschen ... knie'n“] Heinrich Heine, *Buch der Lieder, Die Heimkehr VII.* („*Wir saßen am Fischerhause*“). ■ **122** „*Fuggiam' l'ardori inospiti*“] *Fuggiam gli ardori inospiti*. ■ **137f.** „*Anch'io ... Faraoni!*“] „Doch ich bin auch deine Rivalin; die Tochter der Pharaonen!“ ■ **141f.** *per spianare la voce*] → NR. 208/ERL. zur Z. 172. ■ **176–179** Poeten Gubitz nachahmen ... auf's Haupt.“] Friedrich Wilhelm Gubitz (1786–1870), dt. Schriftsteller; das Gedicht „*Wir an Maria v. Weber. Impromptu*“ ist enthalten in Gubitz' Brief an Weber vom 18. Juni 1821; wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros: Weber, *Carl Maria von Weber*, Bd. 2, S. 317.

222.

WA 1875, Nr. 216, 21. September

Feuilleton.

Die Tieferlegung des Orchesters im Hof-Operntheater.

Richard Wagner hat unter den eigenthümlichen Einrichtungen des in Bayreuth für die festliche Aufführung der „Nibelungen“ nach des Meisters Plänen und An-
 5 gaben erbauten Theaters bekanntlich auch die Anordnung getroffen, daß dem Or-
 chester eine gegen die Bühne sehr beträchtlich tiefere Stelle, als wir in unseren
 Opernhäusern bisher gewohnt waren, eingeräumt und der Anblick der Musiker
 dem Publicum entzogen ist. Diese Anordnung kann nur den doppelten Zweck
 10 haben: den Ausblick auf die Bühne vom Zuschauerraume aus ganz frei zu machen,
 ohne daß das Auge erst den Weg durch die Zwischenstation des Orchesters mit
 seinen auf- und abstreichenden Geigenbögen, den Langhalsen seiner Baßgeigen
 und den Pausbacken seiner Trompeter und Posaunisten nehmen muß, – und eine
 bessere Klangwirkung als die bei der früheren Disposition erzielte zu gewinnen.
 Vielleicht verspricht sich Wagner auch ein genaueres, bequemeres Zusammenwir-
 15 ken von Sängern und Instrumenten.

Richard Wagner ist ein Mann, der sich auf das Orchester und dessen Zusammenklänge und Effecte ganz außerordentlich gut versteht. Er weiß sehr gut, was er will und warum er es will. Das ganze Bayreuther Theater weicht so sehr von der jetzt schon durch mehr als drei Jahrhunderte gebräuchlichen Form der Schauspiel- und Opernhäuser ab, als sich etwa ein antikes Theater von einem modernen unterscheidet. Ob der vielseitig gebildete Wagner die Idee wirklich von der Einrichtung antiker Theater hergeholt und nur nach praktischen Bedürfnissen modificirt, – ob das Ganze Resultat seines Nachdenkens und seiner praktischen Erfahrungen ist, thut nichts zur Sache. Fast scheint es, als habe er, der bekanntlich längere Zeit in Ober-Italien verweilte, Palladio's berühmtes kleines „Teatro olimpico“ in Vicenza in vergrößerter Gestalt und ohne des Vincentiner Architekten antikisirende Marotten reproduciren und aus dem, was im Vorbilde mehr eine niedliche Spielerei ist, einen Raum für die grandiosesten Aufführungen machen wollen, von denen die Geschichte der Oper überhaupt zu berichten haben wird. 20

Insoferne durch das Verschwinden des Orchesters die Unmittelbarkeit des Eindrucks des auf der Bühne selbst Vorgehenden gesteigert werden soll, können wir, offen gesagt, auf die Neuerung keinen so großen Werth legen. Trotz aller Maschinenwunder, aller Decorationenpracht, aller optischen Kunststücke, welche uns Sonne, Mond und Sterne an den Theaterhimmel zaubern, aller gelehrten Costümrichtigkeit in den Anzügen der Darsteller ist doch nimmer zu erreichen, was man „vollständige Illusion“ nennt und worauf zur Zeit der in Prosa geschriebenen Schauspiele, der Iffland'schen Familienstücke u. s. w. eine philiströs-realistische Zeit so sehr drang. Bei dem musikalischen Drama, wo die Leute singend lieben, hassen, essen, kämpfen und sterben, bleibt die sogenannte „Illusion“ durch das Kunstwerk selbst grundsätzlich ausgeschlossen. 30

Daß die Kunst nicht den Zweck hat, eine zweite, künstlich geschaffene Natur, der ersten natürlichen Natur bis zur völligen Täuschung des Beschauers, Hörers u. s. w. hinzustellen, braucht bei dem heutigen Stand der Kunstphilosophie keines Nachweises. Daß die Orchesterbegleitung einer Oper nicht von dem Elfenchor Ariels, sondern von Musikern mit Kopf, Armen und Beinen hervorgebracht werde, wissen wir, ob wir die Herren sehen oder nicht, und so wenig es uns bisher eingefallen ist, wenn sich ein Fräulein im Salon zu einem Gesangsvortrage neben das Pianoforte hinstellte, eilends einen Ofenschirm zu holen und den begleitenden Pianisten dahinter zu verstecken, so wenig hat uns je in der Oper der Anblick des begleitenden Orchesters genirt. Wir beachteten diesen Anblick so wenig als den Anblick des Souffleurkastens, der denn doch auch ein „fremdes Element“ ist und – bleibt. Und wenn es so ist, so lasse man die Herren ruhig geigen und flöten und posaunen, ohne den ihnen zugewiesenen Raum halb und halb zu einem Souterrain zu machen. 45

Ganz anders fällt die Frage der besseren Klangwirkung ins Gewicht. In Betreff des Bayreuther Theaters, das keine Logen u. s. w. hat, weiß Wagner sicherlich sehr gut, wie der Effect sein wird, und die bereits in Aussicht gestellte Aufführung des „Ringes des Nibelungen“ dürfte ihn voraussichtlich glänzend rechtfertigen. Aber: was in Bayreuth vielleicht ganz vortrefflich ist, das ist es anderwärts nicht. Zunächst ist in unserem Hofoperntheater, unter unmittelbarer Einwirkung des 50 60

Bayreuther Vorbildes, „das Orchester tiefer gelegt worden“. Die Maßnahme hat Zustimmung und Widerspruch gefunden, – ob die Opernaufführungen dadurch wesentlich gewonnen haben, ist einstweilen eine „wohl aufzuwerfende Frage“. In der Beilage der „Augsburger Allgemeinen Zeitung“ hat jüngst ein allem Anscheine nach wohl unterrichteter und wohlmeinender Mann, ein Nicht-Wiener, wie aus dem Context des bezüglichen Aufsatzes hervorgeht, den Gegenstand besprochen.* Wir knüpfen hier an die Gründe und Auseinandersetzungen des ungenannten Berichtstatters an und bemerken vorläufig, daß er seine Reflexionen vorzugsweise über eine Aufführung der „Hochzeit des Figaro“ macht, einer Oper, deren Orchestration in ihrem entzückenden Colorit, ihrem Reichthum an den köstlichsten Klangmischungen, ihrer Feinheit und Noblesse von den orchestralen Masseneffecten der neuesten Opernära weit entfernt ist. Keine Posaunen, bloß zwei Waldhörner, zwei Trompeten, keine Gran Cassa, keine Cinellen, die Holzbläser discret angewendet. – Wie arm ist das gegen unser modernes Orchester mit seinen Ophikleiden, Pistons, Saxophons, Flügelhörnern, Baßclarinetten, der Gruppierung der Holzbläser zu drei oder vier u. s. w. Damit soll nicht gesagt sein, daß in diesem instrumentalen Riesenluxus auch schon ein musikalischer Riesenfortschritt liegt. Einer solchen Orchesterarmee gegenüber mögen die Sänger dem Himmel danken, wenn irgend eine Einrichtung getroffen wird, welche sie aus dem schlimmen Dilemma erlöst, sich entweder todzuschreien, oder, von den Klangmassen der Begleitung übertäubt, unhörbar zu bleiben. Geben wir also zu, daß Opern wie „Rienzi“, „Lohengrin“, „Die Königin von Saba“ und ähnliche durch die neue Einrichtung vielleicht gewinnen. „Bei stark instrumentirten neuen Opern“, sagt der Berichtstatter der „A. A. Z.“, „namentlich den Wagner’schen, mag jenes Versenken ohne besonderen Nachtheil bleiben, vielleicht sogar den Vortheil bringen, daß die so oft in Masse auftretenden Blechinstrumente weniger aufdringlich klingen. Dagegen leidet darunter wesentlich jede der älteren Opern, welche mit bescheidener, aber feinerer Orchestrirung wirken wollen. Während neueren Componisten häufig daran liegt, durch raffinierte Klangmischungen frappante Totaleffecte hervorzubringen, bietet das ältere Orchester, wie es von Mozart ausgebildet worden ist, dem Hörer den Reiz, daß er die Stimmführung der einzelnen Instrumente verfolgen kann, gleichsam einen Einblick in die Partitur hat. Dieser Reiz wird, wie ich mich bei der neulichen Aufführung von „Figaro’s Hochzeit“ überzeugt habe, bedeutend beeinträchtigt, wenn die Töne der örtlich weit aus einander liegenden Instrumente aus einer vertieften Umschließung aufzusteigen haben. So waren z. B. gegen Ende der an den Pagen gerichteten Arie Figaro’s die prächtigen Trompetentriolen nur sehr schwach vernehmbar.“

Den Vortheil für die „stark instrumentirten Opern“ zugegeben – wie sieht es aber mit so viel Meisterwerken der älteren Schule aus? Mit Gluck, Mozart, Boieldieu, Auber – mit Rossini, selbst dessen „Tell“ nicht ausgenommen, mit Bellini u. s. w.? Sollen wir etwa jahraus jahrein nur „Rienzi“, „Die Königin von Saba“ u. dgl. hören oder aber die Wahl haben, ob wir eine Fülle des Schönsten entweder

* „Aus Wiener Theatern“ in Nr. 260 der Beilage vom 17. September.

völlig entbehren oder aber uns gefallen lassen müssen, nur ein abgeblaßtes, unscheinbar gewordenes Bild zu erhalten?

Aber selbst notorisch stark instrumentirte Opern kommen nicht immer gut weg, wie z. B. Aubers „Stumme“. Als 1827 dieses Tonwerk als Novität auftauchte, galt insbesondere die Ouverture als ein wahres Muster strepitoser Musik und Stimmen des Widerspruches wurden laut. Wir erschrakten, aufrichtig gesprochen, darüber, wie bei der letzten Aufführung im Hofopertheater das „strepitose Stück“ klang; es war uns, mit Erlaubniß gesagt, als musicire das doch hinlänglich starke, durchaus mit Musikern, deren Tonfülle auf ihren Instrumenten eine ganz ausgezeichnete ist, besetzte Orchester in einen Wollsack hinein, – wir konnten glauben, im Landestheater in Prag zu sitzen, dessen Akustik berüchtigt ist. Statt des Glanzes des prächtigen Geigentones, wie wir ihn früher gewohnt waren, klang die brillante *G-moll*-Stelle der Ouverture so zwirnsfadendünn, daß wir nicht wußten, wie uns geschah. Soll dergleichen vermieden werden, so wird nichts übrig bleiben, als zu der alten Einrichtung zurückzukehren oder – den Orchesterraum zu einer Art kolossalen Bergwerkskübels zu machen, den man bei den neuen Kolossal-Opern in die Tiefe senkt, bei älteren, mäßiger instrumentirten in die Höhe leiert!

Noch einen anderen Mißstand hebt die „Augsb. Allg. Ztg.“ hervor: „Ein anderer großer Nachtheil, der sich nicht bloß bei „Figaro“, sondern auch bei „Oberon“ und „Robert“ herausgestellt hat, ist, daß die Sänger auf der Bühne die unmittelbare Fühlung mit dem Orchester verloren haben. Es kamen zuweilen Stockungen und Incongruenzen vor, welche bei solchem Sängerpersonal früher geradezu unmöglich waren.“ Das wäre wahrlich noch eine schlimmere Folge als die getrübbte Klangwirkung! Käme es auf uns an, so würden wir dringend wünschen, daß sich der Spruch bewähre: „Wer sich erniedrigt, soll erhöht werden.“ Unser Orchester war bisher unser Stolz, es hatte und hat europäischen Ruf. Damit es diesen behalte, muß uns vor Allem die Möglichkeit gesichert bleiben, es zu hören. Ein Kunstfreund, welcher vor ein kostbares Gemälde ein Fliegengarn spannen würde, wäre jedenfalls ein Sonderling; wir für unsere Person sehen Gemälde lieber ohne Fliegengarn und hören Orchester am liebsten von dem Niveau aus, das ihnen von Rechts wegen zukommt.

A. W. Ambros.

ERLÄUTERUNGEN

21f. Ob ... Wagner die Idee ... von der Einrichtung antiker Theater hergeholt] Wagner erwähnt die Ähnlichkeit mit dem Amphitheater, weist aber zugleich auf den Unterschied zu seinem eigenen Konzept hin: „[...] nur konnte von einer wirklichen Ausführung der [...] Form des Amphitheater's [...] nicht die Rede sein, weil nicht mehr der von ihm grosstheils umschlossene Chor in der Orchestra, sondern die, den griechischen Zuschauern nur in einer hervorspringenden Fläche gezeigte, von uns aber in ihrer vollen Tiefe benutzte Scene das zur deutlichen Uebersicht darzubietende Object ausmacht.“ Richard Wagner, *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth* [...], Leipzig 1873, S. 22. ■ **25** Palladio's] Andrea Palladio (1508–1580), it. Architekt. ■ **37** Iffland'schen] August Wilhelm Iffland (1759–1814), dt. Schauspieler und Dramatiker. ■ **60f.** Zunächst ist in unserem Hofopertheater ... „das Orchester tiefer gelegt worden.“] Die Tieferlegung des Bodens im Orchesterraum der Wr. Hofoper war eine 1875 von dem neuen Direktor

Franz Jauner getroffene Baumaßnahme. ■ 63 eine „wohl aufzuwerfende Frage“] hier offenbar als Falstaff-Zitat aus Shakespeare, *King Henry IV*, Teil I, II,4. ■ 82 „Die Königin von Saba“] von Goldmark. ■ 106 [1827] uraufgeführt 1828. ■ 109 bei der letzten Aufführung im Hofoperntheater] Im Jahr 1875 wurde die Oper am 10. April, 28. Mai und 16. September gespielt. ■ 121 bei „Oberon“] von C. M. v. Weber. ■ 122 „Robert“] *Robert le diable* von Meyerbeer. ■ Fußnote „Aus Wiener Theatern“] Aufsatz signiert mit „x“.

223.

WA 1875, Nr. 245, 25. Oktober

Feuilleton. Theater.

Hofoperntheater. „Carmen“, Oper in vier Acten von Meilhac und Halévy.
Musik von Georges Bizet. Zum ersten Male aufgeführt am 23. October.

5 Wenn ein Meister der Kunst, nachdem er der Welt eine Reihe von Kunstwerken
geschenkt, endlich im müden Greisenalter zur Ruhe geht, legen wir gerne den
Lorbeerkranz auf sein Grab – aber wir begreifen auch, daß er endlich der Natur
ihren Zoll hat abtragen müssen, und wir mäßigen unser Leid. Anders, wenn ein
glänzendes Talent nach einigen geringeren Erstlingsarbeiten mit einem glänzen-
10 den Werke nur auftaucht, um sofort wieder zu verschwinden und uns kein anderes
Erbe zurückzulassen als eben dieses eine Werk. Wie viel – rufen wir – hätte er noch
schaffen können, was Alles hätten wir ihm noch zu danken gehabt, wäre ihm ein
längeres Leben beschieden gewesen! So ist es mit Bizet, dem Componisten der
„Carmen“, welche wir vorgestern im Hofoperntheater gehört. Am 3. Juni d. J.
15 entriß ihn der Tod der Welt. Er war nach Wien zur Aufführung seiner Oper ein-
geladen – er sollte die erste persönlich leiten!

Im Grunde ist es aber endlich doch unfruchtbar, sich mit künftigen Möglich-
keiten zu befassen – manches Talent, welchem längeres Wirken beschieden war,
hat sich in seinem Erstlingswerke, oder in seinen ersten Werken allenfalls, er-
20 schöpft, die nachfolgenden schleppten sich unerfreulich nach und die freudigen
Hoffnungen blieben unerfüllt. Wie enthusiastisch begrüßte nicht Mendelssohn
Gade's erste Symphonie, mit welcher ähnlicher, wo möglich gesteigerter Begeiste-
rung rief Schumann, als er Berlioz' „*Episode de la vie d'un artiste*“ kennen gelernt:
„Hector Berlioz werde, zum Widerspiele des trojanischen Hector, die alte Zeit hin-
25 ter sich herziehen als Gefangene“. Die Prophezeiung blieb unerfüllt wie so manche
andere. Fragen wir denn nicht, was Bizet noch hätte schaffen können, und freuen
wir uns dessen, was er geschaffen hat – seiner „Carmen“. In der That ist es, neben
Delibes' reizender Oper „*Le roi l'a dit*“ und neben des greisen Auber Schwanen-
gesang „Der erste Glückstag“, das beste derartige Werk, welches uns in neuester
30 Zeit über den Rhein zugekommen. Die Oper dürfte auch in Deutschland überall
wohlverdientes Glück machen, denn am Ende denkt man dort über französische
Musik wie Brander in Auerbachs Keller über die französischen Weine: „Ein echter
deutscher Mann u. s. w., doch ihre Opern hört er gern.“

Man erinnert sich wohl der in kurze, geistreiche Züge zusammengefaßten Charakteristik, welche Goethe in den Anmerkungen zu „Rameau's Neffen“ von Voltaire, „dem höchsten unter den Franzosen denkbaren, der Nation gemäßesten Schriftsteller“, giebt. „Talent, Geist, Sensibilität, Geschmack, guter Ton, Mannigfaltigkeit, Reichthum, Grazie, Gefälligkeit, Leichtigkeit, Lebhaftigkeit, Brillantes, Saillantes, Petillantes, Pikantes, Eleganz, Delicates“ – diese und andere glänzende Eigenschaften zählt Goethe auf und schließt nur mit der Beschränkung, „daß höchstens die Tiefe in der Anlage und Vollendung in der Ausführung streitig zu machen sei“. Buchstäblich dasselbe kann man zur Charakterisirung der französischen Musik herübernehmen und zwar der französischen Musik von Franz Couperin an, auf Gretry und Dalayrac und weiter bis auf Auber und die neuesten Meister, bis auf Delibes und Bizet. Die französische Musik hat durch alle Generationen immer denselben Typus, ja es ließe sich bei den allerneuesten Tonsetzern besserer Art, welche sogar Sebastian Bach studirten, und Beethoven im Conservatoire oft genug gehört haben, darüber streiten, ob ihnen nicht auch noch, wenn nicht Vollendung, so doch eine außerordentliche Sorgfalt und Feinheit in der Ausführung zuzuschreiben sei, – eine Sorgfalt und Feinheit, welche in ihrer Art ein Seitenstück zu den Colorit- und sonstigen Wundern der modernen französischen Maler heißen könnte.

Mit dem Vorstehenden ist eigentlich auch schon die Kritik von Bizets Oper gegeben. Man hatte uns, ehe das Werk selbst an uns herantrat, von mehreren Seiten versichert, „es erwarte uns eine sehr leichte, graziöse Musik“. Wir dachten bei der angekündigten „leichten“ Musik an die federleichte, welche uns der Westwind zuweilen aus Frankreich herüberweht, und da uns der Titel „Spanisches“ ankündigte, so dachten wir an gewisse Operettentexte, wo die Romantik auf den Kopf gestellt und so gut verhöhnt oder leichtfertig ausgebeutet wird wie alles Uebrige. Wir hatten uns aber gründlich getäuscht. Man wird in Bizets Partitur schwerlich zehn nach einander folgende Tacte aufstöbern, welche, leichtfertig hingeschrieben, bloße Lückenbüsser wären und nicht von jener Achtung vor der Aufgabe Zeugniß gäben, welche das Kennzeichen des echten Künstlers ist, – keine einzige Nummer jener Art, wie sie in Balfe's zum Glück verschollenen „Haymonskindern“ u. a. m. mit Melodien prangen, welche aussehen, als hätte der respective Componist sich die Nacht über in irgend einem Ballsaale irgend einer Pariser Vorstadt amüsirt und dann daheim die Motive der gehörten Tänze eiligst zu Papier gebracht, um sie wie glänzende Edelsteine seiner Oper einzufügen. Der Text von Bizets „Carmen“ ist nach der gleichnamigen Novelle Mérimée's gearbeitet, führt uns also in das südlich-romantische Spanien ein; in Volksscenen auf offenem Markte, zwischen Zigeuner und Schmuggler, zu Stiergefchten nach Sevilla, wo wir seit Figaro's Abenteuern ohnehin wie zu Hause sind. Mit farbenglühenden, bunten Bildern des lachendsten Lebens beginnt das Werk seinen ersten Act – selbst komische Züge fehlen nicht; – der zweite Act steigert sich zum bacchantischen Taumel, aber schon im dritten werden die Farben ernster; gleich drohendem Wetterleuchten, das ein kommendes Gewitter ankündigt, zucken die Momente der sich allmählig fast zum Wahnsinn steigernden Leidenschaft Don José's für das Zigeunermädchen Carmen auf; mehr und mehr hören wir durch das bunte Treiben, bei welchem selbst die

Schmuggler trotz ihres gefährlichen Gewerbes frisch und fröhlich mitthun, 80
 Accente des Pathos, des Leidens, des bitteren Hohnes und tiefen Seelenleidens – an
 Stelle des früheren Genrebildes tritt jetzt ein tief erregtes dramatisches. Der
 Moment, wo Carmen mitten im bewegten Zigeuner- und Schmugglerlager, nach
 Art ihres Stammes ihr Schicksal den prophetischen Karten abfrägt und die Ant-
 wort lautet: Tod – dieser Moment zieht wie eine schwarze Wolke vorüber. Der
 85 vierte und letzte Act führt uns wieder für eine Weile in das aufgeregte Volkstreiben
 vor dem Amphitheater, wo eben ein Stiergefecht stattfindet; – die letzte Scene
 wendet Alles zum Tragischen. Carmen fällt unter Josè's Dolche. „Ich habe sie ge-
 tödtet, jetzt nehmt mich gefangen!“ ruft Josè dem entsetzt aus dem Amphitheater
 herbeieilenden Volke zu. Damit endet die Oper. Der Uebergang von dem lustspiel-
 90 artigen Anfang bis zum tragödienhaften Ende ist mit großer Geschicklichkeit ver-
 mittelt. Der Hörer ahnt den Ausgang schon lange vorher.

„Carmen“ gehört nach französischem Theatergebrauch in die *opéra comique*,
 ist selbst aber nichts weniger als eine komische Oper. Einen eigenthümlichen, sehr
 wirksamen und vom Componisten sehr glücklich benützten Zug bildet der Con-
 95 trast zwischen der Titelheldin Carmen und dem Bürgermädchen Micaëla. Carmen
 ist eine Art verwilderter Mignon – aber wo Mignon träumt und sich sehnt, ist
 Carmen bis zur Wildheit leidenschaftlich – heißes Blut rollt in ihren Adern, ihre
 Zunge ist schlagfertig, aber auch ihre Hand, denn ein (hinter der Scene vorfallender),
 mit leichter Verletzung der Gegnerin endigender Streit in der Cigarrenfabrik,
 100 zu deren Arbeiterinnen auch Carmen ihrem „bürgerlichen Gewerbe“ nach
 gehört, giebt Anlaß zu einem ungeheuren Scandal unter den Cigarrenmädchen
 und zu einem Chor, welcher eine freie, sehr geistreiche, überaus wirksame Nach-
 bildung des Zankchores im dritten Act der Hugenotten ist. Entschieden komisch
 ist der Moment, wo die Mädchen alle zusammen in den Officier der Wache hin-
 105 einsingen – wie ähnlich zum Schlusse des ersten Actes in Doctor Bartolo's Hause
 geschieht; – es muß das in Sevilla so Sitte sein. Zur Verantwortung gezogen, ant-
 wertet Carmen dem summarisch verhörenden Officier auf jede Frage mit Frag-
 menten zigeunerischer Trällerliedchen. Endlich wird sie gebunden und Don Josè,
 der auch Militär ist, als Gefangene übergeben. Damit beginnt sein Unglück.
 110 Carmen hat einen dämonischen Zug – die Männer, die ihr nahen, fühlen sich wie
 von Zauber befangen. Don Josè wird vom ersten Moment an eine Art Käthchen
 von Heilbronn – aber nicht voll schmelzender Hingebung wie das Schwabenmäd-
 chen, sondern heiß leidenschaftlich, als echter Spanier. Carmen überredet ihn,
 fahnenflüchtig zu werden, sich den Schmugglern anzuschließen, unter denen sie
 115 nur zu gut Bescheid weiß. Aber: „*les amours de Carmen ne durent pas six mois*“, sagt
 einmal einer der Interlocutoren; Carmen hat ihn nur an sich gezogen, um ihn eben
 so leidenschaftlich von sich zu stoßen, als sie den vom Volke vergötterten Toreador
 Escamillo zufällig in der Schenke des Lillas Pastia, eines mit den Schmugglern in
 gutem Vernehmen stehenden Wirthes, kennen lernt. Als sie vor dem Amphitheater,
 120 während Josè sie vergebens beschwört und an ihr [sic] frühere Liebe erinnert,
 nur dem Jauchzen des Volkes horcht, das dem kühnen Escamillo Beifall ruft, als
 sie endlich den Ring, den sie von Josè als Liebespfand erhalten, diesem vor die
 Füße wirft, greift er zum Dolche.

Wir haben kaum noch eine dramatische Figur in einer Oper gesehen, welche sich als analoges Seitenstück neben diese Carmen stellen ließe.

125

Micaëla ist Don Josè's guter Genius, eine Art Alice; sie kommt nach Sevilla, um ihm einen Brief seiner alten Mutter zu übergeben, die ihn bittet, dem Militärdienste zu entsagen, heimzukommen und Micaëla, „*la plus gentille et la plus sage fille*“, zu heiraten. Allerliebste schalkhaft ist der Moment, wo Micaëla im Auftrage der Mutter höchst feierlich dem Josè einen „solenn mütterlichen Kuß“ applicirt und er seinerseits der Mutter eine Umarmung sendet, welche er natürlich an Micaëla *re vera* ausfolgt. Im richtig gedachten Gegensatze gegen den „Teufel“ Carmen, wie diese sich selbst einmal nennt, ist Micaëla ganz mädchenhafte Zartheit und Schüchternheit – ganz treue, innige Liebe. Die mehrfach wiederkehrenden Augenblicke, wo Josè's kindliche Liebe rührend hervortritt, bringen einen milden, schönen Zug in das rauschend bewegte, wild-leidenschaftliche Ganze. Auch den Befehl der Mutter auszuführen ist Josè schon so gut wie entschlossen, da sieht er Carmen – und ist verloren.

130

135

Durchweg vortrefflich sind die Volkschöre, die Lieder Carmens, zum Theile mit höchst glücklicher und geistvoller Benützung spanischer Volksweisen, – die Tänze, von denen der wild aufgeregte Fandango in Lillas Pastia's Schenke geradezu hinreißend wirkt. Musiker werden darin den genialen Zug bemerken, daß die Tonarten *G-moll* und *F-dur*, welche auf der Claviatur, aber nicht in der Harmonielehre Wandnachbarinnen sind, unvermittelt wechseln – was geradezu orgiastisch klingt. Eine allerliebste lebensvolle Episode ist im ersten Act das Aufziehen der ablösenden Wache mit Trompeten und Querpfeifen und dem nachjagenden Zug jauchzender Straßenjugend. Ein völliges Meisterstück darf das Quintett zwischen den beiden Schmugglern Dancaïro, Remendado und Carmen mit ihren beiden „Nebenplaneten“ Mercedes und Frasquita heißen – ein Meisterstück an musikalischer Arbeit, an Frische und Humor. Aehnlich das Kartenlege-Terzett. Die pathetischen Nummern sprechen die Sprache der französischen großen Oper, die in dem berühmten „Raoul, sie tödten dich“ Meyerbeers gipfelt, doch hier, kluger Weise, wesentlich gemäßigt und zum Tone des Ganzen gestimmt. Bemerken wir noch, daß sich ein „Leitmotiv“ durch die Oper zieht und daß die Instrumentation so meisterlich als brillant ist.

140

145

150

155

Die Melodie hat man „zwischen Offenbach und Gounod schwankend“ finden wollen. Es ist eben moderne französische Musik. Jeder Componist bleibt das Kind seiner Zeit und hätte viel zu thun, wenn er für seine Person jedesmal einen ganz neuen, unerhörten Melodiestyl schaffen wollte und – könnte. Und wehe dann auch uns – wohin sich vor so vieler „Neuheit“ retten!

160

Die Direction hat ohne Zweifel mit dieser Novität eine höchst glückliche und dankenswerthe Wahl getroffen und hat sie in würdigster Weise vorgeführt; die Damen Ehnn und Kupfer, die Herren Müller, Lay und Schmitt excellirten; hätte Herr Scaria, der den Escamillo trefflich sang, in seiner Darstellung neben dem herculischen Toreador auch noch den geschmeidigen Spanier mehr hervortreten lassen, so wäre auch seine Leistung ganz annehmbar gewesen; die Fräulein Tagliana und Morini, die Herren Hablawetz und Nollet wendeten an die kleineren, aber für das Ganze äußerst wichtigen Nebenpartien die größte Sorgfalt, – die Chöre

165

übertrafen sich selbst, besonders dürfte der köstliche Spectakelchor der Weiber im
 170 ersten Acte nicht glücklicher in Gesang und Spiel zur Geltung zu bringen sein.
 Hans Richter leitete das Ganze mit Lust und Liebe. Die Ausstattung darf höchst
 geschmackvoll heißen, die Costüme sind ganz treu[,] die bunten Mäntel der
 männlichen Hauptdarsteller sogar echte spanische Waare, die Masken vortrefflich;
 – im Chor der Gamins stand z. B. ganz vorne rechts ein Junge, oder vielmehr ein
 175 verkleidetes Mädchen, der oder die einem Bilde von Murillo entlaufen schien, die
 buntbewegten Volksscenen waren ganz *à la* „Meininger“ belebt, der Einzug der
 Picadores u. s. w. zum Stiergefecht brillant. Also eine Novität von interessanter
 Handlung, die Musik von einem eminenten Talent, das sogar Genieblitze wirft,
 eine glänzende Besetzung und Ausstattung, die sorgsamste, liebevollste Auffüh-
 180 rung, – und der Erfolg beim Publicum – „brillant natürlich!“ Nicht so ganz! Es
 wurde gelegentlich lebhaft applaudirt, aber täuschen wir uns nicht, es war, unbe-
 greiflicher Weise, doch nur ein Halberfolg. Nach dem Chor der Gamins, der in
 Paris jedesmal zur Wiederholung begehrt wird, fand der beginnende Applaus so-
 gar Opposition, das Kartenlege-Trio, ein Meisterstück graziöser und charakteristi-
 185 scher Musik, ging vorüber, ohne Eindruck zu machen u. s. w. und wer im Hinaus-
 gehen auf die verschiedenen, laut gesprochenen Urtheile horchte, bekam ganz
 wunderbare Dinge zu hören. Als Mozarts „Don Juan“ weiland auch nur einen
 Halberfolg hatte, soll Kaiser Joseph gesagt haben: „Wundervoll – aber doch keine
 Speise für die Wiener“. Mozart erwiderte: „Man lasse ihnen Zeit zu kauen.“ Wir
 190 sagen diesmal etwas Aehnliches, – sie sind Feinschmecker und werden hinter den
 Wohlgeschmack schon kommen!

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Bizet, *Carmen*, 23. Oktober 1875, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

3 Meilhac und Halévy] Henri Meilhac (1831–1897) und Ludovic Halévy (1834–1908), frz. Libret-
 tisten. ■ **21f.** Wie enthusiastisch begrüßte ... erste Symphonie] → NR. 139/ERL. zu den Z. 47–50.
 ■ **24f.** „Hector Berlioz werde ... als Gefangene.“] Freizitat aus: Schumann, *Gesammelte Schriften*,
 Bd. 2, S. 212. ■ **32f.** „Ein echter ... hört er gern.“] „Ein echter deutscher Mann mag keinen Fran-
 zen leiden, / Doch ihre Weine trinkt er gern.“ Goethe, *Faust I*, 2272f. ■ **34–41** Charakteristik,
 welche Goethe ... giebt. „Talent ... machen sei“] Freizitat aus: *Anmerkungen zu „Rameaus Neffe“*,
 in: Goethe, *MA*, Bd. 7, S. 691. ■ **64** in Balfé's ... „Haymonskindern“] Michael William Balfé
 (1808–1870), *Les Quatre fils Aymon (Die vier Haimonskinder)*. Wie an anderen Stellen wird das
 Adjektiv „verschollen“ hier im Sinne von „vergessen“ verwendet. ■ **69** Mérimée's] Prosper
 Mérimée (1803–1870), frz. Schriftsteller. ■ **103** Hugenotten] von Meyerbeer. ■ **105** in Doctor
 Bartolo's Hause] in Rossini's *Il barbiere di Siviglia*. ■ **111f.** Kätchen von Heilbronn] Figur im
 gleichnamigen Ritterschauspiel von Heinrich von Kleist. ■ **115** „les amours ... six mois“] „Carmens
 Liebschaften dauern keine sechs Monate.“ ■ **126** Alice] Figur in Meyerbeers *Robert le diable*.
 ■ **128f.** „la plus gentille et la plus sage fille“] „das netteste und sittsamste Mädchen“ (Freizitat von
 Josés Worten im I. Akt). ■ **152** „Raoul, sie tödten dich“] → NR. 208/ERL. zu den Z. 207–209.
 ■ **163** Kupfer] Mila Kupfer-Berger (1852–1905), Sopran; Debüt 1871 in Linz, 1871–1875 an der

Berliner Hofoper, 1875 Gastspiel an der Wr. Hofoper, anschließend Engagement an derselben bis 1885, danach in Italien (1887–1888 an der Mailänder Scala), ab 1897 in Wien als Gesangspädagogin tätig. ■ **163** Schmitt] Viktor Schmitt (1844–1900), Tenor; Debüt 1865 am Stadttheater in Freiburg im Breisgau, danach an den Theatern in Dessau, Lübeck, Mainz und Bremen, 1875–1900 an der Wr. Hofoper. ■ **167** Morini] Olga Morini, Sopran; 1875–1876 an der Wr. Hofoper, später in London tätig. ■ **175** Murillo] Bartolomé Esteban Murillo (1618–1682), span. Maler. ■ **176** „Meiningen“] reformatorische Theatergruppe des Herzogs Georg II. von Sachsen-Meiningen, der im letzten Viertel des 19. Jhs. um die Pflege der Klassiker (Schiller, Kleist, Molière und Shakespeare) und die originalgetreue, d. h. der Handlungszeit entsprechende Wiedergabe ihrer Stücke bemüht war. ■ **187–189** Als Mozarts „Don Juan“ ... zu kauen.“] Festgehalten von Lorenzo Da Ponte in: *Memorie di Lorenzo Da Ponte da Ceneda, scritte da esso*, Bd. 1, Teil 2, New York 1829, S. 105f.; wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros: Jahn, *Mozart*, Bd. 4, S. 308.

224.

WA 1875, Nr. 251, 2. November

A. (K. k. Hofoperntheater.) Der gestrige Tag brachte uns eine Wiederaufführung von Verdi's „Requiem“, auf welche begierig zu sein wir mehr als Einen Grund hatten. Fürs erste war sie eine Art Probestein für die Composition selbst, deren außerordentlicher Eindruck im Sommer dieses Jahres zweifellos zum Theile auf Rechnung von Umständen kam, welche nicht mit in der Partitur stehen: Verdi's persönliche Anwesenheit und die von ihm mitgebrachten Solisten, denen er selbst ihre Parte einstudirt hatte, welche bereits in Mailand, in Paris, in London gesungen und eigentlich nur noch da zu sein scheinen, um in der „Manzoni-Messe“ und in „Aïda“ mitzuwirken, daher sie denn auch den Vortrag dieser Werke zur gedenkbarsten Feinheit ausgearbeitet haben. Ja selbst die Neuheit des Arrangements in der Aufstellung der Ausführenden trug damals dazu bei, zu überraschen und zu imponiren. Zweitens aber war diesmal die Frage natürlich: „Wie wird die Leistung unserer heimischen Solisten sich im Vergleiche zu Verdi's, von ihm selbst autorisirten Requiem-Sängern gestalten?“ Daß ein großes Concert nicht auf den „Stand auf acht Augen“, das heißt, nicht ein für alle Mal auf vier bestimmte Solisten berechnet sein kann, und daß, wenn Verdi's Requiem am Leben bleibt, wie Mozarts und Cherubini's Requiem am Leben geblieben sind, am Ende doch andere Leute werden mitsingen müssen als die Stolz, die Waldmann und die Herren Medini und Masini, ist natürlich, wie denn bei der Aufführung in Triest Signora Sanz an Stelle der Signora Waldmann trat, – „der Beifall aber – wie ein Zeitungsbericht meldet – fast die Dimensionen von Jubel annahm“, – ein sonderbares Resultat bei einem Requiem!

Bei unserer letzten ganz „einheimischen“ Aufführung bestanden, zu unserer Freude, Composition und Sänger in vorzüglicher Weise. Wie jedes echte Kunstwerk stets neue Anregungen bietet, so traten uns diesmal viele schöne Einzelheiten im Orchester u. s. w. mit dem Eindruck der Neuheit entgegen – nur die Quinten beim *Oro supplex* fanden wir so niedrig wie jedesmal. Die erwähnte Zeitung spottet zwar über die „bezopften Richter, welche diese Stelle so streng maßregeln“, aber

30 Zopf hin, Zopf her – die Quinten klingen abscheulich, und damit sind sie schon gerichtet – sie sind ein Flecken in dem prachtvollen Gemälde. Frau Wilt, Frl. Treml und die Herren Walter und Rokitansky bewiesen, daß sie bei den von Verdi geleiteten Aufführungen genau darauf geachtet, wie der Componist die Sache haben wolle. Frau Wilt sang unübertrefflich, doch, merkwürdig genug, mit einer eigenen nervösen Aufregung und Heftigkeit. Herr Walter hat nicht den
 35 elementaren Stimmklang wie Masini, sang aber so, daß man sagen möchte: es war der speciellen Aufgabe noch angemessener, weniger opernhaf, künstlerischer. Herr Rokitansky mit seinem mächtigen Baß drang entschieden wirksamer durch als sein Vorgänger Medini. Frln. Treml begann ihr „*Liber scriptus*“ mit einer sehr erklärlichen Befangenheit, so daß wir für sie fürchteten; aber allmählig kam sie,
 40 vom Beifall aufgemuntert, in guten Zug und sang ihr letztes Solo sogar vorzüglich. Chöre und Orchester waren vortrefflich. Hans Richter dirigitte. Wäre Verdi entgegen gewesen, er hätte mit der Aufführung, welche dem musikalischen Wien die größte Ehre macht, und dem abermals glänzenden Erfolg nur zufrieden sein können.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Verdi, *Requiem*, 1. November 1875, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

1f. Wiederaufführung von Verdi's „Requiem“] zur Wf. Erstaufführung → NR. 220. ■ 19 Aufführung in Triest] Die Triester Erstaufführung am 16. Oktober 1875 leitete der it. Dirigent und Komponist Franco Faccio (1840–1891). ■ 20 Sanz] Elena Sanz (1849–1898), span. Alt; mehrere Spielzeiten in Paris, Gastspiele u. a. in St. Petersburg, Mailand und Südamerika, 1872 in Wien. ■ 20f. „der Beifall aber ... Dimensionen von Jubel annahm“] nicht ermittelt. ■ 26f. die Quinten ... fanden wir so niedrig wie jedesmal.] → NR. 220/Z. 204–209.

225.

WA 1875, Nr. 256, 8. November

Musik.

Die ersten Concerte der Saison.

Die Concertsaison hätte also glücklich begonnen und mit dem Abzug der ornithologischen Singvögel stellen sich wieder die menschlichen ein. Zunächst flatterten
 5 die vier schwedischen Nachtigallen voran, wenn man bei den vier kräftigen Töchtern des Nordens anders von Flattern sprechen darf. Ihr Concert war von einem zahlreichen, distinguirten Publicum besucht, der Beifall so lebhaft, wie ihn die in ihrer Art außerordentlichen Leistungen des „schwedischen Damenquartetts“ verdienen, und so herzlich, wie man liebgewordene Künstlerinnen bei ihrer
 10 Wiederkehr eben begrüßt. Das Repertoire bot eine beträchtliche Anzahl neuer Stücke und daß zuletzt der „Hochzeitsmarsch“ mit Händeklatschen und Lärm als Zugabe begehrt wurde, versteht sich von selbst – das Publicum hat in der Eile so-

gar ein wenig Schwedisch gelernt – denn „Bröllup, Bröllup“ ertönte es von allen Seiten.

Der folgende Tag brachte uns das erste philharmonische Concert. Es war also musikalischer hoher Festtag. Es herrschte eine eigen wohlthuende Atmosphäre im Saale und das Publicum schied in sichtbar gehobener Stimmung. Der Saal selbst hat sich während seiner musikalischen Ferien verjüngt; der hellere Farbenton, welchen man ihm gegeben, ist von glücklicher Wirkung, der fast allzu prächtige Raum hat an Freundlichkeit gewonnen, – nur die ohnehin etwas schwere Decke mit ihren bildergefüllten Cartouchen, welcher man ihre Nachdunkelung nicht nehmen konnte, drückt jetzt noch etwas mehr als früher. Die Karyatiden rechts und links, welche den außerordentlichsten musikalischen Leistungen mit so ungeheuer gleichgültigen Gesichtern zuhören und deren starre Ruhe besonders in den Wagner-Concerten mit dem Toben des enthusiasmirten Publicums einen wahrhaft komischen Contrast bildete, gleißen in frischer Vergoldung, ihnen entsprechen an den Rückwänden der offenen Logen vergoldete Lisenen mit sehr schönen Arabesken im Styl der Frührenaissance, – die Brüstungen der unteren Logenreihe sind mit sehr glücklich angebrachten Gobelins, goldgelbes Arabeskenwerk auf braunschwarzem Grund, verhängt; die kolossale Orgel hat eine neue Verschaltung bekommen, welche in ihrer Ausschmückung dem decorativen Styl des Hofopertheaters ähnlich ist. Man hat der edlen Musik, welche wir hier zu hören gewohnt sind, einen herrlichen Tempel bereitet und, was die Hauptsache ist, der Saal hat seine vortreffliche Akustik behalten, auf welche natürlich die bloße Neuvergoldung und Neubemalung keinen schlimmen Einfluß nehmen können.

Dieses erste Concert bot ein mehrfaches Interesse. – Hans Richter erschien als neuer Dirigent – und das Programm brachte eine in ihrer Art und ihrem Styl hochbedeutende, vom Publicum mit ungewöhnlichem Enthusiasmus aufgenommene Novität – ein Violinconcert in *G-dur* vom alten Bach – eigentlich ein sogenanntes *Concerto grosso*, welches wir heutzutage eher als eine Symphonie für Saiteninstrumente bezeichnen würden. Das Concert im alten, ursprünglichen Sinne setzt nämlich keineswegs das Hervortreten eines Solisten voraus, sondern, wie der brave alte Prätorius sagt, „es läßt sich ansehen, als wann es vom lateinischen *Verbo Concertare*, welches mit einander scharmützeln heißt, seinen Ursprung habe“ und von den Musikern „es immer einer dem anderen zuvorthun und sich besser hören lassen will“. Und so „scharmützelten“ denn in dem Bach'schen Stücke Geigen und Bratschen und Bässe, daß es eine Lust war und daß das Publicum mit Applaus nicht eher ruhte, bis sich das Orchester zwei Mal dankend erhoben. Nur im Adagio trat Hellmesbergers Geige schön singend im Solo hervor – dieser Satz war übrigens eine Einschaltung aus einer Bach'schen Violinsonate. Das erste Allegro des Concertes erinnert sehr entschieden im Charakter – nicht in den Motiven – insbesondere aber in den mit letzteren wie tändelnd spielenden Stellen (unter dem Ueberrigen wie Schmetterlinge, welche von Riesen ghascht werden) an das noch gewaltigere Klavierconcert Bachs in *D-moll*.

Die vorhergehende, das Concert eröffnende Nummer war Wagners Faust-Ouverture, vielleicht die großartigste moderne Instrumentalcomposition, bei welcher man – und nicht bloß um der Tonart willen – an Beethovens letzte Sym-

phonie denken kann und an welcher gar nichts auszusetzen ist, als daß sie auch jenen nervenüberreizten und nervenüberreizenden, für Wagners Musik so charakteristischen Zug hat, – einen Zug aber, den wir ihr und ihm zugutehalten, weil diese musikalische Art eben in des Tonsetzers ganzem Wesen liegt, weil sie wahr und nicht – wie bei gewissen kleinen Nachtretern des genialen Vorgängers – gemacht ist.

Und nun kam, nach Fausts verzweifelnder Grübelelei, nach seinem tiefsinnigen und düstere Gedanken wälzenden Geist, rund und gesund der Thomaner-Cantor, der mit Faust nichts gemein hat als den schwarzen Magisterhabit. Eine Weile „scharmützelten“ vor uns Zuhörern der Mann der Vergangenheitsmusik und der Mann der Zukunftsmusik, – wir mußten uns in Bach erst hinein hören, aber er behauptete sich, wie denn überhaupt dieser Cantor ein sehr zähes Leben hat. In heiterster Stimmung entließ uns das rüstige, fröhliche Finale und Beethoven nahm uns mit der „Eroica“ in Empfang. Bei Werken, von denen das Publicum jede Note kennt, hat ein neuer Dirigent einen harten Stand – unbarmherzig wird er controlirt – und als das berufene *as–b* der Geigen kommen sollte, wurden alle Zuhörer um einen Zoll länger. Wir dürfen Richter das Zeugniß geben, daß wir Beethovens Heldensymphonie nur sehr selten so gehört, wie wir sie diesmal zu hören bekamen. Die feinsten Details traten klarer als je hervor; Alles glückte, die gefürchtete Hornstelle im Scherzo kam makellos und die *Marcia funebre* hielt den ganzen übervollen Saal in athemloser Spannung und wirkte, besonders in der fugirten Stelle und in dem so trauervoll verklingenden Schluß, geradezu überwältigend; die Tempi waren, wie es Richters Art ist, eher gemäßigt, aber wahrlich nicht zum Nachtheile der Sache.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Konzert des Schwedischen Damen-Quartetts, 6. November 1875, Bösendorfersaal ■ Philharmonische Konzerte (Erstes Abonnementkonzert), 7. November 1875, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Johann Sebastian Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 3 G-Dur BWV 1048 ■ Beethoven: Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 (*Eroica*) ■ Söderman: *Bröllops-Marsch* ■ Richard Wagner: *Eine Faust-Ouvertüre* WWV 59

ERLÄUTERUNGEN

8 des „schwedischen Damenquartetts“] → NR. 192/ERL. zur Z. 116. ■ **11** „Hochzeitsmarsch“] *Bröllops-Marsch* des schwed. Komponisten August Söderman (1832–1876). ■ **13** Bröllup] bröllop – schwed. „Hochzeit“. ■ **22** Karyatiden] → NR. 141/ERL. zur Z. 17. ■ **36f.** Hans Richter erschien als neuer Dirigent] Richter wurde in dieser Funktion 1875 Nachfolger von Felix Otto Dessoff. ■ **39** Violinconcert in *G-dur*] Brandenburgisches Konzert Nr. 3 G-Dur BWV 1048. ■ **43–46** „es läßt sich ansehen ... lassen will“.] Freizitat aus Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 3, Wolfenbüttel 1619, S. 5. ■ **50** Einschaltung aus einer Bach'schen Violinsonate] vermutlich Adagio aus der Violinsonate e-Moll BWV 1023, deren Bearbeitung von Joseph Hellmesberger d. Ä. auch im Druck erschienen ist (Wien: Albert J. Gutmann, o. J.; mit der Widmung:

„Der Philharmonischen Gesellschaft in Wien“). Ansonsten wird üblicherweise das Largo aus der Violinsonate G-Dur BWV 1021 eingeschoben. ■ 54 Klavierconcert Bachs in *D-moll*] BWV 1052. ■ 73 *as-b* der Geigen] → NR. 181/ERL. zu den Z. 56–58.

226.

WA 1875, Nr. 263, 17. November

Feuilleton.

Musik.

Erstes Gesellschaftsconcert.

Der Directors- und Tactirstab der Gesellschaftsconcerte geht – wie in dem bekannten Gesellschaftsspiele das glimmende Hölzchen – rasch von Hand zu Hand; binnen wenigen Jahren sahen wir dort Rubinstein, Brahms, Herbeck an die Spitze des Orchesters treten – drei sehr respectable Männer und Künstler; und wer auch dort stand: die Kunst und wir haben uns dabei wohl befunden. Rubinsteins Sympathien gingen fühlbar nach Modernem, Brahms legte auf die Periode Händels und Bachs entschiedenes Gewicht, Herbeck scheint nach den bereits bekannten Programmen einen Mittelweg einschlagen zu wollen. Beim Heraustreten begrüßte ihn ein langer Applaus, das Pult trug einen grünenden Kranz. Herbeck ist ein Dirigent, welcher ein solches Vertrauensvotum verdient. Die sämtlichen Nummern des Concertes gingen in einer Weise, die schwerlich mehr irgendwo etwas zu wünschen übrig ließ. Herbeck versteht es, die Massen so zu beherrschen, daß ein Geist in allen Mitwirkenden lebendig wird. Ein solches Resultat ist natürlicher Weise nur möglich, wo dem trefflichen Dirigenten eben so treffliche Kräfte gegenüberstehen. Haydns Symphonie, welche das Concert einleitete, wird man besser sicherlich nirgends zu hören bekommen. Das in übermüthiger Jugendlust vorübertanzende Finalrondo riß das Publicum förmlich zum Enthusiasmus hin, so daß die Wiederholung begehrt und geleistet wurde. Die Symphonie in *G-dur*, nicht die „mit dem Paukenschlag“, ist eine der „hemdärmeligsten“ Vater Haydns. Es kann nichts geistreicher Hausbackenes, nichts genialer Philiströses geben als dieses erste Allegro, und das Trio im Menuet hat Haydn in glücklichster Laune irgendwo Kirmeßgeigern abgehört. Alles sprudelt von frischem Leben, Lust und Muthwillen; merkwürdig mag man es finden, daß sich im zweiten und letzten Satze stellenweise Beethoven ankündigt. Das Thema des Largo hat Beethoven sogar adoptirt und mehrmal in seiner Art verwerthet. Für pessimistisch gestimmte oder verstimmte Zeiten giebt es sicher keinen besseren Gesund- und Jungbrunnen als Haydns Musik!

Wer einen mit Musiknoten beschriebenen einzelnen Bogen aus Franz Schuberts Nachlaß etwa als vermeinte Maculatur unbesehen wegwerfen wollte, liefe Gefahr, ein kleines Juwel wegzuworfen. Ein solches ist wirklich die Tenor-Arie aus einem „Fragment“, welches leider ein solches geblieben, so gut wie die Symphonie ohne Finale und manches Andere. Das Fragment betitelt sich „Adrast“. Mayrhofer, Schuberts Leib- und Hauspoet, hat dazu herzlich elende Verse geschrieben, aber

der Componist machte daraus ein Tonstück voll Wohllaut, von reizender lyrisch-idyllischer Färbung. Durch Herrn Walters Vortrag kam die schöne Composition zur vollen Geltung. Zwei neue Chöre von Herbeck gefielen mit Recht.

40 Den Schluß bildete Mendelssohns Symphonie-Cantate: der „Lobgesang“. Mendelssohn schrieb diese Composition auf der Höhe seines Ruhmes, welche nicht auch zugleich die Höhe seines Schaffens war. Diejenigen seiner Werke, auf welchen das Morgenroth seiner Jugendzeit ruht oder welche das Abendroth seiner
45 letzten Tage beleuchtet, diese Werke sind es, welche ihm einen Ehrenplatz unter den deutschen Meistern der Tonkunst angewiesen haben – einen Platz, von welchem ihn verdrängen zu wollen, wie es im Parteigetriebe unserer Zeit versucht worden, eitle Mühe ist. Das Oratorium „Paulus“, das Werk voll Frische, Leben und jugendlicher Begeisterung, und „Elias“, das Werk, mit welchem er seine Tagesarbeit schloß und welches durch Gediegenheit und Reife ausgleicht, was ihm an
50 der Frische jenes ersten etwa fehlen mag, werden durch die Literatur des Oratoriums für alle Folgezeit wie ein Doppelgestirn leuchten und die poetische Kraft der vier Concertouverturen sichert diesen herrlichen Tondichtungen ebenso für alle Zeiten Werth und Wirkung. Zwischen Anfang und Ende liegt aber bei Mendelssohn eine Mittelzeit, wo er unausstehlich meisterhaft ist, wo seine Compositionen
55 gar keinen anderen Fehler haben, als daß sie gar keinen Fehler haben. Wie kostbare Tafeln polirten Marmors, so spiegelglatt, kalt und prächtig sind sie. Wir sehen ordentlich den Componisten in seinem eleganten, mit Nippes und Kunstwerken geschmückten Cabinet, am Schreibtisch von Acajouholz, seine Gedanken auf glattes, milchweißes Notenpapier niederschreiben, die schwarzen Locken legen sich wohlgeordnet um das feine, blasse Gesicht. Beethovens Löwenmiene und Löwenmähne sähen wir lieber. In diese Zeit fallen die beiden Trios, das *D-moll*-Concert, das „*Lauda Sion*“ und manches Andere. Felix, dem Glücklichen, welchen sein Lebensgeschick bis dahin auf weichen Armen geschaukelt, sollte es nicht erspart
60 bleiben, einen tiefen Lebensschmerz zu erfahren, den Tod seiner Schwester Fanny, welcher den seinen beschleunigte; es schien, als verbinde die beiden Geschwister im Leben wie im Tode ein magischer Rapport. Schmerz ist ein böser Gast, aber er bringt oft kostbare Geschenke mit. So sang Mendelssohn jetzt wieder in wunderbaren Klängen – man wird unter den Liederheften alter und neuer Zeit nicht viele finden, welche jenem Mendelssohns gleichzustellen sind, das mit dem wunderbaren Liede beginnt: „Vergangen ist der lichte Tag“ – aus welchem die geschäftige
70 Künstlerlegende sofort Mendelssohns Schwanengesang gemacht hat.

In jener Mittelzeit der kühlen Meisterschaft schrieb Mendelssohn den „Lobgesang“ – es war im Jahre 1841 – das erste große Werk, das er in Leipzig schuf, wofür Leipzig, in welchem der Mendelssohn-Cultus eben auf dem Siedepunkte
75 stand, sich höchst dankbar erwies. „Mendelssohns größtes, bestes sei es“ und als vollends der König bei einem Aufenthalte in Leipzig die Aufführung befahl und nach dem Schlusse, angesichts der vor Erstaunen halbversteinerten Leipziger, an den Componisten herantrat, um ihm Dank und Anerkennung auszusprechen, kannte der Jubel keine Grenzen; „jetzt geht aber der König zu ihm“, zischelten und flüsterten tausend Stimmen im Saale. Die Enthusiasten proclamirten den „Lobgesang“, welchem sie selber einen sangen, als „Seitenstück zur neunten Symphonie“,
80

die Mißwollenden, an denen es doch auch nicht fehlte, nannten es „eine Nachahmung“. Beide mit Unrecht. Die Aehnlichkeit ist eine nur äußerliche, wiewohl Beethovens letzte Symphonie immerhin mitgeholfen haben kann, den Componisten auf den Einfall zu bringen. Man hat in den fast schon zahllosen Schriften über die „Neunte“ genügend nachgewiesen: „wie die Anlage des ganzen kolossalen Werkes endlich nothwendig dahin leite, daß die Menschenstimme zuletzt das Wort ergreifen muß“. Mendelssohn dachte an etwas ganz Anderes, – das höchste der Instrumentalmusik, die Symphonie, und das höchste der Gesangmusik, das Oratorium, sollten ein Bündniß schließen. Aber doppelt genommene Größe ist nicht immer doppelte Größe. Wenn man einer Symphonie das Finale und einem Oratorium Ouverture und Introductionsnummern wegschneidet und die verstümmelten Wesen an einander leimt, so bleiben sie doch getrennt, wollen kein Ganzes werden, und geht ein Leitmotiv, das erste Posaunenmotiv Mendelssohns, durch, so wird man, so oft es auftaucht, den Gedanken an eine Klammer oder Verankerung nicht los, welche den Flickbau mühsam zusammenhält. Grell sticht der mendelssohnisch-romantische Zug der drei Instrumentalsätze von der Oratorienfärbung der zweiten Hälfte ab. Obendrein war bei jenen dem Componisten sein Genius nichts weniger als günstig. Das erste Allegro hat bei viel äußerem Glanz und vieler „Arbeit“ wenig inneren Gehalt; im Genre des *Allegretto agitato* hat Mendelssohn selbst unvergleichlich Besseres geschaffen, als er im zweiten Satze bietet, und wie ein Meister von seinem feinen Geschmack etwas so Mattes, Leeres hinschreiben konnte, wie das zum Glück nicht lange Adagio, oder wie er beim Wiederansehen es nicht kurz und gut in den Papierkorb warf, ist unbegreiflich. Interessanter gestaltet sich der Oratoriumtheil. Aber auch hier rächt sich die von Hause aus verfehlte Anlage. Um nur in das ewige Hosianah und Hallelujah einen Contrast, einen dramatischen Moment zu bringen, ergreift den Solotenor plötzlich – man begreift nicht, warum – eine fürchterliche Angst vor der Nacht, die nicht enden will; er ruft dem Hüter, antwortet im Namen des Hüters, bis der Solosopran versichert, die Nacht sei vergangen; darauf Jubelchor und Choral: „Nun danket Alle Gott.“ Hier ist nun Mendelssohn die Feder wieder in die Hand gekommen, mit welcher er einst den „Paulus“ geschrieben. Hier ist die Wirkung keine bloß äußerliche, – der Moment erwärmt. Leider legt der Componist nach dem Choral die „Paulus“-Feder bei Seite und nimmt wieder die Lobgesang-Feder zur Hand. Daß diese Hand sich überall als Meisterhand legitimirt, ist nicht nöthig zu sagen, trotzdem wäre die beste Kritik des Doppelwerkes, was Goethe in seiner bekannten, gegen Wieland gerichteten Turlipinade den Hercules sagen läßt: „Kommt mir vor wie ein Centaur; so lange der vor eurer Imagination herumtrabt, wie herrlich, wie kräftig! Anatomirt ihn und findet vier Lungen, zwei Herzen, zwei Mägen – er stirbt in dem Augenblicke der Geburt.“

Ausgeführt wurde das Werk vom Orchester geradezu wunderbar. Den Solosopran sang Frl. Marietta Linder, deren mächtige, wohlklingende Stimme und gediegene Schule uns nur wünschen lassen kann, der jungen Dame bei dankbareren Aufgaben zu begegnen. Dem Frl. Marie Hellmer war das noch weniger beneidenswerthe Los des zweiten Soprans zugefallen; auch sie hoffen wir dort zu hören, wo ihr bessere Gelegenheit geboten sein wird, ihr Talent und ihre Gesangsbildung

geltend zu machen. Sehr schön, mit dramatischem Schwunge, sang Herr Walter sein: „Hüter, ist die Nacht bald hin?“

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Erstes Gesellschaftskonzert der GdM, 14. November 1875, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Joseph Haydn: Symphonie G-Dur Hob. 88 ■ Herbeck: „*Glockentöne*“, „*Liebe und Traum*“ ■ Mendelssohn: *Lobgesang* op. 52 ■ Schubert: „*Meine Seele, die dich liebt*“ aus *Adrast*

ERLÄUTERUNGEN

22 „mit dem Paukenschlag“] Symphonie G-Dur Hob. I:94. ■ 34f. Symphonie ohne Finale] Symphonie h-Moll D 759 (*Die Unvollendete*). ■ 61 die beiden Trios] → NR. 154/ERL. zur Z. 124f. ■ 61 *D-moll-Concert*] op. 40. ■ 70 „Vergangen ist der lichte Tag“] „*Nachtlied*“ op. 71 Nr. 6. ■ 73 1841] recte: 1840. ■ 75–78 als vollends der König ... an den Componisten herantrat] König Friedrich August II. von Sachsen war bei der Aufführung des Werkes am 16. Dezember 1840 im Leipziger Gewandhaus zugegen. Mendelssohn berichtet darüber im Brief an seine Mutter Lea Mendelssohn-Bartholdy vom 18. Dezember 1840 (Mendelssohn, *SB*, Bd. 7, S. 369). ■ 117 Turlipinade] spaßhafter Einfall, Wortwitz. ■ 117–120 „Kommt mir vor ... Augenblicke der Geburt.“] Freizitat aus: Goethe, Satire *Götter, Helden und Wieland*. ■ 122 Marietta Linder] nicht ermittelt. ■ 124 Marie Hellmer] Alt; in Wien Schülerin von Carl Maria Wolf, 1875 Debüt in Wien, danach am Stadttheater in Brünn engagiert, 1876 Gastspiel an der Komischen Oper in Wien, später am Dt. Landestheater in Prag und am Stadttheater in Leipzig.

227.

WA 1875, Nr. 268, 23. November

Musik.

Hellmesbergers Quartett. – Der Violinist Krezma.

Der erste Quartettabend Hellmesbergers versammelte ein zahlreicheres Publicum, als wir uns dessen je früher erinnern. Neben der musikalischen Elite, welche dort
5 alljährlich den Meisterwerken Mozarts, Haydns, Beethovens mit einer Art von musikalischer Andacht horcht und den Novitäten, welche den älteren Werken anzureihen Hellmesberger bedacht ist, ein tüchtiges, durch vieles Hören des Trefflichen geübtes Verständniß und ein vorwiegend zur Milde und Anerkennung geneigtes Urtheil entgegenbringt, sahen wir diesmal viel neue Gäste. Daß man einem
10 Genre, welches den Kenner wohl durch seine Feinheit ganz besonders interessiren mag, dagegen die Menge durch Glanz zu bestechen in keiner Weise geeignet ist, so viel Antheil zuwendet, ist ein gutes Zeichen. Mozart, Beethoven, Brahms waren diesmal die Tonsetzer, welche wir hörten, von Brahms insbesondere ein neues Klavier-Quartett, dessen Klavierpart er selbst spielte. Er ist, wie wir wissen, ein
15 Künstler, welcher es mit der Kunst und ihren Aufgaben sehr ernst nimmt, und so

ist denn sein neuestes Werk wieder eine Composition im hohen Styl, bedeutend, bedeutender vielleicht als ansprechend; wobei wir jedoch ausdrücklich bemerken, daß die Aufnahme von Seite des Publicums eine überaus warme war, da neben dem interessanten Tonstücke auch die Person des an der Aufführung beteiligten Tonsetzers ins Spiel kam und Brahms bei uns neben einigen, allerdings entschlossenen Gegnern eine sehr viel größere Anzahl warmer Freunde zählt. Die Composition ist, wie sich bei Brahms von selbst versteht, von sehr tüchtiger Factur, voll von Zügen, welche vor Allem den specifischen Musiker interessiren müssen, in der Gesamtwirkung der vier Instrumente beinahe symphonistisch-mächtig. Brahms steht in seinem Schaffen zwischen zwei Anziehungspunkten: Händel-Bach einerseits, Beethoven andererseits, und fast bei jedem seiner größeren Werke wird man deutlich unterscheiden, ob der eine oder der andere Anziehungspunkt stärker auf ihn wirkt. Diesmal steht er unter dem Einflusse Beethovens; wo indessen die Unterschiede sitzen, konnten wir sehr deutlich empfinden, als unmittelbar auf das Brahms'sche Stück Beethovens *A-moll*-Quartett folgte. Das erste Allegro, in welches es ohne einleitenden langsamen Satz gleich muthig hineingeht, ist durchwegs von großer rhythmischer Kraft, zwei Schläge eines Dreivierteltactes energisch betont, der dritte Schlag eine Pause. Schon dieser kühne Rhythmus hat etwas Beethoven'sches, auch klingt Manches an, ohne Reminiscenz zu sein. Im Scherzo ist wiederum der Rhythmus, voll eigensinniger Häkeleien, das Hervortretendste, der Hörer wird oft zweifelhaft, ob er geraden oder ungeraden Tact hört. Der erste Satz hat jene Färbung, welche wir seit Beethovens berühmter, im Detail übrigens völlig anderen, *Sonate pathétique* zu nennen pflegen, wozu übrigens auch die Tonart, *C-moll*, hier wie dort beiträgt. Das Scherzo macht einen wild-leidenschaftlichen Eindruck, vom „Scherz“ hat es, wie zahllose neuere Sätze dieser Art seit Beethoven, nur den Namen. Ein gesangvolles Andante folgt, schmerzlich reflectirend, aber männlich, kräftig, kein weichlicher Klagegesang. Das Finale rauscht in heftiger Bewegung vorüber; seltsam berührt es, daß ein stets wiederkehrendes Thema vollständig an den ersten Satz von Mendelssohns zweitem Trio anklingt, welches zum Unglück auch wieder aus *C-moll* geht. Da Brahms in keiner Weise nöthig hat, nach fremdem Gut zu greifen, so ist die Reminiscenz bloßer Zufall. Die vier Stücke des Trio zeigen ein ungemein consequent gedachtes Ganze – wie Glieder einer eisernen Kette greifen und schließen sie in einander. Ich brauche das Bild mit Vorbedacht. Eine Kette, an welcher bitter grollender Unmuth reißt und zerrt, ohne sie zerreißen zu können, das ist der Charakter des Ganzen, charakteristisch für die Richtung unserer Zeit. Auch die Künstler sind zu Schopenhauer und zu Hartmann, scheint es, in die philosophische Schule gegangen und ihre Arbeiten sind Schöpfungen, „wo sich die Phantasie zur eigenen Qual verdammt“. Die Unbefangenheit des Schaffens, die eigentliche Freude am Schaffen ist uns verloren gegangen. Von der Sonntagsstimmung, in welcher Haydn einst seine Symphonien schrieb, ist für uns lange keine Rede mehr. Wenn aber, nach des Dichters Wort, „die Kunst heiter ist“, worunter wir natürlich nicht Lustigkeit und Tanzrhythmen verstehen, so dürfen wir wohl fragen, welche Richtung das Bessere trifft, ob die Götterheiterkeit der alten Meister Bach, Händel u. s. w. bis auf Mozart und theilweise selbst auf Beethoven, oder unser moderner musikalischer Lord-Byronismus.

Welche Fluctuationen, welche Phasen eines reichen Seelenlebens zeigt nicht das oben erwähnte Quartett Beethovens, an so bitteren Seelenkämpfen uns der Tondichter darin auch vorüberführt! Es war uns, als Beethoven begann, wirklich, als träten wir aus Katakomben voll Grabsteinen wieder an freie Luft, wo wir aufathmen, möge die Gegend, in die wir getreten, auch eine düster-ernste sein. Aber ein
 65 großes Verdienst haben die modernen Tonsätze, deren wir gedacht: sie sind wahr, sie tragen die Signatur der Zeit. Ob unsere Enkel aber nach den Wort- und Tondichtungen unserer Tage, diese letzteren selbst beurtheilend, unsere Zeit als eine besonders neidenswerthe und glückliche anerkennen werden, wird dereinst die
 70 Zukunft lehren.

Die vereinten Wiener Tonkünstler gaben, wie alljährlich, ihr Concert mit kollossaler Orchesterbesetzung, dirigirt von Hans Richter. Das Programm bot interessante Nummern, wenn auch keine Novitäten; wohl aber trat ein junger, sehr vielversprechender Violinist, der absolvirte Zögling und Preisträger Krezma aus dem hiesigen Conservatorium auf, der Spohrs bekannte „Gesangscene“ spielte, nachdem er einige Tage vorher im eigenen Concerte das *E-dur*-Concert von Vieuxtemps und einiges Andere gespielt. Krezma ist erst 13 Jahre alt – wie beweiskräftige
 75 Documente mit juridischer Gewißheit zeigen, müssen wir sagen, denn seinem Aussehen nach würde man ihn auf siebzehn schätzen. Vor Allem fällt sein überraschend großer Ton auf, und hört man, welche Schwierigkeiten dieser an der Grenze zwischen Knaben und Jüngling stehende jugendliche Künstler spielend und mit Sicherheit überwindet, so mag man wohl nicht allein über sein Talent, sondern auch über die Resultate staunen, welche die musikalische Pädagogik unserer Zeit zu gewinnen versteht. Spohrs Composition convenirte ihm ganz, jene
 80 von Vieuxtemps ging wohl noch etwas über seine Kräfte; freilich erinnern sich Viele von uns noch, wie unvergleichlich Vieuxtemps selbst gerade dieses Stück spielte. Das Rondo nahm Vieuxtemps fast doppelt so schnell, als wir es diesmal hörten. Wird aus der seltenen Begabung Krezma's nicht voreilig Capital geschlagen, sondern wendet er noch einige Jahre Studien daran, während er zugleich die
 85 weitere Kunstwelt auch außer seiner nächsten Heimat sieht und kennen lernt, so ist ihm eine große Zukunft mit ziemlicher Sicherheit zu prophezeien.
 90

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Erstes Konzert des Hellmesberger-Quartetts, 18. November 1875, MVkl. ■ Jahres-Konzert des Wr. Musiker-Vereins, 21. November 1875, MVgr. ■ Konzert von Franz und Anna Krezma, 17. November 1875, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Streichquartett a-Moll op. 132 ■ Brahms: Klavierquartett c-Moll op. 60 ■ Mozart: Streichquartett Es-Dur [KV 171 oder KV 428?] ■ Spohr: Violinkonzert a-Moll *in modo di scena cantante (in Form einer Gesangsszene)* op. 47 ■ Vieuxtemps: Violinkonzert E-Dur op. 10

ERLÄUTERUNGEN

9 sahen wir diesmal viel neue Gäste] anwesend waren auch Richard und Cosima Wagner. ■ 12 Mozart] Streichquartett Es-Dur [KV 171 oder KV 428?]. ■ 44 von Mendelssohns zweitem Trio] Klaviertrio c-Moll op. 66. ■ 53 „wo sich ... verdammt.“] Freizitat aus: Goethe, *Faust I*, 715. ■ 57 „die Kunst heiter ist“] Schiller, *Wallenstein* (Prolog). ■ 74 Krezma] Franjo Krežma (1862–1881), Violinist und Komponist; Studium am Konservatorium der GdM (Abschluss 1875), danach Konzertreisen u. a. nach Italien und Frankreich, 1879 Konzertmeister der Berliner Philharmoniker. ■ 76f. Vieuxtemps] Henri Vieuxtemps (1820–1881), belg. Komponist.

228.

WA 1875, Nr. 274, 30. November

Feuilleton.
Musik.

Die Philharmoniker. Herbecks neueste Composition.

Liszts „Hunnenschlacht“. – Frau Martha Procházka, Fräul. Vera Timanoff.

Als Hans Richter sein Debut im ersten philharmonischen Concert mit Wagners Faust-Ouverture einleitete, wurden aus den Kreisen der Leute, welchen der Himmel lange musikalische Fortschrittsbeine hat wachsen lassen, deren Mangel übrigens durchaus nicht auch schon auf Rückschrittsbeine deutet, Jubelstimmen laut: „Für die philharmonischen Concerte beginnt eine neue Aera.“ Daß unsere musikalischen Ultras diese glänzendste der Musikanstalten Wiens gerne in eine Filiale des Bayreuther Centralbureau's verwandelt sähen, ist natürlich; aber das für Musik so verständnißvolle und eher conservativ gesinnte Publicum der philharmonischen Concerte dürfte mit der geträumten und gehofften Reform des Repertoire's schwerlich sehr einverstanden sein, zumal man nicht immer und ewig den „Walküren-Ritt“, „Isoldens Liebestod“, die symphonischen Dichtungen Liszts oder Berlioz' oder gar Bülow's der widerwilligsten Phantasie abgequälte „Julius-Cäsar-Ouverture“, oder seine „Nirvana“ aufs Programm setzen kann. In der That hat die „neudeutsche Schule“, welche ihr Hauptaugenmerk auf das Theater richtet, für den Concertsaal nur sehr spärlich gesorgt. Hans Richter ist aber seinerseits ein viel zu gebildeter Künstler, um als Commissär irgendeiner musikalischen Bergparthei artistische Füsilladen und Noyaden ins Werk zu setzen, wo man nicht unbedingt auf die neue Musikverfassung schwört.

Das zweite Concert der Philharmoniker sollte indessen wirklich eine fühlbare Zukunftsfärbung erhalten: die Zettel verhießen uns acht Tage lang die Ouverture zur Oper „Benvenuto Cellini“ von Berlioz und Liszts „Hunnenschlacht“. Die Berlioz'sche Ouverture wurde indessen durch Beethovens erste Symphonie ersetzt; man hätte nicht leicht etwas Heterogeneres finden können. Das Publicum schien mit dem Tausche höchst zufrieden und hätte das Andante und den Menuet, welche in der That in einer vollendet zu nennenden Aufführung geboten wurden, am liebsten nochmals gehört. Welche andere „Klangfärbung“ hat doch ein echter, vom Herzen kommender Beifall, als ein gewaltsamer Tendenzbeifall, durch wel-

chen jezuweilen todtgeborne Werke ins Leben gerufen werden sollen, wie etwa nach der fabulösen Naturgeschichte des Mittelalters die Löwin ihre Jungen zwar todt oder scheintodt zur Welt bringt, aber neben ihnen so lange aufs heftigste
 35 brüllt, bis sie die Augen öffnen und lebendig werden. Wir gingen allgesammt innig erfreut, geistig erfrischt aus dem Concerte. Ob es wohl auch der Fall gewesen wäre, wenn wir nicht zum guten Ende Beethoven in einem seiner frischesten, liebenswürdigsten Werke gehört hätten?

Eine schöne Novität waren „symphonische Variationen“ von Herbeck, welche er auch selbst dirigitte und so gleich den herzlichen, lauten Dank des Publicums in Person entgegennehmen konnte. Werke dieser Art sichern Herbeck seine Stellung unter den besten Instrumentalcomponisten der Zeit, mögen sie nur auch ihren Weg über den Rayon Wien hinaus recht bald in die weitere musikalische Welt einschlagen. Es pulsirt darin denn doch noch immer das richtige Wiener Blut
 45 jener hochgepriesenen Wiener Schule, welche in Haydn, Mozart, Beethoven und Franz Schubert der Musikwelt ein Viergestirn geschenkt hat, dessen Glanz wohl nie verlöschen wird. Dabei ist aber Herbeck kein Nachahmer, kein bloßer „Anempfänger“, welcher gehörte Phrasen wiederholt; was er uns zu sagen hat, gehört ihm, er sagt es uns frisch vom Herzen weg, und da dieses Herz frisch und froh schlägt, so kann auch uns dabei nur wohl zu Muthe werden. Er empfindet modern, aber die Empfindung ist gesund. Der Grundgedanke einer symphonischen Variationenform gehört Beethoven an (Finale der „Eroica“), doch zeigen sich auch schon bei Haydn in einzelnen Schlußsätzen und bei Mozart in dem herrlichen Octett für Bläser und in einigen Klavierconcerten gleichsam die Vorstufen dazu.
 55 Schumann hat in seinen „*Etudes symphoniques*“ diese interessante Form mit Glück aufgegriffen. Herbecks neueste Arbeit reiht sich an, hat aber eine von all dem Früheren verschiedene, eigenthümliche Physiognomie. Der Titel „Variationen“ ist nur bedingt richtig, gleichwohl war er einem modernen Publicum gegenüber der zweckmäßigste. Es sind mehr kleine Phantasiestücke über das vorangestellte Thema, mit diesem nicht in der Tactzahl stimmend, nicht in der rhythmischen Disposition durch dasselbe bedingt. Insoferne können sie als die höchst glückliche, aber auch, was höchlich zu billigen, ganz im modernen Sinne erfaßte Wiedererweckung einer längst begrabenen und vergessenen Form, der „Partite“, gelten. Hingegen erinnert die in einigen Nummern fühlbar werdende Tanzbewegung an die alte
 60 „Suite“. Wenn die neuen Componisten – statt beim Suchen nach neuen Formen gelegentlich in vollkommene Formlosigkeit zu gerathen, durch deren Labyrinth uns der Ariadnenfaden irgend eines „Leitmotivs“ hindurchhelfen muß – ungeschreckt vom alten Staub der Jahrhunderte manche als veraltet außer Cours gekommene Form mit modernem Inhalt füllen wollten, so thäten sie wohl daran. Unter
 70 Herbecks Variationen oder Partiten sind insbesondere das Adagio Nr. 3, das gavotteartig rhythmisirte Allegretto Nr. 4 mit seinem pikanten Mittelsatz und das Präludium, das sich ernst und bedeutungsvoll auf breite Orgelpunkte aufbaut, und endlich der auf vierfachen Contrapunkt mit Bravour angelegte, zu Anfang ganz wie irgend ein Stück von J. S. Bach klingende Schlußsatz wahrhaft ausgezeichnet zu nennen. Höchst liebenswürdig ist der Zug im Scherzo Nr. 6, daß es
 75 in seinem Verlaufe in den wohlgemuthesten, frischesten, anmuthig-reizendsten

Wiener Walzer übergeht. Dieses Stück hätte das Publicum aber auch gerne wiederholt gesehen. Die Instrumentirung ist die brillianteste moderne, aber ohne ungesundes Raffinement. Vielleicht thäte der Componist gut daran, wenn er, nachdem er die Componistenfeder weggelegt, jetzt den kürzenden Rothstift zur Hand nähme. Die Composition dürfte etwas zu lang sein; das ist aber auch die einzige Ausstellung, welche wir daran zu machen hätten. 80

Das dritte und letzte Instrumentalstück des Concertes war die schon vorhin erwähnte „Hunnenschlacht“. „Nach Kaulbach“ hat Liszt seiner Partitur beige-schrieben und dieser Zusatz ist für das Verständniß des Werkes von Wichtigkeit. 85 Liszt hat sich nicht auf diese einzige erläuternde Anmerkung beschränkt; auf der ersten Seite der Partitur lesen wir die Buchbindernachricht an den Dirigenten: „Das ganze Colorit soll anfangs sehr finster gehalten sein und alle Instrumente geisterhaft erklingen.“ Weiterhin, beim Eintritt der Orgel, belehrt uns die Partitur, daß wir die uralte Kirchenmelodie: „*Crux fidelis, inter omnes arbor una nobilis*“ 90 hören. Solche musikalische Gebrauchsanweisungen und Citate haben ihr Bedenkliches, liegen dem eigensten Wesen der Musik ferne. Aber bei der Richtung, welche Liszt mit seinen „symphonischen Dichtungen“ einschlug, sind sie schwer entbehrlich. Wie so vieles Neue in der Musik, wurzeln auch sie in Wagner. Dieser hat bekanntlich in seinen geistvollen Schriften die Insolvenz der Poesie allein und die Insolvenz der Musik allein als seinen künstlerischen Grundgedanken dargelegt. 95 Wer sich nun immer der Musik in der neuesten Richtung zugewendet hat, bei dem müssen folgerichtig Poesie und Musik die alte Fabel vom Blinden und vom Lahmen aufführen, deren Moral bei Gellert bekanntlich lautet: „Vereiniget wirkte dieses Paar, was einzeln keinem möglich war.“ Wo der Componist einen Worttext, ein Opernbuch vor sich hat, geht es ganz wohl. Schlimmer für ihn, wenn er eine Instrumentalmusik machen will, wie Liszt in den „symphonischen Dichtungen“, deren Gattungsname schon bedeutungsvoll ist. Mit wenigen Ausnahmen, wie „Hungaria“, „*Héroïde funèbre*“, müssen sie sich an bekannte Dichtungen klammern, wie „Tasso“, die „Ideale“, wo ganze Stellen aus Schillers Gedicht mitten in 105 die Partitur hinein geschrieben sind; ja an Buchcitate einzelner Stellen aus V. Hugo und Lamartine, wie: „*Ce qu'on entend sur la montagne*“ und „*Les préludes*“, oder an ein allbekanntes Werk bildender Kunst, wie eben die „Hunnenschlacht“. Ein nüchternes Programm in Prosa drucken und an das Concertpublicum vertheilen zu lassen, wie Berlioz bei seiner „*Episode de la vie d'un artiste*“ thut, dazu ist Liszt zu idealistisch-poetisch und zu belesen. Die alten Meister der Instrumentalmusik trachteten vor allen Dingen nach guter, echter, richtiger Musik und das Uebrige fiel ihnen von selbst zu; sie wollten vor Allem Tonsetzer sein und wurden, ohne es selbst zu wissen, Tondichter. Die Neuen wollen vor Allem Tondichter sein und werden dabei nicht immer Tonsetzer. Das durchgehende Leitmotiv, auch wie allbekannt Wagner'sches Hab' und Gut, das schon erwähnte Citat einer bekannten Melodie und, wo es irgend angeht, eine bis zum Extrem getriebene Tonmalerei müssen erklären, erzählen helfen. 115

Diese Bedenken bei Seite gesetzt, bleibt Liszts „Hunnenschlacht“ ein ganz interessantes, sogar ein in seiner Art bedeutendes Werk; die nächtliche Geisterscene, 120 die wilden Hornrufe, das Anstürmen der Hunnen, das wie in Höllenflammen

lodert und aus dem sich der Choral völlig wie Glanz himmlischen Lichtes siegend hervorhebt – das Alles war ganz wohl in Tönen zu malen und ist ganz wohl gemalt. Kaulbachs berühmtes Bild kennt so ziemlich Jeder. Für den Musiker wimmelt die Composition von interessanten Zügen. Um nur Eines hervorzuheben, man höre, wie Liszt den charakteristischen Intervallschritt des entlehnten Chorals *b, c-es f* zur Themenbildung in sinnreicher Weise benützt. Ein Geniezug ist es, wenn der grimmige Hornruf der Hunnen nicht auf einem heroisch-edeln, heiteren Dreiklang, sondern, wild dissonirend, durch die Töne *as, c, es, g* hinaufdröhnt. Daß Liszt in Bewegung setzt, was sich eben in Bewegung setzen läßt, ist natürlich. Die Pauke „mit Holzschlägel“ hat genugsam zu thun und die Becken wollen kaum aufhören zu klirren.

Mit Vergnügen notiren wir, daß Liszt mit der „Hunnenschlacht“ im geheiligten Raume der Philharmoniker einen wenigstens leidlichen Erfolg errungen. Das Publicum ist mißtrauisch geworden, wenn es den Namen des Componisten Liszt auf der Affiche liest, und es ist ein unerhörter Euphemismus, wenn uns jüngst versichert wurde, „die Faust-Symphonie sei bei uns nicht mit allgemeinem Beifall aufgenommen worden“. Aber die Concertprogramme und die Musikgeschichte werden an Liszt doch nicht vorbeigehen dürfen; sein „Dante“, „Tasso“, die „Hunnenschlacht“ u. a. m. nehmen in der Geschichte der modernen Instrumentalmusik denn doch eine nicht zu unterschätzende Stellung ein. Was absolut ungenießbar ist, lasse man einfach auf sich beruhen, das nicht Lebensfähige wird nicht lebendig und brüllten ganze Menagerien von Löwinnen daneben! Manchen wird die „Hunnenschlacht“ an den „Walküren-Ritt“ erinnert haben. Es wird deßwegen nicht überflüssig sein, zu bemerken, daß die „Hunnenschlacht“ schon 1861 im Druck erschienen ist. Lassen wir die Walküre reiten, so dürfen wir auch die Hunnen kämpfen lassen.

Eine Sängerin aus Prag, bisher Dilettantin, Frau Martha Procházka, introducirte sich mit keiner kleinen Aufgabe: mit der großen Rezia-Arie aus „Oberon“. So viel wir wissen, hat Hans Richter dieses Talent ausfindig gemacht – und der Fund war ohne Frage glücklich. Die Stimme der Sängerin ist sympathisch und von warm beseeltem Klang. Die Ausgleichung der Register ist vorzüglich, die Brusttöne sind besonders schön. Die Region der zweigestrichenen Octave bis *b* hinauf ist glänzend, die Vocalisation zu loben. Bringt man die sehr erklärliche Befangenheit einer Sängerin in billigen Anschlag, welche vor einem fremden, ans Beste gewöhnten und neue Erscheinungen selten ohne ein gewisses Mißtrauen annehmenden Publicum debütirt, welche – wie man uns sagt – noch nie mit Orchester gesungen, und berücksichtigt man die in ihrer zweiten Hälfte wesentlich dramatische, also für den Concertsaal halb exotische Arie, vor welcher selbst lang routinirte Sängerrinnen zu zagen pflegen, so muß man sagen, daß Frau Procházka alles Mögliche geleistet hat. Der Beifall und Hervorruf war verdient.

Fräulein Vera Timanoff, welche wir einige Tage früher hörten, kannten wir vor einigen Jahren als schätzbare Pianistin; sie hat seitdem, bei Liszt, fortstudirt und ist als ganz fertige Künstlerin wiedergekehrt. Ihr Erfolg war glänzend und wir würden nicht anstehen, sie unter den modernen Pianistinnen unbedingt mit in die erste Reihe zu stellen, hätte sie uns neben den von ihr gewählten Stücken, in denen

Force und Bravour alles Andere überglänzten, Gelegenheit geboten, auch noch zu hören, was sie in einfacheren Tonsätzen und in sogenannter „classischer“ Musik etwa leistet.

A. W. Ambros. 170

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Philharmonische Konzerte (Zweites Abonnementkonzert), 28. November 1875, MVgr. ■ Konzert von Vera Timanoff, 25. November 1875, Bösendorfersaal

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Symphonie Nr. 1 C-Dur op. 21 ■ Herbeck: Symphonische Variationen F-Dur ■ Liszt: *Hunnenschlacht* S 105 ■ Carl Maria von Weber: „Ozean, du Ungeheuer!“ aus *Oberon*

ERLÄUTERUNGEN

5f. Als Hans Richter sein Debut ... einleitete] → NR. 225. ■ **15** „Walküren-Ritt“, „Isoldens Liebestod“] aus Wagners *Die Walküre* und *Tristan und Isolde*. ■ **16f.** „Julius-Cäsar-Ouverture“] *Ouverture héroïque et Marche des Impériaux de la Tragédie „Jules César“ de Shakspeare* op. 10. ■ **17** „Nirvana“] *Nirwana. Symphonisches Stimmungsbild* op. 20. ■ **21** Füsilladen und Noyaden] Massenerschießung und -ertränkung. ■ **47f.** „Anempfnder“] *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: Goethe, *MA*, Bd. 5, S. 107. ■ **54** Octett für Bläser] *Serenade Es-Dur KV 375*. ■ **99f.** „Vereinigt ... möglich war.“] Freizitat aus: Christian Fürchtegott Gellert, Gedicht „*Der Blinde und der Lahme*“. ■ **137f.** „die Faust-Symphonie sei bei uns ... aufgenommen worden.“] Ambros bezieht sich auf das Feuilleton „Musik“ von Eduard Kullak, in: *Das Vaterland* (1875), Nr. 319, 19. November. ■ **139** „Dante“] *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia (Dante-Symphonie)* S 109. ■ **148** Procházka] Marta Procházková (1849–1903), Sopran, Ehefrau des Prager Kritikers und Komponisten Jan Ludevít Procházka (1837–1888); Gesangsausbildung bei Jindřich Pech (1837–1905) in Prag und bei Johannes Ress (1839–1916) in Wien, in den 1880er Jahren Engagements am Stadttheater in Hamburg und an der Dresdner Hofoper. ■ **149** „Oberon“] von C. M. v. Weber. ■ **162** Timanoff] Vera Timanoff/Timanova (1855–1942), russ. Pianistin und Klavierpädagogin; Studium bei Carl Tausig und Liszt, Karriere in Westeuropa, danach in St. Petersburg. ■ **166** den von ihr gewählten Stücken] u. a. Liszt, *Rhapsodie espagnole* S 254.

229.

WA 1875, Nr. 281, 9. Dezember

**Feuilleton.
Musik.**

Zweites Gesellschaftsconcert. Meyerbeers „Struensee-Musik“.
Hellmesbergers zweite Quartett-Soirée. Frau Martha Prochaska.

Das war eine reiche Musikwoche! Der Schluß aber, das zweite Gesellschaftsconcert, war ihr Bestes, und in diesem war wiederum Händels berühmte „Ode auf den Tag St. Cäcilia“ das Hauptstück. Die Musik und deren Wirkungen durch Musik zu preisen und am Zuhörer gleich auf der Stelle zu erproben, was ihr an Stimmun-

5

10 gen weckender Kraft innewohne, hat Händel mehr als ein Mal erprobt, weil er
 über dieses Capitel vermuthlich andere Ansichten hatte als nachmals die Her-
 bart'sche Philosophenschule. Das „Alexanderfest“, der zweite Theil des „Salomo“,
 gewissermaßen selbst „Allegro und Pensieroso“ gehören nebst der „Cäcilienode“ in
 diese Classe; die Ode trägt wohl den Stempel einer Gelegenheitscomposition, aber
 15 wenn Händel auch etwas nur „gelegentlich“ componirte, so hat sich die Sache
 hinterdrein als beträchtlich festfärbig bewährt. In diesem Diminutiv-Oratorium
 ist der alte Riese, welcher sonst mit den Musikern nicht immer gut umsprang und
 einmal bekanntlich Miene machte, die Cuzzoni kurz und gut zum Fenster hinaus-
 zuwerfen, gegen seine Leute ganz liebenswürdig – und Sänger und Instrumentalisten
 sollten Gelegenheit finden, zu glänzen. Daher denn Soli für das Violoncell, für
 20 die Flöte, für die Trompete, für die Orgel und concertantes Zusammenwirken der
 Instrumente mit den Sängern, welch' letztere ihren Pflichttheil an Coloratur und
 sonstigem Virtuosenzug voll ausgezahlt bekommen. „Es ist schön“, meinte ein Zu-
 hörer, „aber ganz im Style der Zeit.“ Sehr wahr, aber in was für einem Style soll es
 denn sein? Etwa im Style der „Unzeit“? Jene „Zeit“ war wenigstens in Sachen der
 25 Musik eine gesunde, und so wenig wir es Händel übelnehmen, daß sein Bild eine
 Allongeperrücke trägt und nicht *à la jeune France* frisirt ist, so wenig dürfen wir es
 ihm verargen, daß seine Musik so klingt, wie gute Musik damals eben klang. Es
 ist ein Unterschied zwischen Kunstform und Kunstfaçon; letztere unterliegt der
 Mode und wechselt mit ihr, erstere ist etwas Anderes und Besseres: der Ausdruck,
 30 die Sprache der Epoche, in welcher sie entstand, ein geistiges Spiegelbild derselben,
 und ob wir nach neuester Mode Musik Treibenden gerade Ursache haben, auf
 Händel, Gluck u. A. herabzusehen, wäre zu bedenken. Als Schlegel den „Ion“ des
 Euripides einer mißliebigen Kritik unterzog, schrieb Goethe an Schiller: „Wenn
 Schlegel am Euripides zu schelten finde, so habe er dazu ein volles Recht, nur solle
 35 er dergleichen nicht anders schreiben als auf den Knien liegend.“ Solche kniefäl-
 lige Kritik fällt mir immer ein, wenn wir uns den alten Meistern gegenüber geber-
 den, als lebten sie nur noch von unserer Gnade. Händel konnte sich diesmal in
 keiner Weise beklagen, seine Ode wurde mit Liebe und Verständniß ganz vorzüg-
 lich aufgeführt und fand eine Aufnahme, die nicht bloß Ergebniß des traditionel-
 40 len Respects vor dem Meister war. In den Soli thaten Frau Wilt und Herr Walter
 das Beste; das im Wetteifer mit der Trompete lang ausgehaltene hohe *a* der Frau
 Wilt konnte an eine bekannte Anekdote aus Händels Zeit erinnern, wo der Sänger
 Farinelli das gleiche Bravourstück ausführte. Auch Herrn Hilperts Violoncellsolo
 sei insbesondere erwähnt. Die Chöre gingen, wie wir es unter Herbecks Leitung
 45 gewohnt sind, und besonders der kriegerische (in dessen Text übrigens eine wun-
 derbare Phrase vorkommt: „greift an, denn zur Flucht ist's zu spät“) elektri-
 sirte das Publicum. In J. S. Bachs Violinconcert fand Frl. Theresine Seydel, als
 Solistin, nach Verdienst eine überaus freundliche Aufnahme. Wie sie ihren Part so
 einfach, ernst, völlig im Sinne der Composition und dabei mit einer gewissen
 50 mädchenhaften Unbefangenheit vortrug, während die von Hellmesberger für den
 letzten Satz componirte Cadenz ihr Gelegenheit bot, eine bedeutende virtuosen-
 hafte Technik zu entwickeln, wirkte in der That auf's glücklichste. Das Ganze
 bekam einen Zug von Anmuth, der die gewaltige und strenge Musik des alten

Thomaner-Cantors lieblich milderte, wie wenn Frühlingssonnenschein Felsen-
 zinnen überschimmert. Mozarts *G-moll*-Symphonie ist eine der Compositionen, 55
 welche man hundert Mal hören kann, ohne sich daran satt zu hören.

Ein nicht nennenswerthes Mißglücken, wie es den Hörnern bei der hohen
G-Stimmung in Trio des Menuets aller Orten und oft zu passiren pflegt, abgerech- 60
 net, war die Aufführung eine nahezu ideale. Ganz besonders verdient die muster-
 gültige richtige Wahl der Tempi, besonders in Menuet und Finale, das größte Lob;
 gerade diese Symphonie ist es, welche sonst so häufig von dem „Ueberhudeln“ zu
 leiden hat, über welches schon Mozart selbst so bitter klagte. Der tief schmerzlich
 aufgeregte, leidenschaftliche Grundzug der Composition kam besser zur Geltung
 als je.

Einen merkwürdigen Contrast bildete das ewig jugendfrische Werk, welches 65
 einst Schumann eine „griechisch-schwebende Grazie“ nannte, gegen Meyerbeers
 Musik zu seines Bruders Tragödie „Struensee“, im Conservatoriums-Concert, bei
 welcher wir eher als an Griechenland und Grazien an die mit Brillant- und sonstigem
 Schmuck über das Zulässige hinaus geputzte Gattin oder Tochter irgend einer 70
 Börsengröße denken möchten. Es ist das Aeufferste von musikalischem Raffine-
 ment, was sich denken läßt. Meyerbeer selbst hielt viel auf dieses Werk, mehr
 vielleicht als auf seine Opern; den richtigen Gesichtspunkt dafür gewinnt man
 erst, wenn diese Musik dort aufgeführt wird, wo sie hingehört, zusammen mit der
 Tragödie, für welche die „verbindende Declamation“ doch nur einen schwachen 75
 Ersatz bietet. Meyerbeer wollte dem Trauerspiele seines Bruders mit seiner Kunst
 zu Hilfe kommen; er that des Guten viel und zu viel. Overture, Entr'acte, ein
 Chor, eine Hofball-Polonaise, und auch sonst drängt sich die Musik melodrama-
 tisch in den Dialog hinein; eine Anzahl von Leitmotiven, darunter das dänische
 Volkslied „Held Christian“, ein Königinmotiv, ein Hof-Intrigue-Motiv u. s. w., 80
 mahnt auf's stärkste an das neueste Opernwesen, wobei übrigens, wohlgemerkt,
 Meyerbeer in der Priorität ist. Der Componist des „Struensee“ stellt sich zum
 Dichter des „Struensee“ wie etwa ein über Millionen verfügender Bruder, welcher
 dem jüngeren, ärmeren den Salon und die ganze Wohnung mit Millionärpracht
 einrichtet; der also Beschenkte sieht aber zweifelhaft darein, denn seine Casse ge- 85
 stattet ihm nicht, ein dieser Herrlichkeit entsprechendes Haus zu führen. So oft
 Bruder Jakob aufhört, zu musiciren, und Bruder Michael das Wort nimmt, fällt
 die schwächlich angeschillerte Schönrednerei gegen den in Glanz und Pracht
 wahrhaft strahlenden Musikklang kläglich ab. Zudem will aber der romantische
 Zauberschimmer der Musik zu einer Hof- und Intriguengeschichte aus den Sieb-
 ziger Jahren des vorigen Säculums, der Zeit des Puders, der Haarbeutel, Reifröcke 90
 und Schönpfälsterchen nicht gut stimmen. Ein majestätischer Choral scheint den
 Pontifex Maximus anzukündigen, die Thüre öffnet sich und ein dänischer Land-
 pastor mit Bäffchen und Perrücke tritt herein. Wie glücklicher war die Aufgabe
 Beethovens für „Egmont“, wo er es mit den malerischen Menschen des sechzehn-
 ten Jahrhunderts und nicht mit den Maulwurfgängen einer im finstern schleichen- 95
 den Cabale, sondern mit stark und energisch gegen einander treffenden Interessen
 zu thun hatte! Der Wettstreit mit der Egmont-Musik ist evident; wer trotz des
 unerhörtesten Aufwandes dabei den Kürzeren zieht, ist unnöthig zu sagen. „Wo

100 Beethoven hundert anwendet“, scheint der Componist des „Struensee“ zu rufen,
 „kann ich tausend daran setzen; meine Mittel erlauben mir das.“ Wird seit „Eg-
 mont“ zu einer Tragödie, deren Held zuletzt unschuldig geköpft wird, eine Ouver-
 ture componirt, so kann man mit einiger Sicherheit auf eine Schluß-Apotheose
 rechnen; so fährt denn auch der Pastorssohn, gewesene Leibarzt und spätere Pre-
 mier gegen Himmel, aber unter Harfenjubil der himmlischen Heerschaaren, ein
 105 Luxus, welchen sich Beethoven für seinen niederländischen Helden nicht erlaubt.
 Beethoven deutet im Entr'acte den Einzug der spanischen Truppen durch einen
 trotzigen Marsch an, Meyerbeer läßt die aufrührerischen Gardes gar noch chor-
 weise singen. Beethoven schildert Egmonts Traum bescheiden und genau so weit,
 als sein Dichter es ihm vorschreibt, Meyerbeer läßt, während Struensee im Käker
 schläft, die Leitmotive eines nach dem anderen leise vorüberziehen, zur Erhärtung
 110 der physiologischen Wahrheit, daß man von dem zu träumen pflegt, was einem
 Tagüber im Kopf herumgeht. Und am Ende ist all' der Aufwand doch umsonst;
 denn das Publicum will, wenn der Dichter es losläßt, nicht vom Componisten
 festgehalten werden und will während der Entr'acte aufathmen.

115 Hellmesbergers zweite Quartettsoirée brachte als sehr interessante Novität
 ein Klavierquartett in B von Saint-Saens. Dieser neufranzösische Componist muß
 in unserer weniger findenden und erfindenden als suchenden musikalischen Zeit
 eine ganz originelle Erscheinung heißen. Man denke sich Sebastian Bach und
 Beethoven durch irgend einen Magus in lebhaft parlirende, gelegentlich auch wohl
 120 ein wenig schwatzende, aber geistvoll- und liebenswürdig schwatzende, dabei in
 feinsten salongerechter Toilette auftretende Franzosen verwandelt und man hat
 Saint-Saens. Prächtig nimmt sich in der aufgeführten Composition der eingeweb-
 te *cantus firmus* aus; äußerst pikant wirkt rhythmisch das Scherzo. Herr Professor
 Door spielte den Klavierpart mit gewohnter Trefflichkeit. – Frau Martha Pro-
 chaska zeigte sich in einem von ihr veranstalteten Concert als eminente Lieder-
 125 sängerin und hatte einen vollständigen Erfolg. Das ist ihr Territorium; es war kei-
 ne gute Taktik, sie dem hiesigen Publicum zuerst in der kolossalen Oberon-Arie
 vorzuführen. Sehr hat es uns gefreut, wieder einmal die schönen Variationen von
 Robert Fuchs zu hören, welche Professor Door mit seiner vorzüglichen Schülerin
 130 Frl. v. Gröbler [sic] spielte.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Zweites Gesellschaftskonzert der GdM, 5. Dezember 1875, MVgr. ■ Erstes Konzert des Konser-
 vatoriums der GdM, 30. November 1875, MVkl. ■ Zweites Konzert des Hellmesberger-Quar-
 tetts, 2. Dezember 1875, ebd. ■ Konzert von Martha Procházka, 1. und 4. Dezember 1875,
 Bösendorfersaal

REZENSIERTE WERKE

Johann Sebastian Bach: Violinkonzert a-Moll BWV 1041 ■ Fuchs: Variationen d-Moll op. 10
 ■ Händel: *Ode for St. Cecilia's Day (Cäcilienode)* HWV 76 ■ Meyerbeer: Musik zu *Struensee*
 ■ Mozart: Symphonie g-Moll KV 550 ■ Saint-Saëns: Klavierquartett B-Dur op. 41

ERLÄUTERUNGEN

10f. Herbart'sche Philosophenschule] Johann Friedrich Herbart (1776–1841), dt. Philosoph und Pädagoge, Vertreter der formalistisch orientierten Philosophie und Ästhetik. ■ **17f.** Cuzzoni ... hinauszuerwerfen] Francesca Cuzzoni (1696–1778), it. Sopran; Anekdote überliefert von [John Mainwaring], *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*, London 1760, S. 110f. ■ **32f.** Als Schlegel ... einer mißliebigen Kritik unterzog] August Wilhelm Schlegels *Ion* entstand in der kritischen Reaktion auf das gleichnamige Werk von Euripides. Vgl. August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, in: ders., *Vorlesungen über Ästhetik*, Bd. 1, hrsg. von Ernst Behler in Zusammenarbeit mit Frank Jolles, Paderborn u. a. 1989, S. 179–781, hier S. 766f. ■ **33–35** schrieb Goethe ... auf den Knien liegend.“] Freizitat aus Goethes Gespräch mit Johann Peter Eckermann vom 28. März 1827, in: Goethe, *MA*, Bd. 19, S. 549. ■ **42f.** Anekdote ... Farinelli das gleiche Bravourstück ausführte.] Anekdote über Farinellis Wettstreit mit der Trompete überliefert in: Burney, *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch einer Musikalischen Reise*, S. 153. ■ **61f.** „Ueberhudeln“ ... Mozart ... klagte.] Friedrich Rochlitz berichtet: „Ueber nichts klagte Mozart heftiger als über ‚Verhunzung‘ seiner Kompositionen bey öffentlicher Aufführung – hauptsächlich durch Uebertreibung der Schnelligkeit der Tempo's.“ *AMZ* 1 (1798/1799), Nr. 6, 7. November, Sp. 84; wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros: Jahn, *Mozart*, Bd. 4, S. 6. ■ **66** „griechisch-schwebende Grazie“] Schumann, *GS*, Bd. 1, S. 105. ■ **67** seines Bruders Tragödie] Michael Beer (1800–1833), *Struensee*. ■ **74** „verbindende Declamation“] Der verbindende poetische Text stammt aus der Feder von Johann Gabriel Seidl (1804–1875). ■ **127f.** in der ... Oberon-Arie vorzuführen.] → NR. 228/Z. 148–161. ■ **130** v. Gröbler] recte: Karoline Gröber, Pianistin; 1871 Debüt in Innsbruck, Studium am Konservatorium der GdM (Schülerin von Anton Door).

230.

WA 1875, Nr. 286, 15. Dezember

Feuilleton.

Musik.

Drittes philharmonisches Concert. J. H. Bonawitz.
Singakademie. Florentiner-Quartett.

Es war als eine Art Gedächtnißfeier gemeint, daß zum Andenken an den am 5
11. December 1803 geborenen Hector Berlioz das dritte philharmonische Con-
cert am 12. d. M. mit der Overture zu „Benvenuto Cellini“ eröffnet wurde.
Allerdings war damit die Erinnerung nicht an einen Sieg, sondern an eine Nieder-
lage aufgefrischt; denn Berlioz' am 3. September 1838 zu Paris gegebene Oper
machte ein Fiasco, wie Opern nicht alle Tage ein ähnliches erleben. Zehn Jahre 10
später hatte das Werk in London kein besseres Schicksal. Erst in Weimar, wo Liszt
einen neuen Versuch machte, Cellini auf die Bühne zu bringen, war die Aufnahme
eine bessere. Weimar ist aber auch der Ort, wo man sich in solchen Dingen der
Autorität fügt und weiland Goethe den Leuten, welche in Schlegels „Alarcos“
zischten, entgegennonerte: „Man zische nicht!“ Es giebt aber Pyrrhus-Nieder- 15
lagen, so wie es nach dem Sprüchworte Pyrrhus-Siege giebt, das ist: Erfolge, wel-

che eigentlich ihr Gegentheil bedeuten, wenigstens für die Folgezeit, die dann oft ganz eigens mit doppeltem Eifer gutzumachen sucht, daß dem Autor anfangs Unrecht geschah. Die beiden Cellini-Ouverturen, nämlich die zur Eröffnung des Ganzen, welche wir diesmal hörten, und die noch bekanntere „*Le carnaval romain*“
 20 betitelte, wie es scheint, erst nachträglich als Entr'actmusik eingeschaltete sind in den Concertprogrammen bereits beliebte Nummern geworden. Was anfänglich bei Berlioz erschreckte und abstieß, ist für uns endlich etwas Gewohntes geworden; wir haben seitdem Dinge als tägliches Musikbrot zu genießen bekommen, die
 25 Berlioz überberliozten, so daß er selbst uns schon fast wie ein musikalischer Classiker vorkommt, wie er denn wirklich über den Aberglauben, daß Musik Musik sei und bleiben müsse, noch nicht hinaus war und seine geliebte Kunst wohl in Regionen führen wollte, welche sie früher noch nie betreten, aber Respect für Form, für Architektonik hatte, welche er selbst da, wo er die Musik zur Erzählerin, zur
 30 Malerin macht, mit diesen letzteren Intentionen möglichst in Einklang zu bringen sucht. Umgekehrt sind Dinge, welche die Zeitgenossen allein gelten ließen, die eigenthümlichen Combinationen der Instrumente, die glänzenden Orchestereffekte seitdem so sehr Gemeingut aller Welt geworden, daß sie den Reiz der Neuheit, des Ueberraschenden verloren haben. Wir waren früher Berlioz gegenüber in der
 35 Lage, als spreche er zu uns in einer Sprache, die zwar seine Muttersprache ist, die wir aber kaum halb verstehen; wir merkten wohl, er rede geistreich, aber die Grammatik und Syntax seines Idioms war für uns fremdartig. Wir haben mittlerweile diese Sprache verstehen gelernt.

Jene Leute, welche, wie Schumann einst sehr gut sagte, sich anstellen, als „hätten sie Händels Samson componirt im Schlafrocke“, wird Berlioz dagegen wohl
 40 ewig zu Feinden haben. Das Bedenkliche oder Verkehrte wird übrigens auch derjenige nicht übersehen, welcher über den Componisten kein Anathem in Pausch und Bogen ausspricht, sondern willig anerkennt, Berlioz sei ein Genie gewesen.

Das Orchester der Philharmoniker spielte die Cellini-Ouverture mit einer Begeisterung und einem Schwunge, welche Berlioz selbst, wäre er zugegen gewesen,
 45 hätten hinreißen müssen. Das Opernbuch verwerthet als Stoff die Geschichte vom Guß des berühmten Perseus, welche Cellini in seiner Selbstbiographie so überaus lebendig und reizend erzählt, legirt mit einer fingirten Liebesgeschichte, mit einer fingirten Teresa, welcher letzteren ihr Vater einmal, da sie ihn anruft: „*Ah, mon père!*“ mit einem Reime antwortet, welchen man weder einem Vater, noch einem
 50 französischen Dichter zutrauen sollte: „*Te voilà donc, vipère!*“ – Wenn Griepenkerl, der exaltirteste Bewunderer, welchen Berlioz in Deutschland gefunden, von der Ouverture sagt: „Ist sie nicht der große, verhängnißvolle Act eines Erzgusses?“, so ist es schwer, auf diese Frage mit einem kurzen, runden „Ja“ zu antworten; wir
 55 waren nicht im Stande, darin einen musikalisch gemalten Schmelzofen oder die Zinnteller zu entdecken, welche Benvenuto in letzteren warf, als das Erz nicht flüssig werden wollte, aber ein schönes, stellenweise berliozisch-bizarres, glänzendes Tonstück voll frappanter Züge und von der glänzendsten Wirkung haben wir gefunden. Der lebhafteste Applaus zum Schlusse galt zu gleichen Theilen der Com-
 60 position und der Aufführung.

Eben so vortrefflich wurde Schumanns Symphonie Nr. 2 ausgeführt, von jeher eines der Hauptstücke der Philharmoniker und eine Composition, mit deren Partitur man die Leute aufs Haupt schlagen kann, welche uns dociren: „seit Beethoven sei die Form der Symphonie abgethan und gehöre nur noch der Geschichte“, und welche selbst aus demselben Grunde keine Symphonien componiren, aus welchem weiland der äsop'sche Fuchs die saure Traube hängen ließ. 65

Zwischen diesen beiden Nummern spielte Herr Raphael Joseffy Chopins *E-moll-Concert* mit einem Erfolge, wie ihn nicht leicht ein Pianist bei seinem musikalischen *maiden-speech* in diesen Räumen errungen. Herr Joseffy gab schon im vorigen Jahre im Saale Bösendorfer zwei Concerte; der Succesß war, wie er bei diesem eminenten Eleven der Liszt-Tausig'schen Schule sein mußte, aber bei der damaligen Hochflut von Musik, wo Eines das Andere todtmusicirte, war wenigstens nach außen und in weitere Kreise hin die Wirkung keine solche, wie sie nach den ausgezeichneten Leistungen hätte sein sollen; denn man durfte getrost fragen, ob wir z. B. die ungarische Rhapsodie von jemand Anderem so gehört als von Liszt selbst. Die Prophezeiung eines Kritikers: „Joseffy werde der Löwe der Saison werden“, erfüllte sich damals nicht, oder noch nicht, und so war für die Habitués der philharmonischen Concerte Joseffy so gut wie eine neue Erscheinung; er überraschte und blendete; und das Endresultat war allgemeiner Beifall. Daß Viele ihn bei seinem vorjährigen Debut in Wien nicht gehört, bewies die Einwendung, welche gemacht wurde: „Joseffy spiele entzückend, unvergleichlich, aber es mangle ihm an Kraft“. Die erwähnte ungarische Rhapsodie allein schon hätte sie eines Besseren belehren können, hätten sie sie gehört. Wie alle Lisztianer besitzt Joseffy ein Paar Hände, um den stärksten Steinway oder Blüthner in Stücke gehen zu lassen; hier aber, wo er es mit Chopin zu thun hatte, verwandelte er sich, so zu sagen, in Chopin, dessen Spiel Zephyrhauch über Blumenbeete war und dessen Fortissimos in Wahrheit Mezzofortes waren, die nur durch entsprechende Abstufung alles Uebrigen scheinbar kräftig wurden. Nur daß vielleicht Chopin etwas duftig-nebelhafter spielte, viel Pedal brauchte, während Joseffy Alles, die kleinsten Notengruppen klar und rein wie Perlen wiedergiebt: diese äußerste Vollendung haben wir schon im vorigen Jahre bewundert. Nicht minder müssen wir seine Divinationsgabe bewundern, da er doch Chopin selbst unmöglich je spielen gehört haben kann, und seine künstlerische Selbstverläugnung, so ganz und gar, mit Beiseitlassung des ihm Gewohnten, völlig in seiner Aufgabe aufzugehen. Joseffy wird, hoffen wir, einen Künstlerweg durch die Welt machen, wo rechts und links Lorbeerkränze hängen. 70 75 80 85 90 95

Einen sehr achtbaren Künstler und tüchtigen Pianisten lernten wir an Herrn J. H. Bonawitz kennen. Eine von ihm componirte, in Philadelphia mit bedeutendem Erfolge im vorigen Jahre aufgeführte Oper, „*The bride of Messina*“ (Text natürlich nach Schiller), deren Partitur uns zur Einsicht vorlag, hat uns mit Achtung für das Wissen und Können des Componisten erfüllt, zeigte uns aber auch, was sein Klavierquartett, das er uns in seinem Concerte vorführte, bestätigt: daß er aus Besorgniß, zu lang zu werden, seine Sätze oft und fast willkürlich abbricht, wo wir meinen, er werde erst recht anfangen, weil er noch Vieles sagen könnte, und der Wirkung damit nicht unerheblich schadet. Einer sieht den Andern an: ist es denn 100 105

schon aus?! Das Quartett ist eine sehr interessante Composition, höchst sorgsam gearbeitet, und doch macht es fast den Eindruck einer Skizze, eines Fragmentes. Sein eigenes Instrument, das Klavier, läßt Bonawitz gegen die drei Streichinstrumente fast in den Schatten zurücktreten; sie stehen auch sonst fast wie die „feindlichen Brüder“ da, die er in seiner Oper besang, fast fremd stehen sie neben einander; Violine, Alto und Cello bilden eine Gruppe für sich und das Klavier spielt gleichzeitig Solo, wenn es sich nicht gar begnügt, jenen drei Herrschaften bloß zu accompagniren, wie in dem schönen, gesangvollen Adagio. Bei der nächsten ähnlichen Arbeit lasse es sich der Componist angelegen sein, mehr zu verweben: Frage, Antwort, Rede, Gegenrede. Im Solospiel hat Bonawitz das Eigene, daß er immer etwa binnen acht Tacten etwas accelerirt, was in sein sonst durchaus gediegenes, technisch ausgezeichnetes und künstlerisch belebtes Spiel eine gewisse Unruhe bringt, wie insbesondere bei der von ihm sinnig transscribirten Freischütz-Ouverture fühlbar wurde. Das Programm verhiess uns lakonisch ein „Gesangstück“; eine uns nicht bekannte Dame trat heraus, sang Schubert'sche und Mendelssohn'sche Lieder und sang so, daß ihr sofort die allgemeine Sympathie entgegenflog. Edle Stimme, wenn auch nicht mehr ganz im Glanze erster Jugendfrische, treffliche Vocalisation und ein ganz ausgezeichneter Vortrag; nur im „ersten Veilchen“ Mendelssohns um einen Grad zu viel sentimentalisirend, wie ja auch Frau Prochaska neulich das „arme Veilchen“ so tragisch nahm, wie es weder Goethe, noch Mozart gemeint haben. Die Dame war Frau Bonawitz und es freut uns, in ihr eine so künstlerisch gebildete Sängerin kennen gelernt zu haben.

Viel Freude machte es uns, im Concert der Singakademie unserem gelehrten Gustav Nottebohm wieder einmal als Componisten zu begegnen; sein Kirchenstück im würdigsten Styl ist eine edle Frucht seines beständigen Umganges mit den alten Meistern. Nottebohm hat seine Laufbahn als Componist angefangen, sein Talent erwarb ihm Mendelssohns Neigung; vielleicht zu bescheiden und zu streng gegen sich selbst, wendete er sich bald vom Neuschaffen ab und vertiefte sich in historische und kritische Forschungen. Was er auf diesem Gebiete leistet, kennt die Welt, in welcher der Name Nottebohms den allerbesten Klang hat. Auch auf diesem Gebiete ist Nottebohm von einer strengen Selbstkritik und von einer Gewissenhaftigkeit, die man nicht hoch genug anschlagen kann, wenn man sich erinnert, wie anderwärts gerade in der kritischen und *soi-disant* gelehrten Musikschriftstellerei oft wahrhaft gesudelt wird. Jetzt hat er sein langes Stillschweigen als Componist endlich wieder einmal gebrochen und es soll uns freuen, auch dem Componisten Nottebohm öfter zu begegnen.

Die Florentiner, welche von Schneeüberwehungen gefangen gehalten worden, sind endlich gekommen und haben mit ihrer ersten Soirée einen leider nur halb vollen Saal, aber enthusiastischen Beifall erzielt. Sie spielten Mozart, Haydn, Beethoven mit gewohnter Vollendung; besonders an dem Andantesatze im Haydn'schen Quartett und an Beethovens Quartett (Op. 18, Nr. 2) erfreute sich die Zuhörerschaft innigst. Statt Herrn Hilpert hat sich Herr Spitzer, den wir zuerst als Solospieler in der komischen Oper kennen gelernt, der Gesellschaft angeschlossen und sich bereits mit den drei Anderen tüchtig eingespielt.

An die Spitze des Orchestervereins ist dermal Herr Robert Fuchs getreten – als Componist schon wohlbekannt und hochgeschätzt; – jetzt mag er denn seinen Cursus als Dirigent durchmachen, wir begrüßen ihn auch hier mit Vergnügen.

150

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Philharmonische Konzerte (Drittes Abonnementkonzert), 12. Dezember 1875, MVgr. ■ Konzert von Johann Heinrich Bonawitz, 7. Dezember 1875, Bösendorfersaal ■ Erstes Konzert der Wr. Singakademie, 8. Dezember 1875, MVkl. ■ Erstes Konzert des Florentiner Quartetts, 11. Dezember 1875, Bösendorfersaal

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Streichquartett G-Dur op. 18 Nr. 2 ■ Berlioz: Ouvertüre zu *Benvenuto Cellini* ■ Bonawitz: Klavierquartett d-Moll ■ Chopin: Klavierkonzert e-Moll op. 11 ■ Joseph Haydn: Streichquartett C-Dur Hob. III:57 ■ Mendelssohn: Nr. 2 „*Das erste Veilchen*“ aus 6 Gesänge op. 19[a], [weitere Lieder nicht ermittelt] ■ Mozart: Streichquartett F-Dur KV 168 ■ Nottebohm: Salve Regina ■ Schubert: Lieder [nicht näher ermittelt] ■ Schumann: Symphonie Nr. 2 C-Dur op. 61 ■ Carl Maria von Weber: Ouvertüre zu *Der Freischütz* (Klavierbearbeitung von Bonawitz)

ERLÄUTERUNGEN

9 3. September] recte: 10. September. ■ 10f. Zehn Jahre später ... in London] 1853 dirigierte Berlioz die zweite Fassung an Covent Garden in London. ■ 11f. Erst in Weimar, wo Liszt einen neuen Versuch machte] aufgeführt in einer gestrafften Fassung am 20. März 1852. ■ 14 „Alarcos“] Trauerspiel von Friedrich von Schlegel. ■ 14f. Goethe den Leuten ... zische nicht!“] Der Anekdote nach soll Goethe geantwortet haben: „Man soll nicht lachen!“ *Goethe. Begegnungen und Gespräche*, Bd. 5, hrsg. von Renate Grumach, Berlin/New York 1985, S. 273. ■ 39f. „hätten sie ... im Schlafrocke“] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 119. ■ 49f. „*Ab, mon père!*“] „Ach, mein Vater!“ ■ 51 „*Te voilà donc, vipère!*“] „Du bist also doch da, Viper!“ ■ 53 „Ist sie ... Act eines Erzgusses?“] Wolfgang Robert Griepenkerl, *Ritter Berlioz in Braunschweig. Zur Charakteristik dieses Tondichters*, Braunschweig 1843, S. 10. ■ 69 *maiden-speech*] Jungfernrede (die erstmalige Rede eines Versammlungsmitgliedes). ■ 69f. im vorigen Jahre ... zwei Concerte] zum zweiten Konzert → Nr. 197. ■ 75 die ungarische Rhapsodie] cis-Moll S 244 Nr. 2. ■ 76f. Die Prophezeiung eines Kritikers: ... Saison werden“] nicht ermittelt. ■ 98 J. H. Bonawitz] Johann Heinrich Bonawitz (1839–1917), dt. Pianist; Studium in Lüttich, ab 1861 Konzertreisen in Deutschland und England, 1862–1866 in Wiesbaden niedergelassen, danach in Paris, ab 1873 in Philadelphia, nach der Rückkehr 1876 in Wien und London tätig. ■ 99 im vorigen Jahre aufgeführte Oper] Die Uraufführung fand am 22. April 1874 in Philadelphia statt. ■ 124f. Prochaska neulich das „arme Veilchen“ so tragisch nahm] Mozarts „*Das Veilchen*“ KV 476; zum Konzert von Martha Prochaska → Nr. 229. ■ 126 Frau Bonawitz] Ehefrau des Pianisten Johann Heinrich Bonawitz; Sängerin und Gesangslehrerin. ■ 138 *soi-disant*] frz. „sogenannten“. ■ 142f. Die Florentiner ... sind endlich gekommen] Das ursprünglich für den 6. Dezember geplante Konzert fand erst am 11. Dezember statt. ■ 147 Spitzer] Louis Hegyesi, eigtl. Spitzer (1853–1894), Violoncellist; 1875–1880 Mitglied des Florentiner Quartetts, ab 1887 Prof. am Konservatorium in Köln.

231.

WA 1875, Nr. 288, 17. Dezember

Feuilleton.
K. k. Hofoperntheater.

Wenn Richard Wagners Anwesenheit in Wien auch sonst gar keine andere Frucht gebracht haben sollte, als eine Aufführung des „Lohengrin“ möglich zu
 5 machen, wie wir sie, trotz fünfthalbstündiger Dauer, mit bis zum Schlusse ungeschwächtem Interesse gesehen haben, so müßten wir es als einen sehr bedeutenden Gewinn rechnen. Die Oper, welche jetzt über zwanzig Jahre auf den Bühnen einheimisch, welche über die Alpen in das gegen alles fremde Musikalische so spröde Italien gedrungen, aller Welt geistiges Eigenthum und von welcher uns jede Note
 10 bekannt ist, wirkte mit der packenden Gewalt einer Novität. Der Geist des Dichtercomponisten war es, welcher dieses Wunder bewirkte; in der musikalischen wie in der dramatischen Ausführung wirkte Alles zusammen wie die Glieder eines lebendigen Organismus, wo nichts zu wenig und nichts zu viel ist; die einzelnen Lichtstrahlen sammelten sich in einem Brennpunkte, aus welchem uns die poetische
 15 Idee des Werkes hell entgegenglänzte. Wir haben im Laufe des verfloßenen Sommers Aehnliches an Verdi's „Aïda“ erfahren, und wiederum war es die persönliche Anwesenheit des Componisten, welche uns darüber erst das volle Licht geben half, wie das Werk nach der Intention seines Schöpfers aussehen solle und müsse. Mit vollem Dank müssen wir also der Direction des Hofoperntheaters dafür
 20 Anerkennung zollen, daß sie nicht bloß die Partituren verschreibt, sondern auch die Componisten dazu, welche allen Grund haben, der ehrenvollen Einladung zu folgen. Der Vortheil ist evident auf ihrer und ihres Werkes Seite und eine in mehr oder minder vollkommener Weise, auf jeden Fall aber der Idee des schaffenden Künstlers angenäherte Ausführung des Werkes kommt natürlich auch
 25 den Zuhörern und Zusehern zugute, wie wir denn rücksichtlich des „Lohengrin“ sagen dürfen, daß wir uns insbesondere den ersten Act in einer noch vollendeteren Darstellung zu denken kaum vermögen. Der außerordentlich lebhaft, ja enthusiastische Antheil des Publicums zeigt, daß die Rechnung der Direction keine falsche gewesen, und wir werden uns am Ende gewöhnen, wenn eine Novität von
 30 einem noch lebenden Tonsetzer angekündigt werden wird, zu fragen: Ist der Componist schon angekommen?

Es sind die Zeiten nicht mehr, wo, wer da ein „Opernbuch“ in Musik setzte, nichts weiter that als eben dieses; war die „Partitur“ fertig, so wurde das Uebrige dem gütigen Himmel und dem Regisseur überlassen; der Regisseur seinerseits gewährte dem Decorationsmaler und dem Theaterschneider *libera practica*, und so kam endlich etwas zu Stande, das allenfalls der theatralischen Convenienz, selten aber in vollem Maße auch der höheren poetischen Intention entsprach, am wenigsten aber als jenes „Gesamtkunstwerk“ gelten konnte, wie es K. M. von Weber in einem seiner Briefe bei Gelegenheit seiner „Euryanthe“ in klaren Zügen zeichnet,
 35 wie es aber Wagner dann zum Alpha und Omega seiner Schriften gemacht und als
 40 Dichter-Componist mit allen Kräften ins Leben einzuführen gesucht hat. Daß

Wagner auch ein geistreicher oder vielmehr ein genialer Regisseur ist, weiß jedermann. Schon in den Vierziger Jahren, als noch der „Tannhäuser“ ausschließlich in Dresden auf dem Repertoire stand, waren es ganz vorzüglich, selbst nur bei Berichten über die Novität, die frappanten Züge in der malerischen und akustischen Anordnung, welche Theilnahme und Interesse erregten, ehe noch der Werth des Kunstwerkes selbst, als solches, ganz begriffen worden. Wie in so manch' Anderem, war auch hierin K. M. von Weber der Vorläufer Wagners. In Berlin verhandelte Weber lebhaft mit Gropius, welcher die Schrecken der Wolfsschlucht mit etwas nicolai'schem Rationalismus als Hallucinationen Max' und Kaspars auffassen und entsprechend ausstatten wollte; die wilde Jagd z. B. sollte sich aus dem Rauche des Feuers beim Kugelguß entwickeln. Weber bat um ausgiebigeren Teufelsspuk, etwelche Gerippe und Monstra u. a. In Dresden bestimmte er dem Costümenzeichner genau, wie er seine „Freischützleute“ haben wolle, da er an den Tricots und Ballschuhen, in welchen die rauhen Bergjäger, trotz seines Protestirens, in Berlin observanzmäßig auftreten mußten, Aergerniß genommen. In Wien liest er das Textbuch der „Euryanthe“ den Darstellern mit so viel Ausdruck vor, daß ihn einer scherzend fragt: „ob er etwa ein Engagement beim Burgtheater suche?“ Bei der Scenirung derselben Oper in Dresden ist seine Hand überall. Selbst für fremde Opern hat er ein Augenmerk. „Herr“, ruft er bei einer Probe der „Zauberflöte“ dem gelassen das Wasser durchschreitenden Tamino zu, „waten Sie! – Meinen Sie denn, der Meeresgrund sei ein Kegelschub?!“ Man halte uns diesen Rückblick auf den verewigten Meister zugute; er scheint uns gerade im Moment mit Beziehung auf Wagner lehrreich.

Die Componisten ihrerseits werden der Direction des Hofopertheaters das Zeugniß geben, daß für die Werke alles Mögliche geschieht. Die besten Kräfte werden zur Verfügung gestellt, ein Chor, ein Orchester, wie es sich die Tonsetzer in ihren kühnsten Träumen nicht vorzüglicher denken mögen; an Costümen und Decorationen eine Ausstattung, die an malerischer Pracht und an Glanz nichts zu wünschen übrig läßt und sogar für das Publicum eine Art „Anschauungsunterricht“ bildet. Selbst bei der Neuschenirung älterer Opern dürften die gemachten Erfahrungen mannigfache Verwerthung finden. Für die Direction ist ohne Zweifel die Sache – zumal im ersten Jahreslaufe ihrer Thätigkeit – mit Schwierigkeiten und Opfern verbunden, aber hoffen wir, daß die Wirkung eine nachhaltige sein werde. Wir müssen schließlich anerkennen, daß nichts verabsäumt wird, um die Werke in möglichster Vollendung vorzuführen, und damit, sollten wir denken, können Künstler und Publicum vollkommen zufrieden sein.

Die Aufführung des „Lohengrin“ – um wieder auf sie zurückzukommen – kündigte sich gleich im Vorspiel der Instrumente als eine Musterleistung an und sie blieb es. Selten wird man das gesprochene oder gesungene Wort schöner durch den Klang der Instrumente ergänzt finden, als es hier der Fall war. Wenn das Publicum nach der Einleitung des dritten Actes, wo das Orchester ein Virtuose geworden schien, in stürmischen Beifall ausbrach, so war es wohlverdient. Das Orchester wollte zeigen, was es vermöge, und hat es gezeigt.

Der Vorhang hob sich – ein glänzendes Bild, wie es etwa ein Maler als Historienbild componiren möchte, zeigte sich. Die Exposition des „Lohengrin“ ist im

Texte ein Meisterstück. Wie einst H. v. Kleist den schon von Tieck belobten Meistergriff that, der Exposition des „Käthchens von Heilbronn“ die Form einer gerichtlichen Verhandlung zu geben und so dem Hörer die Motive für alles Folgende klar vor Augen zu legen, so hat Wagner im „Lohengrin“ das gleiche Mittel auf[s]

 90 glücklichste angewendet. Dennoch hat die Einleitung mit König Heinrichs Thronrede und Telramunds gegen Elsa erhobener Anklage auf den meisten Bühnen mehr gelangweilt als interessirt. Diesmal nicht im mindesten. Um Wagner'sche Musik zu singen, dazu gehört eben mehr als Notentreffen. Die Rede des Königs

 95 muß wirklich den Vortrag des Redners, nicht bloß des seinen Part absingenden Bassisten erhalten. Wie klar in ihren einzelnen Sätzen, wie packend und überzeugend nahm sich nun diese Ansprache im Munde des Herrn Scaria aus, wie denn überhaupt sein König Heinrich jetzt eine mustergültige Leistung heißen darf. Das ist nicht der „schwache, gutmüthige Alte mit der Krone“, wie ihn Otto Jahn nennt,

 100 sondern wirklich der fürstliche Held, welcher einst den Grundstein zu Deutschlands Größe legte. Sehr gut nahm es sich aus, daß die zweite Rede Heinrichs, im letzten Act, nicht abermals als Thronrede, sondern herab vom Streitrosse, das Schlachtschwert in der Hand, gehalten wurde. Die Stelle „Für deutsches Land das deutsche Schwert“ wirkte unter diesen Umständen mit begeisternder Gewalt.

 105 Herrn Nollerts „Telramund“ hat uns auf das angenehmste überrascht. Wir konnten den jungen Sänger bisher als lyrischen Baryton, desto frappanter war das mannhafte Heldenbild, welches er hinstellte. Daß er aus Telramund, den der König selbst als „ehrenwerthen Mann“ bezeichnet, keinen Theaterbösewicht machte, ist selbstverständlich; man empfand für den von seinem dämonischen

 110 Weibe getäuschten Manne diesmal Antheil und Mitleid. Trefflich war der Vortrag der Anklage. So wurde der Eintritt Elsa's, sonst gewöhnlich der erste Moment, der das Publicum aus seiner Halb-Lethargie zu reißen pflegt, bestens und wirksamst vorbereitet. Elsa erschien. Das war nun wieder einmal eine Elsa, an welche man glauben konnte. Das Visionäre (das „Traumselige“, wie es Telramund nennt), trat

 115 nirgends somnambul-krankhaft, sondern als Zustand einer Halbverklärung hervor, ohne der mädchenhaften Anmuth und Naivetät Eintrag zu thun. Wir begriffen, daß König und Chor diesem Wesen, welches gleich einer weißen Lilie dastand, ihre volle Sympathie zuwenden. Und sympathisch war Alles an Frau Kupfer: Erscheinung, Gesang, Spiel. Im letzten Acte entwickelte die Darstellerin gerade so viel tragische Kraft, als wir bei einem Charakter wie Elsa erwarten dürfen. Der engelhaften Gestalt stand die treffliche Friedrich-Materna als Ortrud, mit der vollen Gewalt des Dämonischen, gegenüber. Die Anrufung der Heidengötter im zweiten Act, einen vulcanischen Ausbruch der wildesten Wuth, werden wenige Darstellerinnen in gleicher Weise bringen. Der Charakter war bis ins

 120 Kleinste durchgeführt, z. B. in dem lauernden Warten vor der Dompforte, während Telramund seine wilden Anklagen gegen Lohengrin schleudert. Als Elsa ihr Solo auf dem Balcon – Rosenduft in einer Mainacht – sang, da klang das zischend und rasch hervorgestoßene „Sie ist es!“ wie der drohende Laut einer Giftschlange. Und Herr Müller als Lohengrin? Schon die Maske war trefflich. Er trat wirklich

 130 wie ein Bote aus einer fremden Idealwelt unter die aufgeregten Edlen von Brabant, er sah vollständig aus, wie sich die Maler den Sanct Georg gedacht haben, man

glaubte die ideale Jünglingsgestalt aus der bekannten Capelle neben dem Santo in Padua belebt vor Augen zu haben. Weniger gut kleidete das schlafrockartige Gewand von grün-blauem Stoffe, in welchem Lohengrin der Bräutigam auftrat. Die Art, wie Herr Müller das Verbot „Nie sollst du mich befragen“ gesteigert eindringlich vortrug, seine schmelzende Zärtlichkeit gegen Elsa, sein heldenhaftes Auftreten gegen den Ankläger: das gab zusammen ein Charakterbild, das uns den Grals-Helden endlich auch menschlich commensurabel macht. Mit der Erzählung in der Schlußscene setzte er allem Früheren die Krone auf: der ruhige Anfang, die Steigerung und endlich das glorreiche Hervortreten in den Worten: „Mein Vater Parcival trägt seine Krone, ich, sein Sohn, bin Lohengrin genannt.“ Rührend und fast einschneidend ergriff dann der Abschied von Elsa. Wie zwei Lichtgestalten zogen Lohengrin und Elsa durch das bunte, vielbewegte Treiben der Uebrigen. Herr Lay endlich leistete in der sehr schwierigen, sehr anstrengenden, für das Ganze sehr wichtigen, aber den Darsteller nie und nirgends lohnenden Partie des Heerrufers wahrhaft Vorzügliches. Die Chöre gingen, wie sie immer bei uns gehen, d. h. ganz ausgezeichnet.

„Und gab es denn bei so viel Glanz gar keine Sonnenflecken?“ Doch! Die Stelle im Racheduett: „Der Rache Werk sei nun begonnen!“ ließ in der Reinheit der Octaven, in denen sich diese ganze Stelle ausschließlich bewegt, stellenweise Schwankungen spüren – lehrreich genug; es scheint nichts leichter als Gesang in Octaven, und ist's doch nicht. Das „Agnus“ in Verdi's Requiem wirkte vorzüglich darum so hinreißend, weil die beiden Solostimmen ihre Octaven so fabelhaft rein brachten. Beim Eintritt des Pagenrufes: „Macht Platz für Elsa, unsere Frau!“ setzte es auch eine momentane Schwankung. Was wollen aber Kleinigkeiten dieser Art gegen die Vortrefflichkeit des Ganzen sagen!

Vom Arrangement könnten wir auch nur das Beste sagen. Daß, als Lohengrin sich in seinem Schwanennachen näherte, die Ritter, statt, wie man so oft sieht, wie eingerammt stehen zu bleiben und nur mit den Händen in der Luft herumzusäbeln, sich gegen das Ufer drängten, der König selbst sich auf seinem Throne erhob und gespannt in die Ferne blickte u. s. w., das gab der Scene eine ungemein eindringliche Lebendigkeit. So war es auch ein schöner Zug, daß Lohengrin nicht gleich vorwärts ging, sondern, nachdem er seine Abschiedsworte an den Schwan gesungen, dem sich Entfernenden lange mit Wehmuth nachschaute, während der schöne Chor: „Wie faßt uns selig-süßes Grauen“ dem Moment die richtige Färbung gab.

Die Aufführung des „Lohengrin“ ist einer der genußreichsten Theaterabende, deren wir uns zu erinnern wissen. Wagners Scheiden aus Wien hat damit eine sehr wohlthuende auflösende Consonanz gefunden. Jedenfalls ziehen wir diesen „Lohengrin“ dem neu in Scene gesetzten „Tannhäuser“ bei weitem vor. Es ist nicht bloß die Macht der Gewohnheit, welche uns lebhaft den Wunsch empfinden läßt, die ersten Scenen mit der früheren Musik wieder in ihr gutes Recht einzusetzen. Wagner hat bei seiner neuen Venusberg-Musik verloren, was in der Kunst, schon von den Zeiten der Griechen her, fast das Wichtigste ist: das Maß; sowohl was die Ausdehnung als was die Intensivität der Schilderung betrifft. Die Scene zwischen Venus und dem Tannhäuser, welche Wagner in der früheren Redaction mit sehr

richtiger Einsicht rasch und stürmisch vorübergehen ließ, dehnt sich jetzt endlos; ganze Plaidoyers singt die Liebesgöttin ab, ihre Partie ist länger, aber nicht schöner geworden. Die Zuthaten, wie die ohne Ende herum-irrlütelirenden Flöten zu dem: „Geliebter, komm!“ dünken uns Alles in der Welt eher als Verbesserungen und Verschönerungen, und der Isolden Styl der neuen Partien sticht grell und fatal gegen den genuinen Tannhäuser-Styl ab, dessen Trefflichkeit uns Wagner hier gleichsam auf einem Umwege und wider Willen zeigt. Dagegen ist die Wiederherstellung der ursprünglichen Lesart in dem Ensemble nach dem Sängerkrieg jedenfalls sehr zu billigen.

Man hat uns in Aussicht gestellt, Wagner werde uns nebst seinen eigenen Opern auch eine Oper von Mozart und von Gluck vorführen. Wir bedauern tief, daß es bei der Aussicht geblieben. Einem Mozart gegenüber würde dergleichen Wagner gar wohl angestanden haben, und Gluck, der, unfigürlich und figürlich, in Wien gestorben ist und begraben liegt, verdiente wohl eine *réparation d'honneur*, wir haben ihm viel abzubitten. Wie es aber sei, wir haben von Wagners Besuch einen dauernden und großen Gewinn, eben den „Lohengrin“.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Wagner, *Lohengrin*, 15. Dezember 1875, Hofoper ■ Wagner, *Tannhäuser*, 22. November 1875, ebd.

ERLÄUTERUNGEN

5 fünfthalbstündiger] d. h. viereinhalbstündiger. ■ 16 Aehnliches an Verdi's „Aïda“ erfahren] zur Wr. Erstaufführung der *Aida* → NR. 165. ■ 38f. jenes „Gesamtkunstwerk“ ... Weber ... zeichnet] Gemeint ist Webers Brief(entwurf) vom 20. Dezember 1824 an den Akademischen Musikverein in Breslau, in dem es heißt: „*Euryanthe* ist ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwester Künste hoffend, [sonst?] sicher wirkungslos ihrer Hülfe beraubt“. *WeGa Briefe* <http://weber-gesamtausgabe.de/Ao42377>, Version 3.4.0 vom 20. Jänner 2019. Zitatquelle für Ambros: Weber, *Carl Maria von Weber*, Bd. 2, S. 451. ■ 49 Gropius] Carl Wilhelm Gropius (1793–1870), dt. Dekorationsmaler und Theaterausstatter. ■ 49 die Schrecken der Wolfsschlucht] in Webers *Der Freischütz*. ■ 50 nicolai'schem Rationalismus] bezogen auf Friedrich Nicolai (1733–1811), dt. Schriftsteller, Vertreter der protestantischen Aufklärungstheologie. ■ 56–62 In Wien liest er ... ein Kegelschub?!“] Freizitate aus: Weber, *Carl Maria von Weber*, Bd. 2, S. 512 und 385. ■ 85 ein glänzendes Bild] Dekorationen von Johann Kautsky, Kostüme nach den Zeichnungen von Franz Gaul. ■ 87f. schon von Tieck belobten Meistergriff] nicht ermittelt. ■ 99 der „schwache, gutmüthige Alte mit der Krone“] Freizitat aus: Otto Jahn, „Wagners Lohengrin“, in: ders., *Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig 1866, S. 112–164, hier S. 134. ■ 141 ich, sein Sohn, bin Lohengrin genannt.“] „... sein Ritter ich – bin Lohengrin genannt.“ ■ 149 „Der Rache Werk sei nun begonnen!“] „Der Rache Werk sei nun beschworen.“ ■ 170 dem neu in Scene gesetzten „Tannhäuser“] Der *Tannhäuser* wurde nicht nur neu inszeniert, sondern erklang auch in einer neuen Fassung. Die Fassung der Wr. Aufführung von 1875 übernimmt im Wesentlichen die Pariser Fassung von 1861, ist damit jedoch nicht identisch. Die Grundlage bildete das Material der Münchener Aufführungen von 1867/1869, allerdings mit einigen Änderungen, die Wagner inzwischen vorgenommen hatte. ■ 186–188

Wagner werde ... vorführen ... bei der Aussicht geblieben.] Über die zum Teil skandalösen Umstände von Wagners Aufenthalt in Wien berichtet Ambros ausführlich in → NR. 239/ Z. 164–204. ■ 190f. *réparation d'honneur*] frz. „Ehrenwiedergutmachung“.

232.

WA 1875, Nr. 291, 21. Dezember

Feuilleton.**Musik.**

Männergesangverein. Franz Schuberts „Freunde von Salamanca“.
Hellmesberger. Neues Quartett von Brahms. Frl. Bertha Haft.

Scenen aus einer bisher ungedruckt und unaufgeführt gebliebenen Oper von 5
Franz Schubert: wenn ein Concertprogramm dergleichen verspricht, dann hat
der Musikfreund schwerlich etwas eiliger zu thun, als sich im Concertsaale zu-
rechtzusetzen und der Novität gespannt entgegenzuharren. Man erinnert sich
wohl noch jenes Concertes, wo Herbeck Schuberts „häuslichen Krieg“ zur Auffüh- 10
rung brachte. War das ein Beifall, ein Jubel! Sehr bald fand die Composition den
Weg aus dem Concertsaale dorthin, wo sie hingehört – aufs Operntheater. Wir
durften also den Nummern aus Schuberts Oper „Die beiden Freunde von Sala-
manca“, welche uns der Männergesangverein in seinem Concerte brachte, mit
hoffnungsvoller Erwartung entgegensehen. Das gedruckte Programm enthielt in 15
dankenswerther Weise nebst dem Texte der zur Aufführung gewählten Stücke
auch eine Skizze der Handlung. Es zeigte uns vorläufig, daß die Handlung aller-
dings sehr albern, die Sprache sehr platt und trivial und die Versification sehr
holprig, kurz, daß Mayerhofers Libretto ein Machwerk sei; aber wie oft hat nicht
in ähnlichen Fällen die Musik Wunder und Zeichen gewirkt! Diesmal indessen 20
nicht. Schubert war achtzehn Jahre alt, als er binnen etwa sechs Wochen die Par-
titur der zweiactigen Oper schrieb. Wenn wir, nach dem Gehörten zu schließen,
sie eben nur als eine ganz schwache Jugendarbeit taxiren können und uns dabei
erinnern, daß Schubert nicht sehr lange danach mit Arbeiten hervortrat wie der
„Erlkönig“, der „Wanderer“ u. s. w., so ist das eben nur ein Zeichen, wie wunder- 25
bar rasch die Entwicklung Schuberts erfolgte. Das Flämmchen wurde, ehe man
sich dessen versah, zur Flamme, aber der Verbrennungsproceß, um im Bilde zu
bleiben, erfolgte auch entsprechend rasch, die Flamme erlosch bald. Der musika-
lische Charakter der uns vorgeführten Stücke kann im Ganzen etwa als ein sehr
abgeschwächter Haydn bezeichnet werden. Aber wo das Vorbild eine unverwüstli- 30
che Jugendkraft zeigt, und wir über das uns frisch und fröhlich anlachende Jüng-
lingsgesicht völlig das Zöpfchen vergessen, das schalkhaft im Nacken baumelt, ist
des so viel jüngeren Schubert Composition veralteter, matter und abgelebter als
irgend etwas von Haydn; ganz vanhalisch und pleyelisch wird uns dabei zu Muthe.
Die Phrasen, die Tonschlüsse: es ist, als sehe man Modekupfer von Anno damals 35
an; was aber Anno damals gefallen konnte und gefiel, nimmt sich heute anders aus.
Die Melodie ist fließend, natürlich, aber völlig unbedeutend, kleinlich hübsch; die

Harmonie wiederum natürlich, klar, reinlich, aber wenig interessant; am meisten wäre noch die wohlklingende Orchestration zu loben. Wenn letztere gleich eben nur Hausmannskost bietet, so ist doch die Geschicklichkeit und Sicherheit, mit welcher der Kunstnovize sein Orchester behandelt, anzuerkennen. Die Arie der Olivia: „Einsam schleich' ich“ hat einen hübschen, überschaulichen Bau. Das „Guerilla-Lied“ poltert mehr renommistisch, als daß es Heldenmuth ausdrückte, das Duo: „Gelagert unterm hellen Dach“ ist im Tonsatze ganz geschickt gemacht, sonst etwas farblos, die „Weinlese“ mit dem humoristisch gemeinten, aber nicht humoristisch gehaltenen Solo des Schaffners unglaublich matt, um so unglaublicher, als an dem analogen Chore in Haydns „Jahreszeiten“ ein prächtiges Muster vorlag. Nach einer langen Rede des Schaffners folgt ein sehr kurzes Stück Chor, die Arbeit schildernd; plötzlich commandirt der Schaffner: „Der Verstand ist weg, nun lustig, Brüder, nun steigt nur zum Tanze nieder.“ Daß man schon von den Trauben, welche man nur erst schneidet und in Körbe füllt, Anticipationsrösche bekommt, ist neu und kühn gedacht. Und nun wird im zierlichsten Sechsstückler getanzt, nach welchem je Phyllis und Damon in rosenrothen Atlasschuhen ihre Pas gemacht. Man konnte im Publicum wiederholt die Meinung hören, daß Schuberts Andenken besser geehrt worden wäre, wenn man Orest und Pylades von Salamanca dort in der Stille den ersprießlichen Studien überlassen hätte, und wirklich ist – ein seltener Fall – Franz Schubert diesmal entschieden durchgefallen; der spärliche Applaus galt der Frau Kauser-Gerster, welche einige Soli sang. Es möchte aber rücksichtlich der getroffenen Wahl doch zu bedenken sein, daß es sein Interessantes hat, einen genialen Künstler selbst in seinen schwachen Anfängen kennen zu lernen, welche denn doch schon wenigstens die Keime dessen zeigen, was sich später zur schönen Blüthe entfalten sollte. „Nur nach seinem Besten solle man den Künstler beurtheilen“, lehrt Schopenhauer. Sehr wahr! Aber auch in seinem Geringen lerne man ihn kennen, wenn man ihn ganz kennen will. Daß die Ausführung der Chöre u. s. w. vortrefflich war, versteht sich von selbst. Marschners „Ständchen“ (Männerchor) vermochte, trotz des in der That ganz ausgezeichneten Vortrages, das Publicum nicht aus dem Halbschlaf zu wecken, in welchen die „Freunde von Salamanca“ es gewiegt. Da kam wie ein frisch belebender Luftstrom, wie ein erwärmender Sonnenstrahl ein neuer Chor von E. S. Engelsberg, „Heini von Steyer“, Text aus Scheffels „Aventiure“, welcher denn auch stürmisch zur Wiederholung begehrt wurde. Dem Texte entsprechend begleitet mit glücklichster Wirkung eine Solo-Violine, welche Herr Director Hellmesberger meisterlich spielte. Engelsbergs Chor ist nicht nur voll Frische und Anmuth, er ist auch geistreich, die musikalische Charakterisirung nach den einzelnen Strophen sehr ansprechend. Um nur Eines zu erwähnen: es ist ein überraschend guter Gedanke, Heini's (oder Hellmesbergers) Geige während der Strophe, die von der Nonne spricht, welche es beklagt, an der allgemeinen Lust nicht Theil nehmen zu können, pausiren zu lassen.

Hienach folgte ein Chor von C. L. Fischer mit Orchesterbegleitung: „Meeresstille und glückliche Fahrt“. Vorläufig erbauten wir uns an den Zusätzen, womit ein unbekannter, aber großer Dichter Goethe's Gedicht bereichert hat: „Es rührt sich der Schiffer, oh seht, oh seht, der Himmel wird hell, geschwinde, ge-

schwinde, das Steuer zur Hand, die Segel gespannt, es theilt sich die Welle“ u. s. w. Daß sich der Unverstand erdreisten kann, das allbekannte Gedicht in solcher Weise anzutasten, überschreitet doch jedes Maß! Herr Fischer hatte daran aber noch nicht genug; er schließt: „schon seh' ich das Land – ja! – schon seh' ich das Land!“ Beethovens Chor ist übrigens jedenfalls etwas besser, auch Mendelssohns Overture. Wenn der Componist trotzdem ein unabweisbares Verlangen fühlte, das Goethe'sche Gedicht, um einem gefühlten Bedürfnisse abzuhelpfen, nochmals in Musik zu setzen, so hätte er wenigstens anders declamiren sollen, als „Aeoluus! Aeoluus!“ und horrible Geschmacklosigkeiten vermieden, wie das mitten aus einem gehauchten Pianissimo plötzlich mit aller Macht des Orchesters und der Menschenstimme herausbrüllende „fürchterlich – fürchterlich!“ Es nimmt sich aus, als habe jemand mitten in einer in Nonpareille gesetzten Druckseite ein Wort, das er besonders betont wünscht, in sogenannter „grober Cicero“ setzen lassen. Die „glückliche Fahrt“ ist reinster Liedertafelstyl. Die zwei Chöre „Am Rhein“ von C. J. Brambach sind besser, kommen aber über das Niveau anständiger Capellmeistermusik auch nicht hinaus. Wenn das Publicum das Alles sehr kühl aufnahm, so lag der Fehler völlig an den Compositionen, nicht an der Ausführung, welche so sorgfältig und so vortrefflich war, wie wir es vom Männergesangsvereine gewöhnt sind. Nur das Fragment von Berlioz war im Tempo um die Hälfte zu langsam; der Componist nahm es, wie wir uns sehr genau erinnern, jedesmal doppelt so schnell. Die jungen Capulets gehen ja tanzselig und weinselig nach Hause und in einer solchen Stimmung psalmodirt man nicht, als gelte es, Julien zu Grabe zu tragen.

Hellmesbergers für diesmal abschließende letzte Quartettsoirée brachte Schuberts *A-moll*-Quartett, eine seiner lebenswürdigsten, graziösesten Compositionen, dann ein Klavierquintett in *F-moll* von Brahms und zum Schlusse Mendelssohns Octett. In letzterem wirkten die Fräulein Theresine Seydel (Prim), Helene Lechner (Viola) und die beiden Fräulein Epstein (Violino secondo und Violoncello) mit. Das Publicum gerieth in eine freudige Bewegung, als die vier weißgekleideten Mädchengestalten auf dem Podium erschienen. Sie hielten sich vortrefflich, besonders im Andante und Scherzo, die man kaum feiner und empfundener hören könnte. Hellmesberger, der als Primarius das Ganze leitete, darf an diesen Elevationen seine Freude haben. Ueber die Composition von Brahms, deren Pianopart Herr Professor Epstein ausgezeichnet und insbesondere mit energischer Kraft, welche sonst seiner feinen künstlerischen Individualität ferner zu liegen pflegt, spielte, waren die Meinungen getheilt. Die eine Hälfte des Publicums applaudirte enthusiastisch, die andere sah darein, als habe sie sich nicht völlig zurechtzufinden vermocht. Leicht zugänglich ist das Werk eben nicht. Bedeutende Motive, große Züge wird niemand verkennen. Ist ein Gleichniß erlaubt, so müssen wir sagen: wir fühlen uns wie bei einer Alpenpartie: es geht lange Strecken über Gneiß- und Granitgeröll nicht ohne Beschwerde hinauf, plötzlich stehen wir vor einem prächtigen Katarakt, über welchen die Sonne ihren Farbenbogen spannt; es geht wieder über den Gneiß und Granit weiter, eine Wendung – und wir stehen vor einer grandiosen Aussicht, und so weiter. Brahms hat in seinen Werken für Kammermusik einen ganz eigenen Periodenbau, wie kein Anderer. Wir schwär-

men nicht für den regulären musikalischen Gänsemarsch – vier Tacte und wieder vier Tacte u. s. w. –, das „*quadrare*“ der Italiener, aber Brahms erschwert uns oft, wo wir ihm gerne folgen wollen, das Verständniß durch Perioden mit Einschubperioden, in welche sich wieder Einschub-Einschubperioden hineinfügen u. s. w.; es ist etwas wie Jean Paul: hochbedeutende Gedanken in einer Form, welche, mindestens gesagt, ihr Mühsames für den Hörer hat; von Jean Paul'schem Humor, müssen wir hinzusetzen, hat Brahms nichts in sich, was übrigens durchaus kein Vorwurf sein oder einen Mangel bezeichnen soll.

Frl. Bertha Haft gab ein Concert, das sehr besucht war, ungeachtet gleichzeitig ein Concert des Frl. Gabriele Joël stattfand. Frl. Haft spielte insbesondere Molique's *A-moll*-Concert sehr schön. Die „Pirata-Phantasie“ von Ernst mißglückte in Folge des leidigen Zufalles, daß die *E*-Saite sprang. Die neuaufgezogene Saite gab immerfort nach, was die Reinheit trübte. Der Pianist Herr Löwenberg, ein Eleve Epsteins und Rubinsteins, entwickelte besonders in Liszts „ungarischer Rhapsodie“ eine gewaltige Virtuosität; über sein Octavenspiel wurde das Publicum völlig unruhig. Rauschender Beifall lohnte ihn, wie auch die jugendliche Concertgeberin, der wir zu ihrer, jetzt auch außer Wien beginnenden Künstlerlaufbahn alles Glück wünschen.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Erstes Konzert des Wr. Männergesang-Vereins, 19. Dezember 1875, MVgr. ■ Drittes Konzert des Hellmesberger-Quartetts, 16. Dezember 1875, MVkl. ■ Konzert von Bertha Haft, 14. Dezember 1875, ebd.

REZENSIERTE WERKE

Berlioz: Doppelchor aus *Roméo et Juliette* op. 17 ■ Brahms: Klavierquintett f-Moll op. 34 ■ Brambach: „*Am Rhein*“ op. 23 ■ Engelsberg: „*Heini von Steier*“ ■ Ernst: *Introduction, caprices et finales sur un thème de l'opéra Il Pirata de Bellini* op. 19 ■ Carl Ludwig Fischer: „*Meeresstille und glückliche Fahrt*“ op. 12 ■ Liszt: Ungarische Rhapsodie Des-Dur S 244 Nr. 6 ■ Adolf Eduard Marschner: „*Ständchen*“ („*Warum bist du so ferne*“) ■ Mendelssohn: Oktett Es-Dur op. 20 ■ Molique: Violinkonzert a-Moll op. 21 (1. Satz) ■ Schubert: „*Einsam schleich' ich durch die Zimmer*“, „*Guerilla zieht durch Feld und Wald*“, „*Gelagert unterm hellen Dach*“ und Introduction zum II. Akt („*Weinlese*“) aus *Die Freunde von Salamanka*, Streichquartett a-Moll D 804 (*Rosamunde*)

ERLÄUTERUNGEN

9f. Concertes, wo Herbeck Schuberts „häuslichen Krieg“ zur Aufführung brachte.] Gemeint ist die von Herbeck geleitete konzertante Aufführung am 1. März 1861, die noch im alten Musikvereins-Gebäude in den Tuchlauben stattfand. ■ **10f.** bald fand die Composition den Weg ... aufs Operntheater.] Die Erstaufführung an der Wr. Hofoper fand am 19. Oktober 1861 statt. ■ **12f.** „Die beiden Freunde von Salamanca“] *Die Freunde von Salamanka*. ■ **33** vanhalisch und pleyelisch] → NR. 154/ERL. zur Z. 126. ■ **57** Kauser-Gerster] Bertha Kauser-Gerster (1852–1885), Sopran; Schwester der Sopranistin Etelka Gerster. ■ **61f.** „Nur nach seinem Besten ... beurtheilen“] „Zum Maßstab eines Genie's soll man nicht die Fehler in seinen Produktionen, oder die schwächeren seiner Werke nehmen, [...]; sondern bloß sein Vortrefflichstes.“ Schopen-

hauer, *Parerga und Paralipomena* 2, S. 399. ■ **65** Marschners] Adolf Eduard Marschner (1819–1853), dt. Komponist. ■ **69** Scheffels „Aventiure“] Joseph Victor von Scheffel (1826–1886), *Frau Aventure. Lieder aus Heinrich von Ofterdingens Zeit* (1863). ■ **78** C. L. Fischer] Carl Ludwig Fischer (1816–1877), dt. Komponist und Kapellmeister. ■ **86** Beethovens Chor] Kantate *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 112. ■ **86f.** Mendelssohns Overture] *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27. ■ **96** C. J. Brambach] Caspar Joseph Brambach (1833–1902), dt. Komponist. ■ **100** Fragment von Berlioz] Doppelchor aus Berlioz, *Roméo et Juliette* op. 17. ■ **101** wie wir uns sehr genau erinnern] Ambros erlebte die Aufführung der ausgewählten Sätze aus *Roméo et Juliette* 1846 in Prag, als Berlioz dort eine Serie von Konzerten gab. ■ **109** Helene Lechner] (1859–1940), Violinistin und Komponistin; 1866–1872 Studium am Konservatorium der GdM (Violine, Klavier). ■ **109** die beiden Fräulein Epstein] Eugénie und Rudolphine Epstein. ■ **137** Molique's] Bernhard Molique (1802–1869), dt. Komponist und Violinist. ■ **137** Ernst] Heinrich Wilhelm Ernst (1814–1865), Violinist und Komponist. ■ **139** Löwenberg] Ernst Löwenberg (1856–1884), Pianist; Schüler von Anton Rubinstein und Julius Epstein, 1874 Debüt in Wien, zahlreiche Konzertreisen (London, Berlin, Leipzig, St. Petersburg), 1883 Prof. am Konservatorium der GdM.

233.

WA 1875, Nr. 296, 28. Dezember

A. (Philharmonisches Concert.) Die philharmonischen Concerte werden, je weiter die Saison vorrückt, immer interessanter und steigern sich auch wo möglich in der Vollendung der Aufführungen. Die große Overture, Op. 124, von Beethoven, welche diesmal das Concert eröffnete, wird man in solcher Weise, bis in die feinsten Details ausgearbeitet und mit gleichem Schwunge und Feuer, kaum so bald hören. Insbesondere die Partie nach den Trompetenfanfaren bis zum Eintritte des fugirten Allegro wurde in wahrhaft unübertrefflicher Weise gebracht. So zog der Koloß in imposanter Pracht an uns vorüber und ließ uns in bester Stimmung für das Folgende zurück. Einen glänzenden Erfolg errang Herr Grützmacher mit einem eigens für ihn von Raff componirten Violoncellconcert – einem von den 5
immensesten Schwierigkeiten, womit je ein Componist einem Violoncellisten das Leben sauer zu machen gesucht hat, wahrhaft wimmelnden Stücke. Herr Grützmacher überwand sie spielend und löste seine Aufgabe überhaupt so in echt künstlerischem Sinne, mit Geschmack und Ausdruck, und entwickelte auf seinem Instrumente einen so fein beseelten Ton, daß der herzliche und höchst lebhafteste 10
Beifall, welchen er erhielt, ein wohlverdienter war. Zuletzt kam die Harold-Symphonie von Berlioz. Man wird sich vom vorigen Jahre her erinnern, daß sie damals eine ziemlich laue Aufnahme fand; diesmal machte sie geradezu Sensation und die beiden Mittelsätze hätte das Publicum sehr gerne *da capo* gehört. Wie kam das? 15
Erstlich – denken wir – ist das Publicum mit Berlioz und auch insbesondere mit seinem „Harold“ etwas vertrauter geworden, dann und hauptsächlich aber war die von Hans Richter geleitete Aufführung so, wie wir noch nie, auch nur annähernd, eine gehört, auch damals nicht, als Berlioz sein Werk in Person dirigitte, da ihm kein solches Orchester zur Seite stand. „Berlioz“ – sagt Schumann – „verlangt 20
Liebe, Mitstudium, Antheil.“ Diese hat er diesmal in reichstem Maße gefunden – 25

wogegen es freilich abfällt, wenn das Werk nur aufgeführt wird, um aufgeführt worden zu sein, und der widerwillige Dirigent, weil etwa sein musikalisches Credo anders lautet, bei jedem Schlage seines Tactstockes heimlich bedauert, daß er nicht auf Berlioz' Rücken fällt. „Harold“ ist eines der genialsten und poetischsten Tonwerke, die wir kennen, und man muß sich die Verdienste, welche sich Otto Jahn durch seine Biographie Mozarts erworben, lebhaft vergegenwärtigen, um ihm den kleinlich-bissigen Hohn zu verzeihen, mit welchem er „Harold“ behandelt, gegen dessen leuchtende Schönheiten und Genieblitze er – der sonst so feine Kenner – blind ist. Insbesondere haben wir den letzten Satz in seiner dämonischen Gewalt erst diesmal ganz begreifen und schätzen gelernt. Will man gegen ihn durchaus bei den landläufigen Anklagen beharren, so bitten wir, nur gleich auch das Finale der siebenten Symphonie Beethovens mit in den Anklagestand zu versetzen – einer Symphonie, die überhaupt auch sonst ihre Reflexe auf „Harold“ wirft.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Philharmonische Konzerte (Viertes Abonnementkonzert), 26. Dezember 1875, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Ouvertüre *Die Weihe des Hauses* op. 124 ■ Berlioz: *Harold en Italie* op. 16 ■ Raff: Violoncellokonzert d-Moll op. 193

ERLÄUTERUNGEN

9 Grützmacher] Friedrich Grützmacher (1832–1903), dt. Violoncellist und Komponist. ■ 17f. Man wird sich ... erinnern ... laue Aufnahme fand] → NR. 182/Z. 179–204. ■ 24f. „verlangt Liebe, Mitstudium, Antheil.“] wörtlich: „er will Mitinteresse, Studium, Liebe.“ Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 80. ■ 30–32 Jahn ... Hohn ... mit welchem er „Harold“ behandelt] Otto Jahn, „Hector Berlioz in Leipzig“, in: ders., *Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig 1866, S. 95–III, hier S. 108f.

MUSIKAUFSÄTZE
UND -REZENSIONEN
DES JAHRES 1876

234.

WA 1876, Nr. 5, 8. Jänner

A. (Concerte.) „Denk an Elisabeth!“ ruft Wolfram von Eschenbach dem Tannhäuser zu, um ihn zur Rückkehr nach der Wartburg zu bewegen. Damit meint er sicher nicht Liszts Oratorium „Elisabeth“, denn das wäre eher ein Grund, das Weite zu suchen. Das bei seinem Erscheinen fast vergötterte, von kritischen Lobhymnen begrüßte, mit endlosem Weihrauch beräucherte Werk hat seinen Zauber binnen unglaublich kurzer Zeit völlig eingebüßt! Wir werden – bei kälter und kühl gewordenem Urtheile – darin kaum noch mehr finden als einen nicht glücklichen Versuch, das Genre des Oratoriums nach Wagner’schen Principien zu reformiren, wobei das System der „Leitmotive“ bis zum äußersten Uebermaß und Ueberdruß ausgenützt wird. „Elisabeth“ ist eine ziemlich blasse Copie des „Tannhäusers“ und „Lohengrin“ und überhaupt ein augenscheinlich durch die erst erwähnte Oper Wagners angeregtes Werk. Auch die musikalische Diction ist ganz im Sinne Wagners gehalten und bei dem mystisch-narkotischen Duft, womit uns in der zweiten Scene die Wunderrosen betäuben, finden wir Analoges aus dem „Lohengrin“ noch beträchtlich überboten, überhaupt in der Führung und in der Declamation der meisten Soli ein fühlbar mühsames Ausweichen vor dem einfach-natürlichen Ausdrücke. Die langen, öden Wüstenstrecken, welche der Componist mit ihm zu durchwandern uns zwingt, lassen uns selbst gegen die einzelnen Oasen recht undankbar werden: den reizenden „Kinderchor“ in der ersten Abtheilung, den zart und schön empfundenen „Chor der Armen“ in der letzten und manches Sonstige. Der Componist hat einst einem seiner frühesten Klavierstücke die seltsame Ueberschrift gegeben: „*Avec un profond sentiment d’ennui*“. Leider entläßt uns seine „Elisabeth“ mit etwas Aehnlichem! Frau Ehn n verdient für ihre musterhafte Leistung in der Hauptpartie alle Anerkennung. – Ein Londoner Gast, der Harfenspieler Herr Charles Oberthür, ist für sein Instrument bekanntlich eine Celebrität; er behauptet in der englischen Hauptstadt so ziemlich die Stellung wie vor ihm Parish-Alvars. Man mußte aber an dem Abende, wo er im Musikvereinsaal sein Concert gab, etwas von dem Heroismus unserer Nordpolfahrer besitzen, um sich hinauszuwagen. So haben wir denn zu beklagen, daß der vorzügliche Künstler seine eminente Virtuosität vor einem halb leeren Saale zum Besten gab. – Die Schwestern Rudolfine und Eugenie Epstein (Violinistin und Cellistin) veranstalteten ein recht gut besuchtes Concert. Die Mädchen spielen brav und solid; von dem Beifallsspectakel, den sie erregten, wird man indessen die Freundschaftsprocente in Abrechnung bringen müssen. Man erweist jungen Künstlerinnen damit endlich keine Wohlthat; sie werden dann stutzig, wenn sie anderwärts das Publicum vergleichsweise kalt finden, selbst wo sie wirklich Erfolg hatten. Eine tüchtige, solide Pianistin, Schülerin Doors, sei insbesondere genannt, Fr. Karoline Priester. Ihre Mitwirkung im Beethoven’schen Trio wirkte sehr angenehm. Herr Julius Freiherr von der Tann sang Lieder von Brahms, Riedel und Westmeyer; er besitzt einen ungemein sympathischen, reichen, zart-lyrischen Tenor. Er nimmt, unter Prof. Wolfs Leitung, die Sache ernst und erfreut sich schon jetzt unter unseren Dilettanten einer achtbaren Stellung.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Erstes außerordentliches Konzert der GdM, 6. Jänner 1876, MVgr. ■ Konzert von Charles Oberthür, 5. Jänner 1876, MVkl. ■ Konzert von Rudolfine und Eugénie Epstein, 6. Jänner 1876, Bösendorfersaal

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Klaviertrio G-Dur op. 1 Nr. 2 ■ Brahms: Nr. 9 „*Wie bist du meine Königin*“ aus 9 Lieder und Gesänge op. 32 ■ Liszt: *Die Legende von der heiligen Elisabeth* S 2 ■ Riedel: Nr. 3 „*Es war ein warmer blauer Frühlingsabend*“ aus 3 Lieder op. 2 ■ Westmeyer: Nr. 1 „*Engellied*“ aus *Das Leben im Liede*

ERLÄUTERUNGEN

22 „*Avec un profond sentiment d'ennui*“] aus der frühen Fassung des Klavierzyklus *Harmonies poétiques et religieuses* (1833/1834); Ambros übersetzt das Wort „ennui“ offenbar mit „Langeweile“, Liszt hatte allerdings eher ein Trübsalsgefühl im Sinne („Mit einem tiefen Trübsalsgefühl“). ■ **25** Charles Oberthür] (1819–1895), dt. Harfenist und Komponist; wirkte ab 1844 in London, Prof. an der Royal Academy of Music. ■ **27** Parish-Alvars] Elias Parish-Alvars (1808–1849), Harfenist und Komponist; Studium in London, 1836 erster Harfenist des Wr. Hofopernorchesters, 1838 Umzug nach London, 1847 zurück in Wien (Kammermusiker am Hof). ■ **31f.** Violinistin und Cellistin] recte: Cellistin und Violinistin. ■ **38** Karoline Priester] Studium am Konservatorium der GdM, später als Klavierlehrerin tätig. ■ **39** Julius Freiherr von der Tann] Tenor; 1872–1877 Mitglied des Wr. Singvereins. ■ **39** 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. ■ **41** Wolfs] Carl Maria Wolf (1820–1907), Tenor, Gesangspädagoge; 1851–1856 an der Wr. Hofoper, 1856–1861 in Berlin, nach der Beendigung der Karriere als Gesangspädagoge in Wien tätig.

235.

WA 1876, Nr. 10, 14. Jänner

A. (Opernvorstellung im Conservatorium.) Die Aufführung der „Lucia di Lammermoor“, welche am Donnerstag Abends das Conservatorium auf seinem Theaterchen mit seinen Schülern veranstaltete, war eigentlich eine Art Generalprüfung der fortgeschritteneren Gesangseleven, begleitet vom Zögling-Orchester.

5 Den Gesichtspunkt der Billigkeit festgehalten, konnte man mit dem Geleisteten ganz wohl zufrieden sein. Den lebhaftesten Beifall erhielt und verdiente das schöne Sextett im zweiten Finale. Die Darstellerin der Lucia, Frll. Riegel, besitzt eine leichte, fein ausgebildete Coloratur, die an manchen Stellen wirklich brillant wirkt.

10 Die hohen Töne (wie z. B. das glänzende hohe *Des* zum Schlusse jenes Sextettes) werden mit wohlthuender Leichtigkeit angeschlagen, gesungen und nicht gekreischt. Die Stimme hat indessen einen krankhaften Beiklang, der Ueberanstrengung vermuthen läßt, und im Spiele macht sich eine überreizte Nervosität bemerkbar. Herr Naviasky, der den Lord Asthon sang, gebietet über prachtvolle Stimmittel, mit welchen er zur Zeit noch etwas verschwenderisch umgeht. Den

richtigen Schliff wird er schon dem vorzüglichen Material allmählig geben lernen. 15
 Sein Spiel war ganz frei und unbefangen. Herr Wanitschek leistete als Edgardo
 Anerkennenswerthes; wonach er vor allen Dingen streben muß, ist ein dialektfrei-
 es Deutsch. In der Mimik that er gelegentlich ein Uebriges. Lord Bucklav gehört
 von jeher unter die sogenannten „verlorenen Posten“. Herrn Heinrichs Aufgabe war
 daher keine dankbare und er selbst vermochte es nicht, zu ihrer Hebung viel bei- 20
 zutragen, – er blieb Nebenfigur. Die anderen, noch kleineren Rollen der Alix, des
 Bidebent und Normann wurden von Frl. Zips und den Herren Marius und Zobel
 sorgfältig gegeben. Der Chor, auch aus Institutseleven bestehend, hielt sich brav.
 Die Aufgabe, welche Donizetti seinen Chören stellt, ist allerdings keine schwieri-
 ge. Das Zöglingssorchester, geleitet vom Herrn Director Hellmesberger, arbeitete 25
 mit Lust und Eifer, nur daß es sich, in dem mäßig großen Raume den Zuhörern so
 nahe gerückt, zu schallstark erwies. Frl. Therese Zamarra wurde für ihr Harfen-
 solo applaudirt. Das Conservatorium selbst kann mit seinem Erfolge in jeder Rich-
 tung zufrieden sein. Wir hören nämlich, daß auch die Vorstellung der Eleven der
 Schauspielschule ganz gut ausgefallen ist; derselben beizuwohnen waren wir 30
 verhindert.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Donizetti, *Lucia von Lammermoor* (Vorstellung der Opernschule am Konservatorium der GdM), 13. Jänner 1876, MVkl.

ERLÄUTERUNGEN

7 Riegel] Anna Riegl (1854?–?), Sopran; Studium am Konservatorium der GdM, 1877 Debüt an der Hofoper in München, 1880–1882 an der Wr. Hofoper, danach bis 1895 in Stuttgart.
 ■ 13 Naviasky] Eduard Nawiasky (1850–1925), Bariton; Studium am Konservatorium der GdM, 1876–1882 an der Wr. Hofoper, danach in Graz, Stuttgart, 1885–1902 an der Oper in Frankfurt a. M. ■ 16 Wanitschek] Georg Wanitschek (1854?–?), aus Scheibensradisch stammend, Gesangsstudium am Konservatorium der GdM. ■ 19 Heinrichs] Adolf von Heinrich (1854?–?), aus Triest stammend, Gesangsstudium am Konservatorium der GdM. ■ 22 Zips] Marianne Zips (1856–?), Alt; wirkte als Konzertsängerin und Gesangslehrerin in Wien. ■ 22 Marius] nicht ermittelt.
 ■ 22 Zobel] Carl Zobel (1852–1906), Tenor; Studium am Konservatorium der GdM, Debüt 1879 am Hoftheater in Mannheim, danach an den Theatern in Mainz, Graz, Köln und Wiesbaden, 1886–1887 an der Metropolitan Opera in New York; nach der Rückkehr in Brünn und Riga tätig.

236.

WA-Beilage 1876, Nr. 13, 18. Jänner

Eine Biographie Haydns.

Joseph Haydn. Von C. F. Pohl. Erster Band, erste Abtheilung.
 Berlin, Verlag von A. Sacco's Nachfolger, 1875.
 (Octav, 375 Seiten, und Beilagen Seite 376–422.)

5 Es hat lange gewährt, ehe man die Geschichte der Musik und der Musiker einer gründlichen und wissenschaftlichen Behandlung werth gehalten. Unsere Zeit scheint das früher Verabsäumte einholen zu wollen, wir leben im Aevum der eingehend und gründlich behandelten Musikerbiographien. Sogar längst vergessene Namen erscheinen plötzlich auf den Titelblättern ihnen gewidmeter Monographien: Otto Kade wird Lebensbeschreiber Matthäus le Maistre's und soeben ist in Frankreich eine Publication über Jean Guyot, genannt Castileti, in Aussicht. Sehr begreiflich, wenn sich die Aufmerksamkeit der Forscher auch Meistern zuwendet, welche uns etwas näher angehen als le Maistre und Castileti. Was wohl der alte Lexikograph Walther sagen würde, sähe er z. B. die Biographie Mozarts von Otto Jahn in vier Bänden, wovon jeder ungefähr doppelt so stark ist als das musikalische Lexikon, in welchem 1732 der brave Mann auf 659 Seiten alle damals bekannten Musiker glücklich unter Dach und Fach brachte und obendrein für ein vollständiges Magazin aller musikalischen Kunstausdrücke Raum fand? Dem „Mozart“ Jahns reiht sich Chryсандers „Händel“ an; C. M. von Weber hat an seinem Sohne Max Maria v. Weber einen liebenswürdigen und geistreichen Biographen gefunden; ein würdiges Bild aus alter Zeit zeichnet uns mit gründlicher Gelehrsamkeit und erstaunlichem Fleiße v. Köchel in seinem „J. J. Fux“; Philipp Spitta hat einen höchst voluminösen ersten Band über J. S. Bach in die Welt geschickt; Beethoven hat endlich an Thayer einen würdigen Lebensbeschreiber erhalten. Als gründlich und ehrenwerth, wenngleich in geistiger Beziehung dem Gegenstande nicht völlig gewachsen wäre Schmid's „Gluck“ zu nennen. – Das Buch über denselben Tondichter von A. B. Marx ist dagegen Schönrednerei und emphatisches Phrasenwerk, wie der Autor solchem in seiner letzten Zeit der Bücherfabrication verfiel. Dilettantenhafte Expectorationen, wie Oulibicheff's „Mozart“, Lenz' „*Beethoven et ses trois styles*“ u. A. m., können nicht in Anschlag kommen, obwohl der Erstgenannte sein Publicum gefunden hat. Den Arbeiten von Jahn, Köchel u. A. reiht sich würdig C. F. Pohls „Joseph Haydn“ an, ein treffliches Buch, dessen erste, eben erschienene Abtheilung wir mit um so größerer Freude begrüßen, als damit endlich eine alte Schuld an den unsterblichen Meister abgetragen wird.

35 Was uns an Pohls Buche so überaus wohlthut, ist nicht allein der Fleiß und der kritische Scharfblick, welcher sich darin offenbart, sondern auch die lebendige Anschaulichkeit, womit es uns den liebenswürdigen Altmeister zu einem guten Bekannten, nicht zu einem aus dem Hades heraufbeschworenen Schatten macht, – die Liebe zu dem Gegenstande, der durchklingende Ton von Gemüth. Pohls „Haydn“ ist nicht bloß das Product eines hellen Kopfes, sondern auch das Product eines warmen Herzens. Und nur, wer beide Eigenschaften vereinigt, hat es wagen dürfen, Haydn's Biograph zu werden. Wir können der Fortsetzung des Buches, welche nicht lange auf sich warten lassen möge, nur mit Freuden entgegensehen. Die Verlagshandlung stellt uns „zwei starke Bände“ in Aussicht, „jeder Band in zwei Abtheilungen“. Hier zittern wir, zwar nicht für das Buch, aber vor dem Jammergeschrei, welches ganz ohne Zweifel erhoben werden wird. In einer Zeit, wo jedermann blättert und nur einzelne Auserwählte lesen, „zwei starke“ Bände über „einen einzigen“ Musiker! Otto Jahn, in dessen „Mozart“ doch jedes Wort Gold ist, hat Anklagen dieser Art in Literaturzeitungen und sonst zu lesen bekommen;

er ließ sich einschüchtern und drängte die zweite Ausgabe seines Buches auf zwei 50
 Bände, statt der ursprünglichen vier, zusammen, wobei er auf Köchels nie genug
 zu lobenden Mozart-Katalog als Ergänzung verwies. Ob er nicht trotzdem besser
 gethan hätte, sein Buch unverändert zu lassen, ist eine Frage. Auch Pohl wird der
 Kritik nicht entgehen; schon jetzt intonirt Herr Louis Ehlert die ersten Tacte eines
 solchen Kriegsgesanges. „Kürze“, ruft er Pohl zu, „Kürze ist die Höflichkeit der 55
 Schriftsteller.“ Es giebt Schriftsteller, welche noch höflicher wären, wenn sie gar
 nicht schrieben, z. B. Herr Louis Ehlert selbst, bei dessen musikalischen Composi-
 tionen und schriftstellerischen Arbeiten nicht einmal der Trost des französischen
 Sprüchwortes Stich hält: *Deux afflictions, mises ensemble, peuvent devenir une con-*
solation. 60

Pohl hat schon früher sehr gründliche Studien über Jos. Haydn gemacht; sein
 Buch: „Mozart und Haydn in London“ hat in den Kreisen, auf welche es berechnet
 war, vollen Anklang gefunden. Gab er damals eine Episode aus des Meisters Le-
 ben, so giebt er uns jetzt eine vollständige Schilderung seiner Schicksale und Werke. 65
 Er kommt damit gerade zu rechter Zeit, denn Joseph Haydn, dessen Andenken
 lange Jahre hindurch fast nur durch gelegentliche Aufführungen, wahre Bequem-
 lichkeitsaufführungen, wenn es eben „nichts Besseres“ gab, vertreten war, fängt
 wieder an, Curs zu bekommen. Er fing seine Laufbahn als Kind armer Leute mit
 Noth und Kummer an, welche er mit der nicht unterzukriegenden, wohlgemuthen
 Frische trug, die auch seiner Musik ihren Stempel aufgedrückt hat. Als Musiker 70
 fand er seine Stellung zuerst in den Diensten des Fürsten Esterházy. Leibmusiker
 großer Herren standen nach damaliger Anschauung im „Concretalstatus“ der
 Kammerdiener; so weiland schon im 16. Säculum Baltazarini bei Heinrich III. von
 Frankreich, und so war noch zu Anfang dieses Jahrhunderts neben dem Namen
 des vortrefflichen Clarinettisten Joseph [sic] Farnik zu lesen: „Kammerdiener bei 75
 Sr. Excellenz dem Herrn Grafen Pachta und Professor des Prager Conservatoriums“.
 Mozart mußte sich, wenn sein Gebieter, der Erzbischof von Salzburg, mit
 ihm und anderem Gefolge reiste, mit der Bedientenschaft zu Tische setzen.
 Haydns Instruction, die er im Hause seines Gebieters schriftlich erhielt, betont es
 ganz arglos und als etwas Selbstverständliches, daß er „Diener“ sei. Ihm selbst aber 80
 daraus ein Verbrechen machen zu wollen, wie R. Wagner und jetzt auch Herr
 Louis Ehlert thut, ist denn doch wohl eine unglaubliche Verkehrtheit! Unsere Zeit
 treibt allerdings gelegentlich mit Componisten und Virtuosen einen Cult, bei wel-
 chem es mitunter schwer ist, keine Satire zu schreiben; dafür sind es aber auch
 keine Mozart und keine Haydn! Der erste war schon als „Wunderknabe“ von Ita- 85
 lien, Deutschland, Frankreich und England bewundert, besungen, in Bildnissen
 verewigt worden, Haydn wirkte still im einfachsten Wirkungskreise, um Gottes
 und der Kunst willen, und zum Ergötzen seines fürstlichen Gebieters, aber der
 Ruhm, welchen er nicht suchte, suchte ihn und fand ihn. Aus Spanien erhält er
 eine Bestellung für Cadix (die „Sieben Worte“) und im hochtönenden Idiom des 90
 Landes singt ein Dichter sein Lob; er wird nach London berufen und auf der
 Straße tritt ihm zuweilen ein ernster Engländer in den Weg, versichert ihn: „Sie
 sind ein großer Mann“ und geht weiter. In Wien stutzt man, die Musiker hatten
 ihn bis dahin beinahe für einen musikalischen Spaßvogel angesehen; selbst

95 Joseph II. ließ gegen Dittersdorf eine ähnliche Aeußerung fallen. Nur Mozart
scheint ganz verstanden zu haben, was an Haydn am Ende denn doch sei; mit fast
kindlicher Liebe hing er an dem älteren Freunde, das Streichquartett, die Sympho-
nie lernte er erst von diesem recht behandeln. Da nun Haydn aus London als
100 „berühmter Mann“ zurückkam und vollends seine „Schöpfung“ schrieb, setzte es
auch daheim grenzenlosen Jubel. Selbst die neue Sappho, genannt Gabriele von
Baumberg, sattelte ihren Pegasus, ein frommes Damenpferd, und versicherte:
„Haydn habe die Schöpfung neu geschaffen!“ Nur Haydn könne nach Mozarts
frühem Tode die Welt trösten, sagte Niemetschek, Mozarts Protobiograph, in
Prag. Doch nennt, was wir nicht übersehen dürfen, schon 1766 das „Wiener Diari-
um“ Haydn den „Liebling unserer Nation“, und wenn uns die Schlußworte der
105 Schilderung: „Kurz, Haydn ist das in der Musik, was Gellert in der Dichtkunst
ist“, heutzutage ein Lächeln ablocken, so dürfen wir nicht vergessen, daß es nach
damaliger Lob-Währung so viel galt, als hätte man ihn später etwa mit Goethe
zusammengestellt.

110 Haydn starb hochbetagt mitten unter den Donnern der napoleonischen Krie-
ge, dazu das eben seinem vollsten Glanze entgegengehende Gestirn Beethovens,
– das Bild des einsamen Greises in seinem stillen Vorstadthause verwischte sich
etwas. Sätze seiner Symphonien wurden als Entr'acte-Musik in Theatern herunter-
gefedelt; sie vernutzten sich. Seine Sonaten in ihrer frischen Schönheit zu würdi-
115 gen, sich an ihrem Phantasie Reichthume zu erfreuen, fiel in der Epoche des Brill-
antenspieles niemand ein, fast nur die Streichquartette blieben bei „soliden
Liebhabern“ in Ehren und nannte man sonst den Namen Joseph Haydns, so dachte
jedermann nur an die „Schöpfung“.

Unverkennbar ist in neuester Zeit ein neues Interesse für Haydn erwacht. Wie
120 wahrhaft herzerfrischend wirken nicht z. B. seine Symphonien bei unseren Phil-
harmonikern; die Neuausgaben der Klavierwerke haben auch auf diese Partie sei-
ner Compositionen wieder aufmerksam gemacht, Leuckarts neue Edition der So-
naten und Rondos von C. Ph. Em. Bach hat darauf ein neues Licht geworfen und
zugleich klar gemacht, wo in Haydn der Fortschritt liegt. Die musikalische Ge-
125 nieschule, die in der zweiten Hälfte der Fünfziger Jahre in Weimar ihr Wesen
trieb, hatte allerdings auf Haydn ihren besonderen Zahn. Sein Verbrechen war,
daß er in seiner Zopfquaste mehr gesunde und gute Musik hatte als die Herren
im ganzen Leibe.

Wir müssen nochmals auf Ehlerts Kritik zurückkommen, nicht soweit sie
130 Pohl, sondern soweit sie Haydn selbst angeht. „Es liege zwischen ihm und uns eine
Kluft, wir können uns in die Heiterkeit seines Naturells nur noch vorübergehend
versetzen; wir müssen aber in der Freude einen Sieg über einen Schmerz erkennen,
sonst wird sie trivial (!); wir aber – den Plural im Strauß'schen Sinne genommen
– haben mit solcher Stimmung allen Zusammenhang verloren.“ Desto schlimmer
135 für die „Wir“! Auch halten sich diese „Wir im Strauß'schen Sinne“ für die aus-
schließlich berechtigten Infallibeln und denken gar nicht daran, daß es in der Welt
noch andere „Wir“ geben kann, welche vielleicht anders denken. Mozart meinte:
„Keiner kann so Alles wie Papa Haydn, Lachen, Scherzen, Klagen, Drohen, Schre-
cken.“ Herr Ehlert meint dagegen, Haydn habe den Schnabel immerfort nur zu

einem trivialen Gelächter aufgesperrt. Wenn die Heiterkeit eines schlichten, frommen, in seinem Gotte vergnügten Gemüthes, das sich nicht erst, wie Jean Pauls „Roquairol“, in Sünde und Marter stürzen muß, um damit das Recht der Freude zu erkaufen, den Grundzug Haydns bildet, so kennt er doch den Ernst, den Schmerz sehr gut, – freilich keinen verzweifelnden Schmerz, der nach dem Judas-Stricke greift. Die Sorte Musik, welche Herr Ehlert als im modernen Geiste geschaffen anzuerkennen scheint, ist am besten mit Goethe's Wort charakterisirt: „Uns will das kranke Zeug nicht munden, Künstler sollten erst gesunden.“ Und eine gesunde, eine kerngesunde Natur war Haydn; ein Gefühl von Jugendkraft strömt uns wie belebender Frühlingshauch aus seinen Werken entgegen.

Pohls Buch wird wesentlich dazu beitragen, uns auch diese Werke noch näher zu rücken, als sie es ohnehin schon sind. Daß er uns ein Culturbild der damaligen Zeit, ein so treues und ansprechendes Wien der alten Zeit bringt, rechnen wir ihm, weit entfernt, über „Ungehöriges“ zu klagen, als Verdienst an. Joseph Haydn, in der Ringstraße promeniend, nähme sich ganz anders aus, als sich Joseph Haydn auf dem Hintergrunde des Wien Maria Theresia's ausnimmt. Für den großen Fleiß und die gewissenhafte Forschung in der kritischen Aufzählung der Werke des Meisters, hier vor allen der älteren und wenig bekannten, sind Männer der Wissenschaft Herrn Pohl sicherlich großen Dank schuldig.

A. W. Ambros.

ERLÄUTERUNGEN

- **2 C.** F. Pohl] Carl Ferdinand Pohl (1819–1887), Musikforscher, Archivdirektor der GdM, Glasharmonikavirtuose. ▪ **10** Kade wird Lebensbeschreiber Matthäus le Maistre's] Otto Kade, *Matthæus Le Maistre [...]. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts*, Mainz 1862.
- **11** Publication über Jean Guyot] Clément Lyon, *Jean Guyot dit Castileti. célèbre musicien wallon du XVI. siècle [...]*, Charleroi 1876. ▪ **15f.** das musikalische Lexikon] → NR. 170/ERL. zur Z. 26f.
- **19** Chrysanders „Händel“] Friedrich Chrysander, *G. F. Händel*, 3 Bde., Leipzig 1858–1867.
- **22** Köchel in seinem „J. F. Fux“] Ludwig von Köchel, *Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister [...]*, Wien 1872. Ambros rezensierte Köchels Fux-Monographie in: „Neue Bücher über Musik“, in: *WZ* (1871), Nrn. 295 und 296, 8. und 10. Dezember. ▪ **22f.** Spitta ... Band über J. S. Bach] *Johann Sebastian Bach*, Bd. 1, Leipzig 1873. ▪ **24** Thayer einen würdigen Lebensbeschreiber] → NR. 181/ERL. zur Z. 29. ▪ **26** Schmid's „Gluck“] Anton Schmid, *Christoph Willibald Ritter von Gluck. Dessen Leben und künstlerisches Wirken [...]*, Leipzig 1854. ▪ **26f.** Das Buch ... von A. B. Marx] Adolf Bernhard Marx, *Gluck und die Oper*, 2 Bde., Berlin 1863.
- **42** Fortsetzung des Buches] Bd. 2, Leipzig 1882; Bd. 3: *Joseph Haydn. Unter Benutzung der von C. F. Pohl hinterlassenen Materialien weitergeführt von Hugo Botstiber*, ebd. 1927. ▪ **48–51** Jahn ... drängte ... auf zwei Bände] Otto Jahn, *W. A. Mozart*, 2 Bde., Leipzig ²1867. Zu den Beweggründen der Revision vgl. Bd. 1, Vorwort, S. XXXIff. ▪ **51f.** Köchels ... Mozart-Katalog] → NR. 181/ERL. zur Z. 20f. ▪ **54–56** Ehlert ... Höflichkeit der Schriftsteller.“] Louis Ehlert (1825–1884), dt. Komponist und Musikschriftsteller. Rezension „Pohl's Haydn-Biographie“, in: *Deutsche Rundschau* (1876), Bd. 6, S. 133f. ▪ **59f.** *Deux afflictions ... consolation.*] frz. „Zwei Trübsale können, zusammengenommen, ein Trost werden.“ ▪ **62** „Mozart und Haydn in London“] 2 Bde., Wien 1867. ▪ **71** Fürsten Esterházy] Paul II. Anton bzw. Nikolaus I. Joseph Esterházy de Galántha. ▪ **73** Baltazarini] Balthasar de Beaujoyeux, genannt Baltazarini (vor 1535–um 1587),

frz. Violinist und Choreograph. ■ **75f.** Joseph Farnik ... Grafen Pachta] Václav Farník (1770–1838), Klarinetist, Mitglied der Privatkapelle von Johann Joseph Pachta von Rayhofen (1723–1822). ■ **77** Erzbischof von Salzburg] Hieronymus von Colloredo. ■ **81f.** wie R. Wagner und ... Ehlert thut] → ERL. zu den Z. 54–56 (darin S. 134). Ehlert beruft sich explizit auf Wagner, der in seiner Beethoven-Schrift von 1870 die Meinung äußert: „Haydn war und blieb ein fürstlicher Bedienter, der für die Unterhaltung seines glanzliebenden Herrn als Musiker zu sorgen hatte [...]“. Richard Wagner, *Beethoven*, Leipzig 1870, S. 30. ■ **91** singt ein Dichter sein Lob] gemeint ist das Gedicht „*La Musica*“ des span. Dichters Tomás de Iriarte (1750–1791). ■ **91–94** er wird nach London berufen ... Spaßvogel angesehen] übernommen von Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810, S. 61f. ■ **94f.** selbst Joseph II. ließ ... Aeußerung fallen.] Ambros bezieht sich auf Carl Ditters von Dittersdorf, *Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktirt*, hrsg. von Karl Spazier, Leipzig 1801, S. 238f. ■ **100–102** Gabriele von Baumberg, ... versicherte: ... neu geschaffen!“] Das Gedicht „*An Joseph Haydn*“ von Gabriele von Baumberg (1768–1839) ist unmittelbar nach der Erstaufführung von Haydns *Schöpfung* (19. März 1799) erschienen: *AMZ I* (1798/1799), Nr. 26, 27. März, Sp. 416. ■ **103** sagte Niemetschek] Franz Xaver Niemetschek, *Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben*, Prag 1798, S. 53. ■ **104–107** Doch nennt ... das „Wiener Diarium“ ... in der Dichtkunst ist“] Freizitat aus: „Von dem wienerschen Geschmack in der Musik“, in: *Wienerisches Diarium* (1766), Anhang zu Nr. 84, 18. Oktober. ■ **122f.** Leuckarts neue Edition ... von C. Ph. Em. Bach] *Carl Philipp Emanuel Bach's Clavier-Sonaten, Rondos und freie Fantasien für Kenner und Liebhaber*, hrsg. von Ernst Friedrich Baumgart, 6 Bde., Breslau [1864–1870]. ■ **124f.** Die musikalische Genieschule] Vertreter der Neudeutschen Schule. ■ **130–134** „Es liege zwischen ... Zusammenhang verloren.“] → ERL. zu den Z. 54–56. ■ **135** im Strauß'schen Sinne] bezogen auf den dt. Philosophen und Theologen David Friedrich Strauß (1808–1874). ■ **138f.** „Keiner kann so Alles ... Schrecken.“] Freizitat einer von Friedrich Rochlitz festgehaltenen Äußerung, in: *AMZ I* (1798/1799), Nr. 8, 21. November, Sp. 116. Wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros: Jahn, *Mozart*, Bd. 3, S. 310. ■ **142** „Roquairol“] Figur in Jean Pauls Roman *Titan*. ■ **147** „Uns will ... erst gesunden.“] Freizitat nach: Goethe, „*Zahme Xenien*“ 1,1.

237.

WA-Beilage 1876, Nr. 14, 19. Jänner

Musik.

Der Pianist Raphael Joseffy. Frl. Marie Aub. Wohlthätigkeitsconcert.

Der Pianist Herr Raphael Joseffy ist ein Landsmann J. N. Hummels; beide haben das Licht der Welt in Preßburg erblickt. Es ist, als habe darin für Joseffy
 5 eine Prädestination gelegen. Hummel, an welchen wir hier um so leichter anknüpfen können, als Joseffy in seinem Concert das herrliche, seit lange und zur Ungebühr bei Seite gelegte „Septuor“ dieses Meisters wieder zu Gehör brachte, – Hummel war durch keinen Geringeren in die Kunst eingeführt worden als durch Mozart, in dessen Hause der „Hansi“ als Lehrling lebte. Mit Beethoven war
 10 Hummel durch ein inniges Freundschaftsverhältniß verbunden, welches, durch des leicht gereizten Beethovens Mißtrauen eine Zeitlang getrübt, sich an Beet-

hovens Sterbebette in rührendster Weise erneuerte. Von Musikern hochgeachtet, vom Publicum als Virtuose bewundert, trat Hummel gleichwohl gegen den mächtigeren Beethoven zurück und nicht sehr lange, nachdem Beethoven aus dem Leben geschieden, erschien Liszt mit seiner dämonisch packenden Kraft und spielte Alles, was er nicht selbst conservirt wissen wollte (z. B. Beethoven und Schubert), aus dem Gedächtnisse der Leute rein weg. Das Klavier Hummels, welches perlte, wich dem Klaviere Liszts, welches donnerte. Wer als Pianist etwas bedeuten wollte, mußte *à la* Liszt spielen und Klaviersaiten stiegen im Preise. So war es bis jetzt; selbst junge Pianistinnen, die dareinsehen, als wollten sie Augenblicks in irgend einem Bilde von Fiesole Platz nehmen, pflegen auf die Frage: was sie in ihrem Concerte zu spielen gedenken, die Antwort zu geben: „Das *Es-dur*-Concert von Liszt“. Sie spielen es und beweisen, daß ihnen der Himmel Geisteskraft und Muskelkraft geschenkt, und man fängt an, für den künftigen Gemahl der Schönen stille Besorgnisse zu hegen.

Gegen das Uebermaß des unaufhörlichen Klavierschlags mußte naturnothwendig endlich eine Gegenströmung eintreten. Der Moment scheint nun mit Joseffy gekommen zu sein. An Stelle des Klavierschlags, wie man im 17. Säculo sagte und im 19. that, scheint wieder das Klavierspielen treten zu wollen. Wir haben jüngst bei Gelegenheit von Chopins *E-moll*-Concert bemerkt, daß Joseffy es so eigen chopinisch spielte, daß man Chopin selbst am Klaviere sitzend wähnen konnte. In Hummels Septett aber verwandelte sich sozusagen Joseffy in Hummel; ältere Kunstfreunde, welche Hummel selbst gehört, werden es bestätigen. Und wenn nun Joseffy auch Schumann, Rubinstein u. s. w., ja Liszt, aus dessen Schule er durch seinen Lehrer Taussig stammt, im richtigen Geiste, wenn auch nicht ganz mit Liszt'scher Kraft spielt, so muß man über die Proteus-Natur erstaunen. Dabei aber tritt überall doch etwas Eigenes hervor, in welchem jenes Heterogene seine Verbindung und Ausgleichung findet.

Joseffy thut ganz recht, wenn er nicht gewaltsam erzwingt, was nicht in seiner künstlerischen Natur liegt. Sein Auftreten kann nach dem eben Bemerkten einen Wendepunkt bezeichnen; es kann ihm eine schöne Wirksamkeit vorherbestimmt sein, die der fast schüchtern auftretende, noch ganz jünglinghaft aussehende Musiker vielleicht selbst nicht ahnt. Ohne Zweifel wäre er ein unvergleichlicher Mozart-Spieler; er sei hier auf Mozarts Klavierconcerte, in denen Mozart nahezu sein Bestes niedergelegt, ganz eigens aufmerksam gemacht. Rücksichtlich Beethovens könnte die Sache zweifelhafter erscheinen, hätte nicht im vorigen Jahre Joseffy durch den Vortrag des Klavierpartes der schönen Sonate in *A* (mit Violoncell) bewiesen, daß er auch Beethovens Idiom zu sprechen versteht.

Das neidlose Entzücken sämmtlicher Pianisten und Pianistinnen ist Joseffy's „Fingergelenk“. Es besitzt in der That eine Elasticität, wie wir uns kaum einer ähnlichen erinnern. Dadurch ist ein Anschlag bedingt, sammtweich, duftig und dabei doch jeder Ton rund und voll wie eine Perle. Dinge wie das prestissimo wiederholte Anschlagen einer Taste, wie rasche Secundenfortschritte mit Wiederholung des tieferen Tones (z. B. *c d; d e; e f* u. s. w.), bringt Joseffy in unglaublicher Vollendung; Rubinsteins: „*Au bord d'un ruisseau*“, wie es Joseffy spielte, ließ sich das Publicum wiederholen.

Stücke aus der Zeit der Allongeperrücke, wie Händels brillantes Allegro in *G-moll* und dessen Passacaglia, Kirnbergers Gavotte u. dergl. m., spielt Joseffy wohl in etwas zu moderner Färbung; was dabei etwa gewonnen wird, nämlich, daß sie dem 60 Verständnisse des modernen Publicums näher gerückt werden, geht andererseits dadurch verloren, daß die Stücke an ihrem eigentlichen Charakter verlieren. Händel will mit einer gewissen energischen Ehrenfestigkeit vorgetragen sein. Bei den herabperlenden Läufen in der Passacaglia mußte freilich jede Kritik verstummen. Hinreißend wirkten die Mazurkas Chopins. Das Hauptstück des Concertes aber 65 war Hummels „Septuor“. Dieses Tonwerk, Beethovens „Septuor“ und Mozarts Klavierquintett in *Es* (mit Bläsern) halten wir für die drei höchsten ihrer Gattung. Beethovens „Septuor“ nähert sich der Symphonie, Hummels „Septuor“ dem Klavierconcert; Mozarts Stück nimmt eine mittlere Stellung ein. Hummel hat offenbar mit Beethovens Composition gewetteifert, wie sich insbesondere in den Variationen deutlich und in der Minore-Variation (in *F-moll*) höchst deutlich zeigt. 70 Dabei hat er sich, dem Brillantpianisten, große Concessionen gemacht; rücksichtlich der anderen Instrumente (Flöte, Oboe, Horn, Viola, Cello, Baß) hat er es, so wie sein Lehrer Mozart in jenem Quintett, in bewundernswerther Weise verstanden, jedes davon in gedenkbarstem Wohlhlaute seiner speciellen Klangfarbe zu verwenden. Ehre aber auch den vortrefflichen Künstlern, welche Joseffy unterstützten. 75 Es ist insbesondere immer eine Freude, so oft Hellmesberger nach der Viola greift; dankbar gedenken wir seiner herrlichen Leistung in Berlioz' „Harold“. Für Leute, welche erstaunt nach Hause gehen wollen, spielte Joseffy zum Schlusse Liszt's Bearbeitung der berühmten „Campanella“, bekanntlich vom Hause aus ein Violinstück Paganini's. Es war ein *non plus ultra* virtuoser Leistung und der Erfolg 80 entsprechend.

Neben dem ausgezeichneten Pianisten nennen wir eine liebenswürdige Kunstnovize, Frl. Marie Aub aus München. Auch sie stammt indirect aus Liszts Schule. Das Fräulein bewährte sich in ihrem Concerte nicht nur als gute Pianistin, sondern auch als gute Musikerin. Ihr Vortrag der großen Beethoven'schen Variationsstudie in *C-moll* hat uns wahrhaft erfreut. Sehr brav spielte sie zusammen mit 85 Frl. Therese Seydel die *G-dur*-Sonate Beethovens; im humoristischen Kirmeßstück des Finales riß das jugendliche Blut die beiden Mädchen in einen solchen Feueifer hinein, daß uns bei ihrem Tempo schwindeln wollte, es lief aber Alles glücklich ab. Frau Weidel-Pokorny, eine Schülerin der Frau Passy-Cornet, sang mit prächtiger Mezzosopranstimme, aber mit sehr großer (unnöthiger) Befangenheit Händels Rinaldo-Arie. Indessen wurde die Sängerin bald Herr ihrer schönen Mittel und fand verdienten, lebhaften Beifall.

Ein unter dem Protectorate Ihrer Exc. der Frau Gräfin Emma Wilczek veranstaltetes Wohlthätigkeitsconcert nennen wir insbesondere, weil es, zum Gegentheil 95 so vieler Wohlthätigkeitsconcerte, welche zum Besten der Armuth und zum Schlimmsten der Musik stattzufinden scheinen, recht viel Genuß bot. Concerte dieser Art machen insgemein den Eindruck, als werde man *ex improviso* von einer Familie zu Tische behalten, welche vorgestern Hochzeit im Hause gehabt hat. 100 Lauter gute Sächelchen, lauter delicate Ueberbleibsel, ein culinarisches Quodlibet ohne die Spur der Ordnung eines wohlgeplanten Menu. Aber dieses musikalische

déjeûner à la fourchette mundete uns ganz wohl: Frl. Therese Zamarra spielte Harfe, Baronesse Marie v. Dinnersberg sang Beriot's Walzerarie, Frl. Wewerka declamirte und Frl. Gabriele Brauner, welche zusammen mit ihrem Lehrer Professor Door ein Duo für zwei Klaviere spielte, erfreute uns durch die Fortschritte, welche sie gemacht, seit wir sie zum letzten Male hörten. Baron Wertheim wurde für eine Partie von ihm componirter, von Herrn Unger gespielter Flötenvariationen von Freunden lebhaft beglückwünscht; leider hatte zwischen dem Blasinstrumente und dem begleitenden Piano in der Stimmung eine peinliche Differenz geherrscht. Theresine Seydel trug eine sinnig componirte „Melancholie“ von Hellmesberger so vor, daß er – ihr Lehrer – gewiß mit der Schülerin höchlich zufrieden sein konnte. Eine angenehme Beigabe waren einige Gesänge des „lyrischen Quartetts des Wiener Männergesangvereines“.

105

110

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Konzert von Rafael Joseffy, 17. Jänner 1876, Bösendorfersaal ■ Konzert von Marie Aub, 14. Jänner 1876, ebd. ■ Wohltätigkeitskonzert zugunsten der Wr. Suppen- und Teeanstalten, 15. Jänner 1876, ebd.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Violinsonate G-Dur op. 30 Nr. 3, 32 Variationen über ein eigenes Thema c-Moll WoO 80 ■ Bériot: *Aria eseguita dalla Sagra Maria de Beriot-Garcia nell'Opera: L'elisire d'amore di G. Donizetti (Garcia-Walzer)* ■ Chopin: Mazurken (näher ermittelt Mazurka a-Moll op. 68 Nr. 2) ■ Händel: „Allegro“ und „Passacaille“ aus der Suite g-Moll HWV 432, „*Lascia ch'io pianga*“ aus *Rinaldo* ■ Georg Hellmesberger d. J.: Nr. 1 „La Melancholie“ aus 2 *Morceaux de Salon* op. posth. ■ Hummel: Grand Septuor d-Moll op. 74 ■ Kirnberger: Gavotte ■ Vinzenz Lachner: „*An den Sonnenschein*“ ■ Liszt: Nr. 3 „La Campanella“ aus 6 *Grandes études de Paganini* S 141 ■ Rubinstein: Nr. 1 „Près du Ruisseau“ aus *Miniatures. 12 Morceaux pour le piano* op. 93 ■ Schumann: Andante und Variationen B-Dur op. 46 ■ Weinzierl: „*Im Walde*“ op. 65 ■ Wertheim: *Erinnerung an Krems a/D. Fantasie für Flöte mit Begleitung des Pianoforte*

ERLÄUTERUNGEN

3f. beide haben das Licht der Welt in Preßburg erblickt] Joseffy ist in Huncovce (Hunsdorf) geboren. ■ **21** Fiesole] Fra Giovanni da Fiesole/Fra Angelico (1386–1455), it. Maler. ■ **22** *Es-dur-Concert*] S 124. ■ **29f.** Wir haben jüngst ... bemerkt] → NR. 230/Z. 67–96. ■ **47** *Sonate in A*] op. 69; zur Aufführung Ende 1874 → NR. 197/Z. 46–52. ■ **55** „*Au bord d'un ruisseau*“ „Près du Ruisseau“ – Nr. 1 aus *Miniatures. 12 Morceaux pour le piano* op. 93; Joseffy spielte auch die Nr. 2 „Menuet“ und die Nr. 5 „Sérénade“. Darüber hinaus brachte er „Gondoliera“ aus Ambros' *Musikalischen Reisebildern* op. 24 zur Aufführung. ■ **58** Kirnbergers] Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), dt. Komponist und Musiktheoretiker. ■ **65** Beethovens „Septuor“] *Es-Dur* op. 20. ■ **65f.** Mozarts Klavierquintett in *Es*] KV 452. ■ **75** vortrefflichen Künstlern] Violine: Joseph Hellmesberger d. Ä., Hilpert, Kontrabass: Franz Simandl (1840–1912), Oboe: Carl Pöck, Horn: Josef Florian Schantl (1842–1902). ■ **77** seiner ... Leistung in Berlioz' „Harold“] zur Aufführung → NR. 233. ■ **83** Marie Aub] Pianistin; Klavierstudium in München, erwähnt als Schülerin von Hans von Bülow und Seraphine Tausig (1840–1931), Witwe des Pianisten Carl Tausig.

▪ **90** Weidel-Pokorny] Anna Weidel-Pokorny, Alt; Schülerin von Adele Passy-Cornet, wirkte in Wien als Konzertsängerin. ▪ **94** Emma Wilczek] (1833–1924), Ehefrau des Polarforschers und Kunstmäzens Johann Nepomuk Wilczek (1837–1922). ▪ **102** *déjeuner à la fourchette*] frz. „Gabelfrühstück“. ▪ **103** Baronesse Marie v. Dinnersberg] Marie von Dienersberg, nicht näher ermittelt. ▪ **103** Beriot] Charles-Auguste de Bériot (1802–1870), belg. Violinist und Komponist. ▪ **103** Wewerka] Helene Wewerka (1857–1883), Heroine des Wr. Stadttheaters, später in Hamburg tätig. ▪ **104** Gabriele Brauner] (1847–?), Klavierstudium am Konservatorium der GdM. ▪ **105** Duo für zwei Klaviere] Schumann, Andante und Variationen B-Dur op. 46. ▪ **106** Wertheim] Franz von Wertheim (1814–1883), Industrieller und Kunstmäzen. ▪ **107** Unger] Anton Unger (1842–?), Flötist, seit 1868 im Wr. Hofopernorchester engagiert. ▪ **107f.** Flötenvariationen] *Erinnerung an Krems a/D.* Fantasie für Flöte mit Begleitung des Pianoforte. ▪ **111** Hellmesberger] Georg Hellmesberger d. J. (1830–1852), Violinist und Komponist. ▪ **112** einige Gesänge] u. a. Max von Weinzierl (1841–1898), „*Im Walde*“ op. 65; Vinzenz Lachner (1811–1893), „*An den Sonnenschein*“.

238.

WA 1876, Nr. 18, 24. Jänner

A. (Hofoperntheater.) Eine Neuscenirung der „Hugenotten“ – das konnte wohl die Erwartung spannen; überdies versicherte man uns, manche gestrichen gewesene Stelle der Partitur werde diesmal zu Gehör kommen. Leider wurden unsere Erwartungen in beiden Beziehungen getäuscht. Wir hörten die Oper, wie wir
 5 sie immer und jederzeit gehört haben: einige Kleinigkeiten etwa ausgenommen, wie die kurze, unbedeutende „Stretta“ in der Schlußscene des ersten Actes, welche, wenn wir nicht irren, sonst weggeblieben war. Manches, wie die reizende *Scène du bandeau* im zweiten Acte, die Cavatine Valentinens zu Anfang des vierten Actes, das hübsche zweistimmige Zigeunerlied im dritten Acte, die ganze Ballscene mit
 10 der Arie Raouls im fünften, kennen wir, so alt die Oper ist, bisher immer nur noch aus der Partitur. Doch sei es; die Oper ist selbst mit den gewohnten Strichen maßlos lang. – Die neue Scenirung deuten wir uns, da die „Hugenotten“ Gelegenheit zur lebendigsten und glänzendsten bieten, etwa analog, wie wir sie in „Carmen“ und „Lohengrin“ kennen, – die Meininger haben uns verwöhnt. Beim Aufziehen
 15 des Vorhanges bekamen wir allerdings glänzende Modetrachten aus den Zeiten der Katharina von Medicis zu sehen – roth, grün, weiß, blau, violett – manche nahezu carikirt und ihren ritterlichen Trägern mitunter übel genug angepaßt. Der Page Urbain kam als Bote einer unbekanntenen Dame unter die Herren; auf seinem Juste-au-Corps prangte hellgelb auf schwarzem Grunde ein großmächtiges *M*
 20 mit einer Königskrone darüber – und da sollten die Herren erst dann, nachdem sie die Handschrift des von ihm überbrachten Briefes gesehen, merken, wer ihn sendet! Das erinnerte doch an jenen fabulösen Feldherrn, welcher allen Spionen, die er bei sich hatte, eine krebserrothe Uniform gab, mit einem gestickten *S.* (Spion) auf dem Kragen! Fr! Siegstädt entstellte sich endlich durch eine Perrücke *à la herisson*,
 25 gummiguttgelber Farbe. Im zweiten Acte wiederum glänzende Hofdamentolletten, recht gut im Style der Zeit. Auf der Schreiberwiese erschien zuletzt die Königin auf dem nachgerade unvermeidlich werdenden Schimmel und sang, wie König

Heinrich im „Lohengrin“. Die Schaar gepanzerter Mädchen mit ihren blank spiegelnden Brustharnischen erinnerte aber zu sehr an die Aufzüge der als Krieger, Matrosen u. s. w. verkleideten Figurantinnen der Operette. Uebrigens herrschte eine unglaubliche Zerfahrenheit; jeder, schien es, ging, stand, saß, wie es ihm eben einfiel. Selbst die Solisten waren davon nicht ausgenommen. Valentine fällt in Ohnmacht und Raoul läßt sie ruhig liegen und singt ihr über die ganze Breite der Bühne zu: „Erhole dich!“ Der Edle, der auf dem *Pré-aux clerics* die Parteigenossen aus ihrer Schenke herbeilärmen will, pocht bescheidenst an das Geländer einer Freitreppe u. s. w. Die Decorationen waren die gewohnten, schon etwas vernützten; die Möbel, z. B. die in Valentins Zimmer, hätten, selbst abgesehen von Anachronismen, genügt, den Eindruck auch der glänzendsten Inszenirung zu paralyisiren. – Auch die Aufführung des Tonwerkes als solchen mißglückte in auffallender Weise. Der „Rataplan“ wurde abgelehnt – unsere sonst so trefflichen Choristen schrien ihn mehr, als sie ihn sangen – und die Mönche in dem *As-dur*-Satze der Verschwörungsscene distonirten, als ob das Falschsingen, wie in einigen streng asketischen Klöstern, zu ihrer Ordensregel gehöre. Dagegen ging der Schlußchor des zweiten Actes so vortrefflich, wie wir es gewohnt sind, ebenso der wüthende *Gis-moll*-Chor im vierten Acte. Ein oder vielmehr der Glanzpunkt des Abends war das Duo Valentins mit Marcel; besonders im Andantesatz kam die Stimme der Frau Wilt in ihrer ganzen elementaren Macht und in der Pracht ihres Wohlklanges zu voller Geltung. Aber im vierten Acte, wo Meyerbeer den musikalischen Ausdruck ohnehin auf die Spitze getrieben, glaubten die Sängerin und ihr Partner – Herr Müller – diesen Ausdruck im Vortrage noch schärfen zu müssen, wobei nothwendig eine Charge herauskommen mußte. Dieses willkürliche lange, fermatenhafte Anhalten auf einzelnen Noten, das Zerzerren der Melodie, die grellen Aufschreie, das unschöne „*parlé*“ wo der Componist der Stelle bloß „*presque parlé*“ beigeschrieben, – dies alles würde Meyerbeer selbst scharf gerügt haben; die Schönheit der Composition ging darüber so gut wie verloren. Fr. Tagliana ließ im Damenquatuor des zweiten Actes ein brillantes dreigestrichenes *Es* hören, sang überhaupt recht gut; wenn nach ihrer großen Arie eine Fraction im Publico zischte, so werden die Ursachen wohl irgendwo anders gelegen haben als in dem, was wir soeben gehört hatten; mit Recht wurden die Zischer niederaplaudirt. Das war eine Scene, die für das Hofoperntheater wiederum als etwas ganz Neues erschien; gleichsam als müsse das verehrliche Publicum auch sein Schärfflein zu diesem Theaterabende beitragen! Genug, wir werden nicht über Mord schreien, wenn einmal eine Vorstellung gründlich mißrathen ist; die Direction wird aber sicher niemand einen größeren Gefallen thun als sich selbst, wenn sie bedacht sein wird, die Scharte je eher, je lieber auszuwetzen.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Meyerbeer, *Die Hugenotten*, 22. Jänner 1876, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

1 Neuscenirung der „Hugenotten“] Der Anlass der Neuinszenirung war das 40-jährige Jubiläum der Uraufführung. ■ 14 die Meininger haben uns verwöhnt.] → NR. 223/ERL. zur Z. 176.

- 18f. auf seinem Juste-au-Corps prangte ... ein großmächtiges *M*] Die Initiale ließ den Boten gleich als Pagen von Königin Marguerite erkennbar werden. ▪ 24 à la *berisson*] frz. „Igelfrisur“.
- 34 *Pré-aux clercs*] Platz am Ufer der Seine in Paris. ▪ 53 „*presque parlé*“] *presque parlé* – frz. „fast gesprochen“.

239.

Deutsche Rundschau (1876), Bd. 6, Heft 4, S. 147–152, Jänner

Wiener Chronik. Richard Wagner in Wien.

Wien, 12. December 1875.

Das „musikalische Wien“!

- 5 Der Wiener hört und liest es gerne, wenn man seine Stadt die „Musikstadt *par excellence*“ nennt. Von dem früheren Rivalisiren mit dem „musikalischen Prag“ ist lange keine Rede mehr, denn Prag’s weiland überaus großer Ruf in Sachen der Musik ist verschollen und verklungen, das Geschrei der nationalen und politischen Parteien, welches dort seit dem Jahre 1848 rumort, und welches wir also in nicht
- 10 langer Zeit als einen „dreißigjährigen Krieg“ werden bezeichnen dürfen, übertönt alle Musik, und musicirten alle neun Musen in eigener Person. In dem Maße, als der musikalische Glanz an der Moldau – etwa seit dem ersten fünfziger Jahre – zu erbleichen begann, leuchtete er heller und heller an der Donau, und man darf sagen, daß wenigstens nach gewissen Richtungen hin im jetzigen Moment Wien auf
- 15 einer Höhe steht, wie früher in gleicher Weise vielleicht noch nie – insbesondere die Aufführungen der großen classischen Symphoniewerke unserer musikalischen Literatur werden in einer nahezu idealen Weise geleistet. Man componirt in Wien nicht mehr, wie weiland in den goldenen Zeiten, wo man dort das musikalische Terno zog, Mozart, Haydn und Beethoven zu besitzen, und wo aus dem Terno ein
- 20 Quaterno wurde, als gar noch Franz Schubert dazukam – aber man führt das überreiche Erbe jener Epoche in einer Vollendung vor, wie früher noch nie. Andere, nicht weniger bedeutende Zweige der Musik liegen dagegen in einer unbegreiflichen und unbeschreiblichen Vernachlässigung, z. B. die Kirchenmusik – die altitalienischen Meister scheinen ohne Hoffnung auf eine „fröhliche Urständ“
- 25 begraben, und bei Namen wie Palestrina, Vittoria, Leo, Marcello u. s. w. würde eine beträchtliche Anzahl der Opernhaus- und Concertsassen die verwunderte Frage stellen: was das für Leute seien? Dem Domchor, der Singakademie in Berlin hat Wien nichts Aehnliches entgegenzustellen. Und doch ist es nicht gar so lange her, daß auch die Musikschätze jener Richtung nicht als todes Capital in den
- 30 Bibliotheken und Musikarchiven lagen, sondern, unter Stegmeier’s Leitung in vorzüglicher Weise ausgeführt, ein sehr dankbares Publicum fanden. Aeltere Kunstfreunde erinnern sich noch der „historischen“ Musikabende in Kiesewetter’s Hause. Die Kammermusik, das Streichquartett, das Trio u. s. w., welche weiland in kunstliebenden Privatzirkeln eine so eifrige Pflege fanden, sind jetzt kaum anders vertreten, als durch Hellmesberger’s, regelmäßig in jeder Saison wiederkeh-
- 35

rende Quartetsoiréen, wozu allenfalls noch, als vorüberflatternde Zugvögel, gelegentlich die stets gerngesehenen und -gehörten „Florentiner“ kommen, deren musikalische Quadrupleallianz übrigens durch das Ausscheiden des vorzüglichen Violoncellisten Hilpert einen schlimmen Riß bekommen hat. Klavier wird in Wien entsetzlich viel gespielt – „hören wir das Klavier – ach, dann klagen wir“, rief schon vor anderthalb Jahrhunderten der lustige Pater Abraham a Sancta Clara – er klagte; heutzutage würde er vielleicht verzweifeln. Junge Pianistinnen sind wolfeil wie Brombeeren. Sehr viele davon halten sich verpflichtet, Concerte zu geben, sei es auch nur, um der Welt ihre Existenz bemerkbar zu machen. Gegen das Concertgeben wäre nichts einzuwenden – wenn sie nur nicht auch verlangten, daß wir ihnen zuhören sollen! Die Medaille hat, wie man sieht, ihren Revers. 40 45

Indem ich mich hersetze, um den Lesern der „Deutschen Rundschau“ ein möglichst treues Bild dieser für Wien's geistiges Leben und Treiben so bedeutenden und wichtigen Zustände zu entwerfen, flimmert es mir vor den Augen und summen mir beide Ohren – ich komme aus der Muster- und Meistervorstellung des „Tannhäuser“ im Hofopertheater, fabelhafte Ausstattung, eine theilweise, aber in sehr bedeutenden Partien vermehrte, wenn auch nicht verbesserte Partitur, und Alles von Wagner selbst, wenn auch nicht bei den Aufführungen dirigirt, so doch bis in's Kleinste hinein einstudirt und arrangirt, wo denn der musikalische Mann des Tages seine außerordentliche Begabung gerade auf diesem Gebiete glänzend bethätigen konnte. Im verflossenen Sommer hatte Verdi als Gast in Wien verweilt, er hatte nicht blos sein Manzoni-Requiem mit außerordentlichem Erfolg aufgeführt, sondern auch seine „Aida,“ – und die Wiener behaupteten, erst jetzt sei ihnen über diese Oper das wahre Licht aufgegangen. Verdi selbst hatte durch sein edel-bescheidenes Auftreten fast eben so viel persönlichen Erfolg, als durch seine neuesten Partituren, welche aus mehr als einem Verdi-Saulus einen Verdi-Paulus machten. Alle Welt versicherte, Verdi sei ein Ausbund von Liebenswürdigkeit – und doch bildete schweigsame Zurückhaltung beinahe den Grundzug seines Wesens. Aber es bewährte sich, was weiland schon der altrömische Philosoph als Kennzeichen eines vorzüglichen Menschen hervorgehoben hat: *ipso nutu, vultu, incessu prodest*. Das Wichtigste bei der ganzen Sache war, daß der Succesß in keiner Weise ein künstlich vorbereiteter und gewaltsam durchgesetzter heißen konnte – die Theilnahme, der Beifall kam vom Herzen. Zugegeben mag werden, daß die in Wien verweilenden Italiani und Italianissimi, deren Anzahl keine geringe ist, dafür weniger sorgten, als persönlich – dafür mit beiden Flachhänden im rechten Augenblick thätig waren, daß der Applaus auch in dem wünschenswerthen Fortissimo erschalle. Sie erblickten in Verdi's Berufung, in Verdi's Erfolg einen Rückschlag gegen den Wagner-Enthusiasmus, welcher sich im Lauf der letzten Jahre in Wien bis zur Weißglühhitze gesteigert hatte und zuweilen höchst seltsame Blasen aufwarf. Die Wagnerianer, deren Zahl in Wien in gewissen Kreisen Legion ist, sahen scheel genug darein – und wie bei einer Schachpartie, wenn der eine Spieler mit dem König Weiß irgend einen bedeutenden und folgenreichen Zug macht, sein Gegner es angemessen finden mag, seinerseits mit dem Könige Schwarz auch einen Zug zu machen – so wurde nun Wagner solenn eingeladen und seine Ankunft lange vorher durch die nachdrücklichsten Fanfaren von Fama's Trompete 50 55 60 65 70 75 80

angekündigt, die Opernsaison im Winter sollte eine wahre Wagner-Saison werden; Tannhäuser, Lohengrin, die Meistersinger vom Meister selbst einstudirt, inscenirt, dirigirt, und obendrein ohne Rothstiftstriche und Kürzungen in der Partitur (hier begannen indessen Manche zu zittern) – ja, Wagner werde, hieß es, eine
 85 Oper von Gluck und eine von Mozart in ähnlicher Weise einstudiren und dirigiren. Wagner kam, sah und dirigirte nicht – auch die verheißene Gluck'sche Oper erwies sich als täuschende *Fata morgana*. Auf die Frage, wo liegt Gluck begraben? kann man überhaupt getrost antworten: auf dem St. Marxer Friedhofe und im
 90 Wiener Operntheater. Für die neueste Bewegung der Musik scheint in Wien ein Wendepunkt eintreten zu wollen – allerlei bedenkliche Symptome beginnen sich zu zeigen.

Der Wagner-Enthusiasmus war in Wien allmählig zu einem förmlichen Rausch geworden, von welchem man sich anderwärts, wo es an diesem Capitel doch auch nicht fehlt, kaum eine Vorstellung machen kann. Selbst der Rossinitaumele 1822 bis
 95 1823, in welchem ganz Wien schwelgte, dürfte dagegen kaum in Betrachtung zu ziehen sein. Das Entzücken über den Schwan von Pesaro war ein rein sinnliches Genießen musikalisch genußdurstiger Menschen, es war, als habe sich das Publicum sammt und sonders in Champagner bespitzt – ein Zustand, welcher bekanntlich leicht verfliegt, ohne einen beträchtlichen „Katzenjammer“ zurückzulassen.
 100 Aber die Beifallsorkane, welche in den von Wagner selbst dirigirten Concerten tobten, hatten etwas, das an das *Deus le volt* der Kreuzfahrer erinnerte, sie hatten etwas wild Herausforderndes, um nicht zu sagen Fanatisches. Eine jugendliche Phalanx, über kräftige Lungenflügel und ausdauernde Handflächen gebietend, leistete im Toben das Unglaubliche. Die Claque im alten Rom hatte weiland zwei
 105 Arten von Applaus; die platzregenartigen *Imbrices*, die knallenden *Bombi* wechselten zum Preise des singenden Weltbeherrschers Nero. Die Phalanx erfand ein Mittelding, das man *Bombimbrices* nennen könnte – die schallbeckenartig eingekrümmten Handflächen wurden fortissimo und prestissimo aneinandergeschmettert – den Effect denkt man sich. Dazwischen wehten Sacktücher, ertönten begeisterte
 110 Hochrufe. Daß die Zukunftsmenschheit, nämlich die studirende Jugend, der Zukunftsmusik eine solche Spektakelovation darbrachte, hatte zum guten Theil einen Grund, welcher mit Musik nichts zu schaffen hat. „Wagner's Musikreform ist von der deutschen Sache nicht mehr zu trennen“ lasen wir irgendwo; und an anderer Stelle noch merkwürdiger: „es handelt sich um ganz andere Dinge, als das oberflächliche Gerede von einer Zukunftsmusik zugeben will: in Wahrheit soll durch die neue Kunst nichts Geringeres als der sinnlich und geistig zur höchsten Vollkommenheit entwickelte germanische Mensch wiedergeboren werden, und zwar der in seiner Empfindung der Gegensätze leidenschaftlich gesteigerte germanische Mensch.“ – Diese wunderbaren Orakelsprüche sind der Schlüssel zu vielem.
 120 Außerdem recrutirte sich das exaltirte Wagner-Publicum theils aus hohen Kreisen der Gesellschaft, welche, müde für Bellini und Donizetti und deren Süßigkeiten zu schwärmen, einmal zur Abwechslung nach musikalischen – mit Wagner zu sprechen – „Bitternissen schmachteten“ – und aus der *haute finance*, welche, eine allbekannte Brochüre Wagner's vergebend und vergessend, die echt christliche
 125 Lehre vom Segnen derjenigen, die uns fluchen, gleichsam dilettantisch ausübte.

Auf ihrer Höhe stand die Sache im Mai 1872. Der Himmel selbst mischte sich in die Sache, als zum Schlusse des ersten Concertes Wagner wieder und wieder herausgestürmt wurde, krachte plötzlich ein fürchterlicher Donnerschlag. Wagner hatte den kaum geschmackvoll zu nennenden Einfall, in einer kurzen Dankrede die Wendung einzumischen: „der donnernde Zeus selbst habe ihm seine Zustimmung gegeben“ – was an den sterbenden französischen Cardinalminister erinnern konnte, dem man meldete, es lasse sich am Himmel ein Komet sehen. „Ach, dieser Komet erweist mir zu viele Ehre!“ seufzte der Sterbende. 130

So hat oder hatte Wagner in der Kaiserstadt an der Donau eine mächtige Schaar von Anhängern, denen wenige, aber gefährliche Gegner gegenüberstanden. Der einflußreichste Musikkritiker Wiens – ich brauche kaum zu sagen, daß es Hanslick ist – kämpfte in glänzend geschriebenen Feuilletons mit allen Waffen des Witzes entgegen. Vielleicht wirkten seine brillanten Einfälle verhältnißmäßig deswegen doch nur wenig, weil sie so überaus fein zugespitzt waren, daß sie mehr kitzelten als stachen, und durch gewisse pachydermenartige Hautdecken nicht durchdringen konnten, wozu es vielmehr tüchtiger Lanzen bedurft hätte – ich meine ganz ernst-kritischer Arbeiten. So aber nahmen die Kaffeehausleser die Sachen eben als „guten Witz“, den sie belachten, auch wol mit Behagen nachsagten; damit hatte aber auch der Witz seinen Dienst gethan – das Brillantfeuerwerk blendete und verpuffte – die Wiener sind von Sturmer's Zeiten her so große Liebhaber von Feuerwerken, wie es die südlichen Nachbarn, die Italiener, auch sind. Dazu hatte gelegentlich die Stadtchronik über Vorgänge hinter den Coulissen und im Privathause zu erzählen, welche oft genug sogar den Weg in die Journalistik fanden. 140

Daß unter solchen Umständen eine ruhige, billige Würdigung des „Meisters“ etwas selten ist, bedarf kaum einer Erwähnung. „Jeder hält sich hüben und drüben – Jahre vergehen, ehe die richtige Mitte sich zeigt“, könnte man auch hier mit den Xenien dichtern sagen. Die richtige Abschätzung und Schätzung der Erscheinung Wagner's, deren Bedeutung die Gegner selbst durch ihre Erbitterung anerkennen, und von der – was ein sehr beachtenswerthes Symptom heißen darf – selbst das moderne musikalische Italien erschüttert wird, – diese richtige Würdigung wird erst möglich sein, wenn auf dem Büchermarkt nicht mehr Bücher erscheinen, worin uns gesagt wird, Goethe und Schiller und Lessing seien eigentlich gar keine rechten Dichter gewesen, „die Meistersinger“ seien das erste wirkliche deutsche Lustspiel, wie „der Ring der Nibelungen“ die erste wirkliche deutsche Tragödie – Beethoven sei wesentlich als „Vorläufer“, als „Vorstufe“ Wagner's zu verstehen, nur „aus künstlerischem Instinkt“ habe er Ziele verfolgt, welche Wagner „mit vollem künstlerischem Bewußtsein“ erreicht. Mit so dicken und schweren Lorbeerkränzen krönt man den Gefeierten weniger, als man ihm damit die Hirnschale eindrückt. 155

Als nun diesmal Wagner mit Kind und Kegel und Gefolge seinen Einzug gehalten, ging anfangs Alles sehr gut. Man fand im Publico die Ziffer des zugesagten Honorars zwar etwas hoch gegriffen, aber es war eben Wagner, der die Opern für die Wiener Hofbühne, so zu sagen, neu schaffen sollte. Bald fing sich aber an allerlei Mißverständnis und Verstimmung einzustellen. Wagner selbst wendete an das Einstudiren unendliche Mühe – Takt für Takt, ja Wort für Wort nahm er mit den Darstellern durch, er revidirte und corrigirte die Mimik, er entwickelte ganz jene 160 170

geniale Regisseur-Geschicklichkeit, welche wir seit lange an ihm kennen. Er fand willigstes Entgegenkommen. Nach der ersten Aufführung des neu einstudirten „Tannhäuser“ hielt er, wiederholt und stürmisch gerufen, eine seiner gewohnten Parentationen an's Publicum – wobei ihm der Passus entschlüpfte: „er bringe seine
 175 Werke, so weit eben die gegenwärtigen Kräfte reichen“. Das nahmen die „Kräfte“ gewaltig übel und kündigten den Gehorsam auf. Meister Wagner – ein wahrer Achillespeer, welcher mit dem einen Ende verwundet und mit dem andern heilt –, suchte mit einer zweiten Ansprache im Probesaal die Zürnenden zu versöhnen. Aber es ging ihm, wie weiland, in einem jetzt vergessenen Schwank von Langbein,
 180 dem Candidatus Theologiae Zimpel – der einem Consistorialrath, seinem Examinator, unversehens auf den Fuß trat, und als er sich entschuldigend tief bückte, dem hinter ihm stehenden Consistorialrath mit dem Gegenpol einen harten Stoß versetzte. „Er verachte die Journale und lese sie nicht“ – das war in's Wespennest gestört. Mit seltener Einmüthigkeit machten sofort die Blätter aller Farben Front gegen ihn – und fanden zudem im neuen „Tannhäuser“ und auch anderweitig eine
 185 genügende Menge rauhen Wergs am Rocken, das sich ganz trefflich abspinnen ließ. Wie bei einem Umschlag der Witterung ein heißer Tag sich plötzlich abkühlt, so ist hier eine merkwürdige Aenderung in der Gesamtstimmung eingetreten. Die Myrmidonen werden freilich durch Dick und Dünn mitgehen – aber die „öffentliche Meinung“ ist sehr fühlbar unwirsch geworden. Es werden Witze colportirt, man erzählt Anekdoten, man formalisirt sich über die alltäglich von der Theaterdirection baar zu zahlende Hotelrechnung – und läßt das geflügelte Wort cursiren: „Die Direction habe die Rechnung ohne den – Gast gemacht.“ Das hat mit dem Künstler und seinem Werke allerdings nichts zu schaffen – aber es macht
 190 böses Blut. Der Wiener ist sehr herzlich und wohlmeinend, so lange er umarmt, was er meist sehr stürmisch thut – fängt er aber einmal an zu spotten und Witze für *Dicta probantia* in Umlauf zu bringen, dann kann er unter Umständen sogar etwas gefährlich werden. Siccardsburg und van der Nüll, die Erbauer des großartigen und prächtigen neuen Opernhauses, wüßten davon zu erzählen, wären sie
 200 nicht schon todt. Jetzt schmolzt Wagner, soll mit Abreise gedroht haben, und gewillt sein, vor der Aufführung des „Lohengrin“ abzureisen. Seine hiesigen Ultra's werden, wenn es geschieht, vielleicht eine neue Zeitrechnung – eine neue Hegira – einführen, „von Wagner's Flucht aus Wien nach Bayreuth“ – wie die Mahomedaner von Mahomed's Flucht aus Mecca nach Medina rechnen.

205 Die neue Gestalt, in welcher der „Tannhäuser“ vorgeführt wurde, besteht nicht blos, wie beiher erwähnt werden möge, in neuen Decorationen und einer überaus splendiden Ausstattung, sondern es sind auch früher gekürzte Stellen in ihrer ursprünglichen Vollständigkeit hergestellt worden – fast durchweg, wie in der Scene nach dem Sängerkrieg, wo alles auf Tannhäuser einstürmt, mit entschieden glücklicher Wirkung – und ein ganz neuer „Venusberg“ ließ seine Gruppen
 210 von Nymphen, Bacchantinnen, Faunen u. s. w. unter Begleitung einer ganz neuen Musik an uns vorüberziehen oder, besser gesagt, vorüber rasen.

Der Meister kann, nach des Dichters Wort, die Form zu rechter Zeit mit kluger Hand zerbrechen – auch wol erweitern. Er ist Herr über sein Werk, so lange es
 215 in seinem Pulte liegt; ob er auch dann noch unbedingt damit schalten und walten

kann, wenn es längst geistiges Eigenthum der ganzen Welt geworden, möchte immer zu bedenken sein. Mindestens gesagt, ist ein solcher Schritt immer gewagt, wenn die Aenderung nicht zugleich eine sehr entschiedene Verbesserung ist. Es ist z. B. eine Frage, ob die Zusätze und retouchirenden Striche, welche Goethe der ersten, frisch und rasch zusammengeschriebenen Fassung seines „Werther“ gab, für letzteren besonders vorteilhaft heißen können. 220

Die Scene im Hörselberg, wie wir sie seit Anbeginn und Jahrelang zu hören gewöhnt waren, ließ in keinem von uns den Wunsch aufkommen, an ihrer Stelle etwas Anderes zu hören. Sie sagte in eben so origineller als charakteristischer Weise, was sie zu sagen hatte, sie war prächtig instrumentirt, sie war orgiastisch, ohne das künstlerische Maß zu überschreiten und ohne daß die Grazien und Musen vor ihr Reißaus nehmen mußten; und wenn Otto Jahn von ihr meinte, „sie charakterisire nur den phantastischen Spuk“, so durfte dieser Tadel eher als Lob gelten. In der neuen Redaction der Oper wird uns allerdings die Hetzjagd der Geigen im Schluß der Overtüre erspart; ohne Abschluß leitet letztere, höchst unorganisch mit der Einleitungsscene zusammengequirlt, in diese Einleitungsscene hinüber – aber hat sie uns früher mit Geißeln gepeitscht, so züchtigt uns das, was statt ihrer geboten wird, mit Scorpionen. Die erste Bedingung aller Kunstschönheit, seit den Zeiten der griechischen Antike, die Bedingung, welche uns Winkelmann und Lessing (im Laocoon) eindringlich genug an's Herz gelegt haben – das Maß eben – ist Wagner hier völlig abhanden gekommen. Diese Musik ist in Noten gebrachte Nymphomanie – und wenn im hiesigen Arrangement die drei Grazien als Bewohnerinnen des Venusberges (wo sie vermuthlich nur zur Miethe wohnen) vorgeführt werden, und nach einigen Balletbeinausstreckungen sich schamhaft das Gesicht verhüllen, so thäten sie vielleicht noch besser, sich die Ohren zuzuhalten. Es sind die bekannten früheren Motive, aber gleichsam als seien sie von Tollwuth befallen – Berlioz in seinen wildesten Partien hat es bei Weitem nicht zu einer ähnlichen Verzerrung der melodischen Contouren gebracht. Zuweilen bleiben nur noch kreischende Laute der Instrumente wie ein Schrei thierischer Brunst übrig, dann klirren und schwirren die Schallbecken, klappern Castagnetten und die widerwärtige Scene dehnt sich zu maßloser Länge. Nicht minder die Scene zwischen Tannhäuser und Venus – die Partie der letzteren ist zu einer Riesenaufgabe angeschwollen. Wenn Jahn schon von der Scene in ihrer ersten Form sagte: „Die Situation ist so, daß man kein rechtes Ende absieht – und man dankt Gott, wie Tannhäuser endlich an die Jungfrau Maria denkt, daß man nur wieder das gewöhnliche Lampenlicht sieht“ – was würde er jetzt sagen! Schon der endlose, murmelthierartige Schlaf Tannhäuser's während der ihn umtobenden Höllenorgie hat etwas Komisches – als er nun endlich erwacht, nimmt sein Dialog mit Venus erschreckende Dimensionen an. In der früheren Form hatte Wagner, mit sehr richtiger Einsicht, die Verhandlungen über die Drohung Tannhäuser's „abzureisen“, und die verzweifelten Versuche der Venus, ihn zurückzuhalten – welche beiläufig gesagt im jetzigen Moment an Wagner-Tannhäuser und Operndirection-Venus ein völliges realistisches Gegenbild finden – kurz und drängend zusammengefaßt, die zwei Soli der Venus „Geliebter komm“ und „Flieh zu den falschen Menschen“ fügten sich äußerst wirksam zwischen die Strophen des Tannhäuserliedes ein. Die Soli sind 260

geblieben, aber so erweitert, daß man sagen darf, Venus halte ganze Parlamentsreden an ihren Liebling. Seit uns der Componist Isolden's Taumel- und Zauberbecher leeren lassen, mußte ihm seine Venus allerdings vorkommen wie die Vorsteherin eines englischen Mädchenpensionats. Er arbeitete hier alles im Isoldenstyl
 265 um, der gegen die beibehaltene Musik der folgenden Scenen unglaublich und unleidlich absticht. Selbst die herübergenommene wunderschöne Stelle, wo Venus durch Liebeslockung zu kirren sucht, hat sich in der Begleitung eine Verschönerung, oder wie weiland Lichtenberg für solche Fälle zu sagen vorschlug, „Verschönerirung“ gefallen lassen müssen – zudringliche Flöten hören mit einer bunten
 270 Figuration gar nicht auf. Wenn Tannhäuser endlich ruft „mein Heil ruht in Maria“ und Venus und Venusberg verschwinden, athmet man selbst wie ein Erlöster aus. Mir für meine Person fiel bei Tannhäuser's Ruf „mein Heil ruht etc.“ ein Histörchen aus einer böhmischen Dorfkirche ein. Der Cantor wollte die Gemeinde am Nepomukstage mit einer neuen Motette überraschen. Mit Donnerstimme sang er in Absätzen: „es brennt – es brennt – es brennt.“ Alle Welt drängte sich erschrocken zur Kirche hinaus. Da endlich kam der Nachsatz: „es brennt mein Herz vor Liebe – zum heiligen Nepomuk!“ Wüthend schrie der Pfarrer dem Sänger zu: „hat er das nicht schon früher sagen können, Dummkopf!“

Was wir nun neben dem Gehörten auch zu sehen bekommen, verdient eine
 280 kurze Erwähnung. Die vorbelobten schamhaften Grazien waren das einzig Schamhafte bei der Sache. Diese fliehenden Nymphen, welche von gierigen Bockfüßlern verfolgt, erhascht werden, sich in den Armen der Verfolger sträuben, sich losreißen – neue Flucht, neues Erhaschen – der Faun gießt jetzt der sich verzweifelt Wehrenden aus einem goldenen Becher Etwas ein (vermuthlich Isoldens Liebestrank), läßt
 285 sie los – sie aber taumelt ihm drehköpfig in die Arme – zuletzt gar eine Leda, die im Mittelgrunde der Bühne badet, ein Schwan, so colossal, daß der Jupiter Verospi aus dem Vatican darin Platz fände, nähert sich „zudringlich zahm, er scheint sich zu gewöhnen“ – leider aber steigt nicht, wie es im zweiten Theil des Faust weiter heißt, „ein Dunst empor“, um „mit dichtgewebtem Flor“ die „lieblichste von allen
 290 Scenen zu decken“. Wir bekommen die lieblichste von allen Scenen ganz ohne Flor zu sehen – und gedenken der Tänzerin und späteren byzantinischen Kaiserin Theodora, die mit derselben Scene Byzanz ergötzte und den Geschichtschreiber Procopius scandalisirte. Das wiener Publicum ist nicht prüde, aber hier nahm es doch Aergerniß. Es ist auch die Frage, ob solche Dinge ein Mittel sind, damit „der
 295 germanische Mensch, zur höchsten Vollkommenheit entwickelt, wiedergeboren werde“. – Wilbrandt hat uns soeben mit einer Tragödie „Nero“ beschenkt, welche von der wiener Kritik als ein „Bündniß von Wollust und Grausamkeit“ bezeichnet wird, Mackart's gemalte Todsünden bilden ein drittes, damit keine der Künste zurückbleibe. Es wäre gut, für dergleichen ein *Gabinetto pornografico* anzulegen,
 300 wie im Museum zu Neapel eines eingerichtet ist.

Man hat von der Berufung Wagner's wahre Wunder gehofft, – die Wunder sind auch nicht ausgeblieben, aber sie sehen anders aus, als man erwartete. „Aus dem Opernhause dringt Klage über Klage“, beginnt das vielgelesene „Neue Wiener Tagblatt“ einen Artikel, der alle Gravamina des Momentes in ernster, würdiger
 305 Fassung darlegt; die Anklageschrift eines Staatsanwalts könnte nicht zweckmäßi-

ger verfaßt sein. Im Publicum macht sich eine gewaltige Verstimmung mehr und mehr fühlbar. Wagner scheint den Plan gehabt zu haben, da das Bethlehem Ephrata, von woher das Heil der Welt ausgehen soll – ich meine Bayreuth –, auch ein benachbartes Jerusalem braucht, Wien zum Centrum seiner weiteren künstlerischen Operationen zu ersehen. Schon redete man davon, daß das jetzt leerstehende Riesengebäude der Weltausstellung von 1873 zum Nibelungen-Theater eingerichtet werden solle u. s. w. Diese Pläne, wenn sie bestanden haben, dürfen als gründlich gescheitert angesehen werden. Für das in voller Blüte stehende Musikleben Wiens wäre dieses Scheitern schwerlich ein Unglück.

310

Mein nächster Brief wird hoffentlich etwas erfreulicher lauten, als dieser erste, mitten in der Aufregung eines stürmischen Momentes geschriebene.

315

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Wagner, *Tannhäuser*, 22. November 1875, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

21–23 Andere ... Zweige ... die Kirchenmusik] → NR. 166/ERL. zur Z. 7f. ■ **25** Leo] Leonardo Leo (1694–1744), it. Komponist. ■ **40** „hören wir das Klavier ... klagen wir“] → NR. 207/ERL. zur Z. 140. ■ **50f.** Meistervorstellung des „Tannhäuser“] → NR. 231/ERL. zur Z. 170. ■ **56–58** Verdi ... Manzoni-Requiem ... aufgeführt] zur Aufführung → NR. 220. ■ **58** auch seine „Aida,“] zur Aufführung → NR. 221. ■ **65f.** *ipso nutu, vultu, incessu prodest*] „Durch Wink, Blick, ja durch seinen Gang schon macht er [der tüchtige Bürger] sich nützlich.“ Seneca, *De Tranquillitate Animi* 4,6. ■ **96** Schwan von Pesaro] → NR. 149/ERL. zur Z. 219f. ■ **101** *Deus le volt*] lat. „Gott will es!“ ■ **105** *Imbrices ... Bombi*] → NR. 148/ERL. zu den Z. 189–191. ■ **112f.** „Wagner’s Musikreform ... zu trennen“] bezogen auf das Feuilleton von Ludwig Speidel „Richard Wagner und die deutsche Sache“, in: *Deutsche Zeitung* (1872), Nr. 136, 18. Mai. ■ **114–119** „es handelt sich ... germanische Mensch.“] Ein sehr wahrscheinlicher Bezugspunkt für Ambros könnte in diesem Kontext die Schrift von Camillo Sitte, *Richard Wagner und die deutsche Kunst. Ein Vortrag*, Wien 1875, sein. Vgl. insbesondere S. 20f., wo Sitte den „starken Menschen“ und „Germanen“ Siegfried als den Mittelpunkt des deutschen Kunstwerks der Zukunft behandelt. ■ **122f.** mit Wagner zu sprechen – „Bitternissen schmachteten“] eigtl. Freizitat von Heinrich Heine: „Frau Venus, meine schöne Frau / Von süßem Wein und Küssen / Ist meine Seele geworden krank; / Ich schmachte nach Bitternissen.“ „*Der Tannhäuser. Eine Legende*“ (1836). ■ **123f.** eine allbekante Brochüre Wagner’s] *Das Judenthum in der Musik*, Leipzig 1869. ■ **126** im Mai 1872] zum großen Wagner-Konzert am 12. Mai 1872 → Bd. 1/Nr. 40. ■ **131–133** an den ... Cardinalminister erinnern ... zu viele Ehre!“] Anekdote über den Kardinal Jules Mazarin (1602–1661), überliefert etwa in: „Nachlese“, in: *Morgenblatt für gebildete Stände* 7 (1813), Nr. 193, 13. August. ■ **145** Stuver’s Zeiten] Anton Stuver d. Ä. (1804–1858), Wr. Kunstfeuerwerker. ■ **150f.** „Jeder hält sich ... Mitte sich zeigt“] Freizitat aus: Goethe/Schiller, *Xenien*. ■ **179–183** Schwank von Langbein ... Stoß versetzte.] August Friedrich Ernst Langbein, *Magister Zimpels Brautfahrt*, in: *A. F. E. Langbein’s sämtliche Schriften*, Bd. 9, Stuttgart ²1841, S. 231. ■ **197** *Dicta probantia*] lat. „Beweisstellen“. ■ **198–200** Siccardsburg und van der Null ... nicht schon todt.] August Sicard von Siccardsburg (1813–1868), Eduard van der Null (1812–1868) – Architekten der Wr. Hofoper. Wegen der Kritik

am neuen Opernhaus („versunkene Kiste“) beging van der Nüll Selbstmord. ■ 202 Hegira] bzw. Hidschra – Mohammeds Flucht von Mekka nach Medina; Beginn der islamischen Zeitrechnung. ■ 227f. „sie charakterisire nur den phantastischen Spuk“) Otto Jahn, „Tannhäuser. Oper von Richard Wagner“, in: ders., *Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig 1866, S. 64–86, hier S. 80. ■ 248–251 „Die Situation ist so ... Lampenlicht sieht“) → ERL. zur Z. 227f. (darin S. 81). ■ 268f. „Verschönerung“) Bezogen auf Georg Christoph Lichtenbergs Aphorismus „Verhunzdeutschen. Er hat es verhunzdeutsch.“ Lichtenberg, *Aphorismen (Sudelbücher)*, J 1789–1793. ■ 287–290 „zudringlich zahm ... zu decken“) Freizitat aus: Goethe, *Faust 2*, II, 6917–6920. ■ 291f. Kaiserin Theodora] → NR. 148/ERL. zur Z. 57. ■ 293 Procopius] Prokopios von Caesarea (um 500–um 562). ■ 296 Wilbrandt] Adolf von Wilbrandt (1837–1911), Schriftsteller, 1881–1887 Direktor des Wr. Burgtheaters. ■ 297 „Bündniß von Wollust und Grausamkeit“) Die Uraufführung von Wilbrandts *Nero* fand am 1. Dezember 1875 statt. Zu den vernichtenden Kritiken vgl. etwa das Feuilleton „Burgtheater“ von Ludwig Speidel, in: *NFP* (1875), Nr. 4051, 5. Dezember. ■ 298 Mackart's gemalte Todsünden] Hans Makart (1840–1884), Maler der Ringstraßenepoche; *Sieben Todsünden oder Die Pest von Florenz* (1867/1868). ■ 303f. „Neue Wiener Tagblatt“ einen Artikel]. Genaues Zitat nicht ermittelt. Im *Neuen Wiener Tagblatt* (1874, Nr. 324, 24. November) ist nach Wagners Wr. Besuch das Feuilleton „Ministerium des Aeüßersten“ von Wilhelm Frey erschienen, in dem der Autor auf die Skandale um diesen Besuch eingeht.

240.

WA-Beilage 1876, Nr. 26, 3. Februar

Musik.

Philharmonisches Concert. – Frau Annette Essipoff. – Herr Wallnöfer.

Das sechste philharmonische Concert wurde durch eine anziehende Novität eröffnet, durch die Symphonie eines jüngeren Berliner Componisten, welcher er den
 5 Titel „Frithjof“ gegeben hat. Der Componist gehört durchaus jener romantischen Schule und Richtung an, welche man nach Mendelssohn und Schumann zu benennen pflegt, ohne „Mendelssohnianer“ oder „Nachahmer Schumanns“, das heißt ohne ein Manierist zu sein, welcher Aeüßerlichkeiten seiner Vorbilder, Wendungen und ihre Idiotismen nachahmt. Heinrich Hofmann – so heißt der Componist der Frithjof-Symphonie – ist ein Musiker, für welchen Musik noch immer
 10 die Göttin ist, welcher er dient, und welche er daher auch nicht auf die Folterleiter spannt, um ihr Geständnisse abzupressen, welche die Aermste gar nicht machen kann, weil sie von den Sachen, welche sie gestehen soll, keine Sylbe zu sagen im Stande ist. Daß Hofmann sich der Romantik einer Schule anschließt, welche für
 15 Viele in unserer mehr als rasch lebenden Zeit schon wieder ein „überwundener Standpunkt“ ist, wird man in keiner Weise tadeln können – jeder Künstler muß denn doch das Recht haben, sich ein Idiom zu wählen, welches ihm mundgerecht ist, und so weit liegt die Epoche Mendelssohn-Schumann denn doch nicht hinter uns, daß man von einem jüngeren Tonkünstler, welcher sich ihr liebevoll zuwendet, sollte sagen können, er „archaisire“. Einen Versuch, an die Weise dieser edlen
 20 Meister wieder anzuknüpfen, müßten wir auch dann loben, wenn er weniger ge-

lungen wäre, als Hofmanns Symphonie es wirklich ist. Der Musiker wird schon an der reinlichen Factur, an dem Aufbau, welcher die traditionelle Form respectirt, an der Gruppierung der Instrumente seine Freude haben dürfen, überhaupt aber an dem künstlerischen Maß, dem er hier begegnet – so vielen modern-musikalischen Maßlosigkeiten gegenüber. Leute, welche bei jeder Novität etwas „genial Bahnbrechendes“ erwarten und fordern, welche prätendiren, daß man von jedem neu auftauchenden Tonwerke allenfalls eine neue Aera der Kunst solle datiren können, werden die Achseln zucken. Wer sich aber an der Schöpfung eines feinen und fein gebildeten Talentes genügen lassen will, der wird dem Werke Hofmanns seine Sympathie zuwenden müssen.

Hofmanns Symphonie theilt sich in die herkömmlichen vier Sätze – frisch und keck geht es, ohne langsame Einleitung, in das erste Allegro hinein – „Frithjof und Ingeborg“ überschreibt es der Componist. Damit ist der Schlüssel gegeben. Die beiden Gestalten, welche dem Componisten vorschwebten, drücken sich (so weit reicht die Ausdrucksfähigkeit der Musik) sehr gut und charakteristisch aus – das ritterliche erste Motiv im hellen *Es-dur* und das zarte des Seitensatzes, welches sich zuerst in der Clarinette ankündigt. Nebenmotive reihen sich zweckmäßig an; in interessanter „Arbeit“, welche sich gleichwohl nicht als solche fühlbar macht, werden diese Elemente combinirt und nach ihrer inneren Ausdrucksfähigkeit entwickelt. Das Adagio „Ingeborgs Klage“ mahnt im Colorit, doch nicht in den Motiven an das schöne Adagio der zweiten Symphonie Schumanns; die zweimalige Steigerung ist mit künstlerischer Einsicht angebracht. Aeußerst pikant, in Instrumentirung und Allem, ist das Scherzo „Lichtelfen und Reifriesen“ – also wieder ein für die Musik sehr gut darstellbarer Contrast. Wir hören hier schon völlig das Geschrei von allen Seiten: „*Au voleur, au voleur*, Mendelssohn, Mendelssohn!“ Nun, wenn ein Maler einen Mohren schwarz malt, so ist es doch sicher kein Plagiat an einem Vorgänger, weil dieser einen Mohren eben auch schwarz gemalt. Wir haben uns einmal gewöhnt, in Tonstücken, welche etwas Elfenhaftes schildern sollen, einen ganz bestimmten Ton angeschlagen zu finden, zu welchem C. M. v. Weber der Erste die Richtung gezeigt. Bei Hofmanns tanzenden und gaukelnden Elfen möchten wir sogar eher an Berlioz denken als an Weber oder Mendelssohn. Das Finale „Frithjofs Rückkehr“ schließt den Kreis trefflich ab; es ist vor Allem ein echtes Symphoniefinale. Heroisches Trompetengeschmetter – Freude, Lust – und dazwischen das Ingeborg-Motiv des ersten Satzes wieder auftauchend: also doch ein Weihrauchkörnchen auf den neuen Altar – ein „Leitmotiv“. Hofmann hätte indessen sogar auch seine bescheidenen Ueberschriften ohne weiters streichen dürfen – auch ohne sie wäre seine Symphonie ein rundes, fertiges, keiner äußerlichen Nachhilfe zu seinem Verständnisse benöthigendes Kunstwerk, das uns viel sagt, weil es uns viel zu sagen hat. Trotz Esaias Tegnér ist überdies Vielen die Frithjofsage nicht so geläufig wie etwa die Sagen des classischen Alterthums.

In demselben Concerte spielte Frau Annette Essipoff und gab zwei Tage später ein eigenes. Bei den Philharmonikern spielte sie Beethovens originellstes und vielleicht schwierigstes Klavierconcert, jenes in *G-dur*. In ihrer im Salon Bösendorfer veranstalteten Soirée bildete Schumanns *G-moll*-Sonate das Hauptstück, dem eine Schaar jener musikalischen Assietten von Bach, Scarlatti, Chopin u. s. w.

folgte, wie sie jetzt für Programme beliebt sind. Wir haben die vorzügliche, schnell
berühmt gewordene Künstlerin schon bei ihrem Erscheinen in Wien zu charakte-
risiren versucht; wir hätten unserem damaligen warm anerkennenden Urtheile
70 kaum noch etwas beizufügen. Eine vollendet zu nennende Technik und eine bei
Frauenhänden merkwürdige Kraft treten sofort entgegen. Interessant ist die Ver-
gleichung mit Joseffy, den wir vor wenigen Tagen gehört. Wenn Joseffy es liebt,
Alles in den Dämmer einer Mondnacht zu tauchen, so rückt Frau Essipoff umge-
kehrt Alles in helles Tageslicht. Stücke, deren Charakter dergleichen erheischt,
75 gerathen unübertrefflich (Scarlatti's *A-dur*-Sonate, Etude von Chopin u. dgl.). Es
muß schon ein Pianist oder eine Pianistin von besonderer Bedeutung sein, wenn
dem ersten Concerte ein zweites folgen soll. Frau Essipoff gab wirklich ein zweites
Concert, sehr besucht und mit womöglich noch gesteigertem Beifalle. Zuletzt
wollte sich das Publicum gar nicht beruhigen – Frau Essipoff gab ein Stück von
80 Chopin zu – der Applaus dauerte fort, sie mußte noch einmal ans Klavier und sich
zu noch einer Zugabe verstehen. Das „Hauptgericht“ bei diesem musikalischen
Schmause war diesmal Beethovens Sonate *op.* 110; unter den „Assietten“ glänzte
Schuberts Impromptu (mit dem Rosamunden-Motive), das uns nach den etwas
barock-geistreichen „Kreislerianis“ Schumanns ordentlich wie eine duftende
85 Blüthe ansprach. Hier kam der Granito-Anschlag (wie man diese Spielart ehemals
nannte) zu schönster Geltung. Ebenso bei der Berceuse von Chopin, bei dessen
Walzer (*H-moll*) und einer sehr schönen, wenig bekannten Mazurka (in *Fis-moll*,
ein *oeuvre posthume*); man denkt, wenn Frau Essipoff solche Stücke spielt, unwill-
kürlich an Heine's Vers: „Du hast Diamanten und Perlen“. Schumann sagt im
90 Ganzen der Künstlerin weniger zu; seine Sachen ertragen die, ich möchte sagen:
„rationelle“ Behandlung nicht ganz gut, sie müssen mehr wie poetische Improvisa-
tionen klingen; niemand hat wieder den Duft von Poesie erreicht, welchen ihnen
Clara Schumann zu geben wußte. Clara Schumann hatte allerdings diese Compo-
sitionen aus „erster Hand“ und „bester Quelle“. Sehr angenehm wirkten einige
95 Gesangsvorträge des Frl. Louise Weiß. Ein schöner, wohl ausgebildeter Mezzoso-
pnan zeichnet die Sängerin aus. Sie ist engagirt und singt, wie wir hören, als erstes
Debut den „Orfeo“ Glucks – in Leipzig! Auch im Concerte sang das Fräulein eine
Gluck'sche Arie aus der doch sehr bekannten Oper „*Elena e Paride*“ unter dem
Namen „Stradella“! Sie ist zu entschuldigen, der Name Stradella steht auf dem
100 Titelblatte der gedruckten Edition; aber für die Firma in Berlin, welche diesen
Pseudo-Stradella in die Welt gesendet, finden wir keinen rechten Ausdruck! Fäl-
schungen dieser Art sind nichts Unerhörtes; zu Anfang dieses Säculums fabricirte
ein musikalischer Gauner Namens Kotzwara „auf Bestellung der Verleger“ falsche
Haydn und Mozart.

105 Herr Wallnöfer, der geschätzte, gebildete Sänger und Musiker, veranstaltete
Sonntags Abends, wie in jedem Jahre, so auch diesmal sein Concert. Ueberhaupt
geht es trotz des Carnevals mit Concerten munter fort!

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Philharmonische Konzerte (Sechstes Abonnementkonzert), 23. Jänner 1876, MVgr. ■ Konzert von Annette Essipoff, 25. Jänner 1876, Bösendorfersaal ■ Zweites Konzert von Annette Essipoff, 31. Jänner 1876, ebd. ■ Konzert von Adolf Wallnöfer, 30. Jänner 1876, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge Cis-Dur aus dem Wohltemperierten Klavier [BWV 848 oder 872?] ■ Beethoven: Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58, Klaviersonate As-Dur op. 110 ■ Chopin: Berceuse Des-Dur op. 57, Étude F-Dur op. 25 Nr. 3, Mazurka [f-Moll op. posth. 68 Nr. 4?], Valse h-Moll op. 69 Nr. 2 ■ Gluck: „*Oh, del mio dolce ardore*“ aus *Paride ed Elena* (in der dt. Übersetzung „*Vater im Himmel oben*“, Druck von Adolph Martin Schlesinger 1854) [fälschlicherweise Alessandro Stradella zugeschrieben] ■ Heinrich Hofmann: Symphonie Es-Dur op. 22 (*Frithjof*) ■ Domenico Scarlatti: Klaviersonate A-Dur [nicht näher ermittelt] ■ Schubert: Impromptu B-Dur D 935 Nr. 3 ■ Schumann: Klaviersonate g-Moll op. 22, Nrn. 2 und 8 aus *Kreisleriana* op. 16

ERLÄUTERUNGEN

9 Heinrich Hofmann] (1842–1902), dt. Komponist und Pianist. ■ 42 zweiten Symphonie Schumanns] C-Dur op. 61. ■ 46 „*Au voleur, au voleur*] frz. „Haltet den Dieb!“ ■ 60 Esaias Tegnér] (1782–1846), schwed. Schriftsteller. ■ 64f. In ihrer ... Soirée] Essipoff gab zwei Konzerte mit zum Teil unterschiedlichem Programm; Ambros rezensiert das erste davon. ■ 66 Assietten] → NR. 146/ERL. zur Z. 2. ■ 66 von Bach] Präludium und Fuge Cis-Dur aus dem Wohltemperierten Klavier [BWV 848 oder 872?]. ■ 67–69 Wir haben ... zu charakterisieren versucht] → Bd. 1/ NRN. 131 und 132. ■ 72 Joseffy, den wir vor wenigen Tagen gehört.] → NR. 237. ■ 79f. ein Stück von Chopin] nicht ermittelt. ■ 81 noch einer Zugabe] nicht ermittelt. ■ 84 „Kreislerianis“] *Kreisleriana* op. 16. ■ 87 Mazurka (in *Fis-moll*) vermutlich Mazurka f-Moll op. posth. 68 Nr. 4. ■ 89 „Du hast Diamanten und Perlen“] Heinrich Heine, *Buch der Lieder (Die Heimkehr)*, 62. ■ 98f. Arie aus ... „*Elena e Paride*“ unter dem Namen „Stradella“!] → NR. 212/ERL. zu den Z. 42–45. ■ 103 Kotzwara] Franz Koczwara (um 1750–1791), in England wirkender Komponist und Musiker. ■ 105 Wallnöfer] Adolf Wallnöfer (1854–1946), Bariton/Tenor und Komponist; ab 1875 Liedersänger, später bedeutender Wagner-Interpret.

241.

WA-Beilage 1876, Nr. 29, 7. Februar

A. (K. k. Hofoperntheater.) Das Ausscheiden des Frl. Gindele, der „Altistin“ der Oper, hat die Nothwendigkeit hervorgerufen, an einen Ersatz zu denken. Zunächst ist der Versuch mit einem Gastspiele des Frl. Burenne gemacht worden, welche als Gast die Fides im „Propheten“ sang. Die Sängerin ist für Wien keine neue Erscheinung. Wir lernten sie vor etwa zwei Jahren in Concerten kennen und fanden schon damals, daß ein bedeutendes Material an Stimme und ein energisch-lebendiger Ausdruck im Vortrage sie für die Bühne geeignet erscheinen lasse. Mittlerweile hat Frl. Burenne wirklich diesen Pfad mit Glück und mit Erfolg beschritten: sie wurde Mitglied des Prager Landestheaters, einer Anstalt, welche ihre

5

10 Traditionen und speciell ein Publicum hat, welches gewohnt ist, Ansprüche zu
 machen. Frl. Burenne errang sich sehr schnell Anerkennung und Beliebtheit. Zu
 dem Erfolge von Rubinsteins „Maccabäern“ in Prag trug ihre Leistung nicht wenig
 bei. Die Erwartungen, welche wir sonach dem Gastspiele des Fräuleins entgegen-
 bringen durften, haben nicht getäuscht. Frl. Burenne hat als Fides gefallen. Im
 15 Gesange verdient vorzüglich die sogenannte „Mendiant“ (das Bettellied) hervor-
 gehoben zu werden und das große Duo des vierten Actes mit Frau Wilt, welche
 Nummer wohl als der Glanzpunkt des Abends bezeichnet werden darf, woran
 natürlich auch Frau Wilt als Bertha ihren sehr bedeutenden Antheil hatte. Die
 Bertha der genannten Sängerin ist, so wenig dankbar die Partie an sich heißen
 20 kann, eine ganz vorzügliche Leistung, im Singen, im Spielen, nur nicht in der
 Toilette der Scene, wo Bertha als Pilgerin verkleidet auftritt. Von der übrigen Dar-
 stellung sei noch insbesondere bemerkt, daß die Chöre sich auszeichneten und der
 „Knabenchor“ in der Domszene von vortrefflicher Wirkung war.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Meyerbeer, *Der Prophet*, 5. Februar 1876, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

3 Burenne] Johanna Burenne (um 1850–1878), Alt; 1872–1874 an der Oper in Köln, 1874–1876
 am Dt. Theater in Prag, 1876–1877 am Stadttheater in Hamburg, 1876 Gastspiel an der Wr.
 Hofoper. ■ 5 Wir lernten sie vor etwa zwei Jahren ... kennen] Burenne trat in Wien bereits 1870
 auf. ■ 12 Rubinsteins „Maccabäern“ in Prag] Die Prager Erstaufführung fand im Oktober 1875
 statt.

242.

WA-Beilage 1876, Nr. 34, 12. Februar

Musik.

Concerte der Singakademie, des neunjährigen Ferruccio Busoni
 und Herrn Professors Anton Door.

Wir beginnen unseren Musikbericht „chronologisch“ mit dem Concerte der „Sing-
 5 akademie“. Das Programm war, wie bei diesen Concerten immer, sehr mannig-
 faltig und brachte interessante Novitäten, darunter einige, welche bald ihr Cen-
 tenarium feiern können, gleichwohl aber erst jetzt den Weg in den Concertsaal
 gefunden haben. Zu diesen gehört Beethovens „Serenata“, Op. 25, für Flöte, Vio-
 line und Viola, welche in mehr als Einer Beziehung die anziehendste Nummer des
 10 Programmes bildete. Drei Instrumente, darunter die schwache, süße Flöte, und
 der Tonumfang der Baßpartie schon beim kleinen C die Grenze seiner Tieftöne
 findend: damit mache ein Mensch etwas, wenn dieser Mensch nicht zufällig Beet-
 hoven, Haydn oder Mozart heißt! Nur eine Epoche konnte so etwas mit Glück
 15 unternehmen, wo es frische Motive gab; ferner mußten die Meister der feinsten
 Detailarbeit fähig sein. In der Zeit der musikalischen „Masseneffecte“ mag man

dergleichen belächeln. Die Ausführung that übrigens für den Erfolg in reichem Maße das ihrige. Herr Doppler, der Meister der Flöte, welche an seinen Lippen ihre ganze Fülle süßen Wohllautes und zierlicher Pikanterien entwickelte, und rechts und links mit Violine und Viola zwei anmuthige Mädchengestalten. Fräulein Theresine Seydel wurde kürzlich von einem Kritiker als die „kleine Löwin der Saison“ bezeichnet. Nun, die „kleine Löwin“ spielte diesmal – im Verlaufe des Concertes, dann auch im sogenannten „Teufelstriller“ Tartini's – als ob sie eine „große Löwin“ sei. Die Violaspielerin, Fräulein Helene Lechner haben wir schon neulich bei Mendelssohns Octett bewundert, und unsere Theilnahme stieg diesmal noch, da das Fräulein einen virtuosenhaften Part mit einer Eleganz, Bravour und in den cantablen Stellen mit einem Ausdrucke spielte, welche wir um so höher schätzen müssen, je seltener man die Viola in Mädchenhänden erblicken wird.

An Chören hörten wir zwei „Novitäten“ von Jos. Haydn, deren eine, der Chor „Beredsamkeit“, der lustigste, liebenswürdigste Scherz und dabei ein vortreffliches Tonstück ist. Selbst die Damen im Chore konnten ihre Heiterkeit kaum bemeistern. Director Weinwurm hat wiederum zwei schöne Volksmelodien – eine schottische und eine nordwalisische – zu eben so schönen Chören bearbeitet. R. Schachners Chor „Blase, du Winterwind“ brachte wieder einmal einen Musiker in Erinnerung, der uns eigentlich gar nie aus der Erinnerung hätte kommen sollen. Zwei „Marienlieder“ von Brahms klingen an die Art der altdeutschen Meister Leo Hasler, Prätorius u. s. w. an. Die bekannte „Hymne mit Sopransolo“ von Mendelssohn gefiel sehr. Das Solo sang Fräulein Korbel solid; wenn nur die Stimme sympathischer wäre.

Zunächst führen wir den Lesern einen kleinen Wundermann aus Empoli, einer kleinen Stadt zwischen Florenz und Pisa, vor. Er heißt Ferruccio Benvenuto Busoni, ist neun Jahre alt, ein prächtiger italienischer Junge mit Rabenlocken und Feuer Augen, für sein ohnehin zartes Alter überdies noch zart und schwächlich, aber voll Leben und so zu sagen immer in allen vier Ecken zugleich. Er ist schon jetzt ein ganz solider, wohlgeübter Pianist, spielt Haydn, Mozart und Hummel mit vollkommenem Geschmacke und mit vollem Verständnisse, Lisztiana zum Glücke für seine zarten Hände und die gesunde Entwicklung seines Musiksinnes noch nicht; er weiß Alles, was er spielt, auswendig und endlich steckt in dem Jüngelchen ein wunderbares Compositionstalent, welches man gar nicht hoch genug anschlagen kann und von welchem man eine herrliche Zukunft hoffen darf, wenn man die musikalischen Incunabeln, welche wir von ihm zu hören bekamen, für nicht mehr nimmt, als was sie sind, für die ersten, viel, ja Alles verheißenden Keime künftiger, wirklich bedeutender Leistungen. Er hat musikalische Ideen, schöne, glückliche Ideen, zu denen manchem „Meister“ unserer Tage höchlich zu gratuliren wäre. Mit diesen seinen Ideen geht er um wie ein anderes Kind mit seinem Spielzeuge, er amüsirt sich damit, bis er es satt bekommt, dann wirft er das Spielzeug kurz und gut in den Winkel. Das Thema (z. B. das des „Presto“, womit der Cyklus schloß) ist so bedeutend, daß ein gereifter Meister damit für einen Symphoniesatz ausreichen könnte; Ferruccio spielt eine Weile damit, dann plötzliche Schlußaccorde – und aus ist es. Was für ein zierliches Ding ist sein „Minuetto“, und wenn wir im „*Studio contrapuntato*“ wohl keinen eigentlichen Contra-

punkt, sondern nur eine ziemlich selbstständige Behandlung der rechten und linken Hand entdecken konnten, so muß doch die Stylverwandtschaft mit Domenico Scarlatti's geistvollen „Sonaten“ überraschen. Der kleine Zukunftsmusiker (das Wort nicht im Sinne Wagners genommen) hat Vieles, ja noch Alles erst zu lernen. Was jetzt schon thatsächlich da ist, das ist herrliche Gottesgabe. Man möge
 65 deßhalb den zarten Knaben in einer Zeit, wo ihm physische und geistige Stärkung noththut, nicht mit Concertstrapazen erschöpfen. Damit wäre das Händeklat-schen und das Journallob etwas zu theuer bezahlt!

Professor Anton Door gab ein interessantes Concert. Das Pianoforte-Concert
 70 von Saint-Saens, welches wir als Hauptnummer hörten, ist genial, gediegen, stellenweise etwas toll, eine ungewöhnliche Erscheinung auf jeden Fall; höchst origi-nell, mehr als ein Mal das Studium deutscher Meister verrathend, erzmodern und doch keine Modewaare. In dem Sturme und Drange des Finales scheint der Com-ponist indessen doch die letzte, richtige Grenzlinie überschritten zu haben. Bei
 75 Litolffs Scherzo, welches Door auch spielte, könnte dem Zuhörer der Athem aus-gehen. Das Stück hat wunderschöne Stellen, aber Litolff bringt sie unverändert etwas zu oft. Door trug das alles mit dem ganzen Sturme und Feuer seiner Virtuosität vor und erntete unendlichen Beifall. Interessant waren zwei kleine Stücke von P. Tschaykowski, an Chopin anklingend. In Busoni's und in Doors Concert
 80 sang Frau Kauser, deren Gunst beim Publicum mehr und mehr steigt und welche auch schon daran ist, als Sängerin die „kleine Löwin der Saison“ zu werden.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Zweites Konzert der Wr. Singakademie, 2. Februar 1876, MVkl. ■ Konzert von Ferruccio Busoni, 8. Februar 1876, Bösendorfersaal ■ Konzert von Anton Door, 10. Februar 1876, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Serenade D-Dur op. 25 ■ Brahms: Nr. 1 „*Der englische Gruß*“ und Nr. 6 „*Magdalena*“ aus 7 *Marienlieder* op. 22 ■ Busoni: Presto c-Moll BV 30, Menuett C-Dur BV 7, Studio Contrappuntato D-Dur BV 28 ■ Joseph Haydn: „*Die Beredsamkeit*“ Hob. XXVc:4, „*Aus dem Danklied zu Gott*“ Hob. XXVc:8 ■ Litolff: Concerto-Symphonie Es-Dur op. 45 (2. Satz) ■ Mendelssohn: Hymne „*Hör mein Bitten*“ ■ Saint-Saëns: Klavierkonzert g-Moll op. 22 ■ Schachner: „*Blase, du Winterwind*“ ■ Tartini: Violinsonate g-Moll (*Le Trille du diable*) ■ Tschaikowski: Nr. 3 „*Chant sans paroles*“ F-Dur aus *Souvenir de Hapsal* op. 2, Nr. 2 „*Humoresque*“ G-Dur aus 2 *Morceaux* op. 10 ■ Weinwurm: Liedbearbeitungen („*Annie Laurie*“, „*Hob y deri dando*“)

ERLÄUTERUNGEN

8 „Serenata“, Op. 25] Im Programm wurde die Aufführung zwar als „erste“ angekündigt, das Datum der Uraufführung bleibt jedoch unbekannt. ■ 20f. von einem Kritiker ... bezeichnet.] Ludwig Hevesi, „Concerte“, in: *Neues Fremden-Blatt* (1876), Nr. 18, 19. Jänner. ■ 23f. haben wir schon neulich ... bewundert] → NR. 232/Z. 109. ■ 32f. R. Schachners] Joseph Rudolph Schachner (1816–1896), Pianist, Klavierpädagoge, Komponist. ■ 36 „Hymne mit Sopransolo“] „*Hör mein Bitten*“ op. 42. ■ 37 Korbel] Johanna Korbel (1857–1881), Sopran; Mitglied der Wr.

Singakademie, kurz vor dem frühen Tod Ruf an die Münchner Hofoper. ■ 40f. Ferruccio Benvenuto Busoni] (1866–1924), it. Komponist, Pianist und Musikschriftsteller. ■ 50 Incunabeln, welche wir von ihm zu hören bekamen] außer den von Ambros erwähnten Werken spielte Busoni sein Capriccio c-Moll BV 29 und die Invenzione a due voci C-Dur BV 31.

243.

WA-Beilage 1876, Nr. 46, 26. Februar

Musik.

Hellmesbergers Quartett-Soirée, Herr Grützmacher und Herr Schöfmann.
Fräulein Eugenie Kleckler. Drittes Gesellschaftsconcert.

In Hellmesbergers Quartettabenden sind wir an das Beste gewöhnt; der letzte aber war ganz besonders glänzend, sowohl im Programme als durch die Ausführung. Wäre etwas dabei auszustellen, so könnte es höchstens sein, daß die Tafel dieses musikalischen Göttermahles etwas zu reich besetzt, – ohne Bild gesprochen: daß das Programm vier bedeutende Compositionen, zwei davon, mit vier, die anderen mit drei bedeutenden Sätzen, also nicht weniger als vierzehn Instrumentalsätze brachte. So dauerte die Production ihre guten dritthalb Stunden und der Ausspruch Vischers bewährte sich, daß auch die schönste Musik, wenn dabei das richtige Maß einzuhalten verabsäumt wird, ermüdet. Es bedurfte des ganzen elektrischen Feuerstromes im magyarisirenden Finale des Quintettes von Franz Schubert, um uns flott zu erhalten. Welche Musik aber war hier zusammengedrängt! Das eben erwähnte Quintett, sicher eine der genialsten Compositionen ihres Schöpfers, schloß den Abend. Den Anfang bildete das herrliche Quintett in *A* (mit obligater Clarinette) von Mozart, und aus dem Mozart'schen gelobten Lande, wo Milch und Honig fließt, kamen wir in die imposante Felsenwelt J. S. Bachs und der Riese schritt im Donnergange an uns vorüber; gehört doch sein Klavierconcert in *D-moll* (für ein Klavier, nicht jenes andere, auch gigantische, für drei Klaviere) zu des Leipziger Schulmeisters allergewaltigsten; und dann lächelte uns ein alter Meister gar freundlich und lieblich an, den fast nur noch die „Musikgelehrten“ kennen und nennen: Luigi Boccherini, der sich durch die Violoncellsonate, welche wir hörten, bei unserem Publicum bestens empfohlen hat. Dieses Stück war für uns Novität; es hat ganz den sonnigen Ton, den melodischen Zug, welcher den italienischen Instrumentalcomponisten von der Zeit Corelli's an eigen ist, bis im Laufe unseres Säculums in Italien die Oper Alles verschlingt und leider auch verdirbt. Man pflegt Boccherini als „Vorläufer Haydns“ zu bezeichnen; chronologisch genommen war er Zeitgenosse (1740 bis 1806) und der Styl seiner von den Kennern zu allen Zeiten hochgeschätzten Streichquartette, Quintette und Trios erinnert weit mehr an die Schule Corelli-Vivaldi als an unseren Haydn, dessen geistiger Ahnherr entschieden der sogenannte „Hamburgische Bach“ ist, nämlich Karl Philipp Emanuel, der Sohn Johann Sebastians. Der kön. sächsische Kammervirtuose Herr Grützmacher, welcher Boccherini's Sonate, auf dem Klavier von Herrn Professor Epstein begleitet, vortrug, hat bei uns in der gegenwärtigen

Saison, wie man zu sagen pflegt, „den Vogel abgeschossen“. Das Entzücken des Publicums über diesen Künstler echten Schrot und Kornes ist vollauf gerechtfertigt. Er ist keiner von jenen Violoncellisten, bei deren Tone Kirchthürme einstürzen. Sein Ton ist zart, fein beseelt, aber nichts weniger als dünn, er hat Klang und Körper. Seine Art, das Instrument zu behandeln, der Geschmack, der sich im Vortrage überall zeigt, kann mustergültig heißen; dazu ist er keiner von denen, deren Götting die *A*-Saite ist und welche sich verpflichtet halten, immerfort sentimentalst zu zerschmelzen; er empfindet rein und innig, aber von der krankhaften Empfindungswinselei, welche so oft Solo-Violoncelle fast unausstehlich macht, ist er weit entfernt. Er verdient in jedem Sinne des Wortes den Namen eines „Meisters“. Neben dem Meister müssen wir aber sofort auch einen jungen Künstler nennen, dessen Leistung uns höchlich überrascht hat: den Clarinettisten Herrn Schöfmann, welcher im Mozart'schen Quintett mitwirkte. Herr Director Hellmesberger hat dieses eminente Talent in Gmunden entdeckt. Schöfmann ist erst seit drei Jahren im Conservatorium, er wird aber bald, denke ich, die Welt von sich reden machen. Wie einst bei Bärmann und Beerhalter, den gepriesenen Meistern seines Instrumentes, ist sein Clarinettenton ganz Seele – warm, voll und quellend im Forte, und im Pianissimo der Chalumeau-Töne erinnert er an das etwas stark phantastische, aber nicht unsinnige Gleichniß des Capellmeisters Kreisler oder eigentlich E. T. A. Hoffmanns, welcher solche Klänge mit dem Dufte – purpurrother Nelken verglich. Da nun das Hellmesberger'sche Meisterquartett diesen fünften Partner heben und tragen half, so gestaltete sich die Aufführung der Mozart'schen Composition zu einer fast ideal zu nennenden. Das Gleiche könnte man von dem Schubert'schen Quintett sagen, bei welchem Grützmacher als *Violoncello primo* mitwirkte. Das Mondscheinstück des Adagio wurde zwei Mal vom Beifallsrufe des Publicums unterbrochen, als Hellmesberger eine melodische Stelle auf der *G*-Saite mit gewaltiger Wirkung hervorhob. Herr Grützmachers Violoncell sang im Wetteifer mit dem Nachbar und Violoncell-Collegen Hilpert. Wir haben lange nichts Aehnliches gehört. Und noch in einer Beziehung müssen wir Herrn Grützmacher unser Compliment machen: die Pianofortebegleitung, welche er zu dem Boccherini'schen Violoncell-Solo hinzugefügt hat, ist äußerst geschickt und geistreich gemacht; sie ist selbstständig und schmiegt sich der Hauptstimme trotzdem dienend an; sie ist im Style der Zeit und doch kein Zopf; sie interessirt den Hörer fortwährend, ohne die Aufmerksamkeit von der Hauptsache, welche Boccherini angehört, abzuziehen. Bei dem Bach'schen Concerte war es jedenfalls ein Mangel, daß wir statt eines Orchesters von Streichinstrumenten, auf welches der Componist rechnet, bloß ein Streichquartett hörten, welches hinwiederum von dem beigezogenen Contrabaß gedrückt wurde. So mußte die übergewaltige Composition etwas Abgeschwächtes bekommen und jedenfalls hätte im ersten Satze das Klavier die Unisoni (welche obendrein in seinem Part ausdrücklich ausgeschrieben stehen) mitspielen sollen.

Fräulein Eugenie Kleckler, eine Schülerin Professor Pirkherts, welcher der überaus schwierige Klavierpart anvertraut war, ist, wie wir aus ihrer Leistung schließen, eine sehr gute Musikerin und führte ihre Aufgabe brav durch – ganz schlicht, ernst; sie versuchte es nicht, wie viele moderne Pianisten, die Perrücke des

alten Johann Sebastian frisch zu frisiren und den Puder möglichst herauszukämen, damit der Anschein eines modernen Toupet erzielt werde. Für die Donnerstellen wäre wohl mehr Kraft nöthig, als die Spielerin in ihren weiblichen Händen und Armen daranzuwenden hat, aber die wunderschönen Stellen, wo das Klavier in den contrapunctischen Dialog des Saiten-Orchesters gleichsam hineinflüstert und mit Tönen und Accorden gleichsam tändelnd zu spielen scheint, gelangen trefflich; besonders müssen wir den geistvollen Vortrag des Adagio hervorheben. 85

Das Gesellschaftsconcert brachte eine sehr selten hervorgesuchte Composition Beethovens, das sogenannte Triple-Concert für Violine, Violoncell und Pianoforte, die Soli diesmal von den Herren Hellmesberger, Grützmacher und Epstein gespielt. Mit dem Maßstabe, den man sich von den Concerten in *C-moll*, in *Es* und in *G* abstrahirt, darf man an diesen dreileibigen Geryon von Concert nicht herantreten; es steht unter Beethovens Werken in zweiter, wenn nicht in dritter Reihe. *Mais enfin – c'est toujours du Beethoven*; der Gewaltige blickt uns doch oft genug mit den bekannten tiefen, düsteren, begeisterten Augen entgegen. Er wollte jedem der drei Instrumente seinen Pflichttheil an Bravourpassagen, an cantablen Stellen voll auszahlen; dadurch mußte das Werk nothwendig, unverhältnißmäßig für den Inhalt, in die Breite gehen. Ferner sind wir es so sehr gewohnt, ein „Trio“ als etwas in sich Geschlossenes und Fertiges anzusehen, daß es uns hier den Eindruck der Ueberfüllung, der Ueberladung macht, wenn gar noch ein ganzes, reichbesetztes Orchester mit hineinspielt. Manche Bravourpassagen im Polacca-Finale haben endlich etwas, das „aus der Mode“ gekommen; sie erinnern an die „gute alte Zeit“, aber nicht in willkommener Weise. Indessen, es ist, wie gesagt, am Ende doch Beethoven und die Wahl dankenswerth, denn jeder Musiker und Musikfreund muß am Ende wünschen, den Meister möglichst vollständig kennen zu lernen. 90 95 100 105

Zur Einleitung dirigitte Herr Anton Bruckner eine Symphonie in *C-moll*. „Neu“, hieß es im Programme. Für die Gesellschaftsconcerte sicher, sonst aber erinnern wir uns bestimmt, dieselbe Symphonie schon 1873 gehört zu haben. Bruckner gab damals ein eigenes Concert; der Beifall war tobend. Es ist schwer, ein Urtheil über das Werk kurz zusammenzufassen. Bruckner bekundet in seiner Orchestrirung eine reiche und glänzende Phantasie; in der Conception kommen wirkliche Geniezüge vor, Dinge, welche allenfalls Beethoven geschrieben haben könnte. Aber es fehlt an Zusammenhang, an Maß und an Mäßigung, wir werden durch eine Rhapsodie stürmisch hindurchgerissen, aus welcher wir ermüdet, betäubt herauskommen. Bruckner schwimmt nicht auf den hochgehenden Wogen seiner Phantasie – sie reißen ihn mit sich fort. Alles dieses mit Ausnahme des Scherzo, das jeder gern als sehr gelungen gelten lassen wird. Das Finale hat ein Thema, aus dem viel zu machen wäre; der Componist geräth aber zuletzt in phantastisch-bizarre Züge, welche er nothwendig einer Emendirung unterziehen muß, wenn seine Symphonie ihren Weg weiter machen soll. 110 115 120

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Viertes Konzert des Hellmesberger-Quartetts, 23. Februar 1876, MVkl. ■ Drittes Gesellschaftskonzert der GdM, 20. Februar 1876, MVgr.

REZENSIERTE WERKE

Johann Sebastian Bach: Klavierkonzert d-Moll BWV 1052 (mit Begleitung des Streichquartetts)
 ■ Beethoven: Tripelkonzert C-Dur op. 56 ■ Boccherini: Violoncellosonate C-Dur G 6 (mit Klavierbegleitung von Grützmacher) ■ Bruckner: Symphonie c-Moll WAB 102 (2. Fassung) ■ Mozart: Klarinettenquintett A-Dur KV 581 ■ Schubert: Streichquintett C-Dur D 956

ERLÄUTERUNGEN

10 dritthalb Stunden] d. h. zweieinhalb Stunden. ■ 10–12 Ausspruch Vischers ... die schönste Musik ... ermüdet.] Friedrich Theodor Vischer, *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen*, Teil 3, Abschnitt 2, Heft 4, Stuttgart 1857, S. 826. ■ 17f. Lande, wo Milch und Honig fließt] *Bibel*, 4 Mose 13,27. ■ 20 jenes ... für drei Klaviere] BWV 1063. ■ 29 1740 bis 1806] recte: 1743–1805 (Geburtsdatum 1740 etwa bei Fétis, *Biographie universelle*, Bd. 1, S. 451). ■ 47 Schöfmann] Karl Schöfmann d. Ä. (1855–1941), Klarinettist; 1871–1876 Studium am Konservatorium der GdM, 1885–1913 Mitglied des Wr. Hofopernorchesters. ■ 51 Bärmann und Beerhalter] Heinrich Joseph Baermann (1784–1847), Alois Beerhalter (1798–1858), dt. Klarinettenisten. ■ 54f. Gleichniß des Capellmeisters Kreisler ... Nelken verglich.] *Fantasiestücke*, in *Callot's Manier*, in: Hoffmann, *SW*, Bd. 2.1., S. 63. ■ 65f. Pianofortebegleitung, welche er ... hinzugefügt hat] Grützmachers Bearbeitung erschien auch im Druck (Leipzig 1870). ■ 77 Eugenie Kleckler] aus dem mährischen Olmütz stammend, Wr. Debüt 1873, wirkte als Pianistin und Lehrerin in Wien. ■ 77 Pirkherts] Eduard Pirkhert (1817–1881), Pianist und Komponist. ■ 91f. Concerten in *C-moll*, in *Es* und in *G*] opp. 37, 73 und 58. ■ 94 *Mais enfin – c'est toujours du Beethoven*] frz. „Aber schließlich ist es immer noch von Beethoven.“ ■ 106–108 dirigirte ... Bruckner eine Symphonie in *C-moll* ... schon 1873 gehört zu haben.] Am 26. Oktober 1873 wurde die Symphonie c-Moll WAB 102 in ihrer ersten Fassung von 1872 (mit Änderungen von 1873) aufgeführt (→ Bd. 1/Nr. 127), während am 20. Februar 1876 die umgearbeitete zweite Fassung (spätere Fasssung 1877) erklang. ■ 119 einer Emendirung unterziehen muß] Vor der Drucklegung 1892 hat Bruckner an der Symphonie tatsächlich noch weitere Änderungen vorgenommen. Die Druckfassung erklang in Wien am 25. November 1894 im Konzert der Wr. Philharmoniker unter der Leitung von Hans Richter.

244.

Deutsche Rundschau (1876), Bd. 6, Heft 5, S. 315–319, Februar

Das Wiener Hofoperntheater.

Wien, Mitte Januar 1876.

Die schrillen und grellen Dissonanzen, welche Richard Wagner's Aufenthalt in Wien begleiteten, haben sich wenigstens in der letzten Stunde in eine Consonanz
 5 aufgelöst – die Aufführung des „Lohengrin“ war wirklich musterhaft – das
 längst bekannte Tonwerk gewann die packende Wirkung einer Novität. Das wäre
 also doch glücklicher Weise ein Gewinn! Wagner zeigte sich überdies noch im
 letzten Moment gnädig, und daß er nicht den Tod des Sünders wolle, sondern, daß
 er lebe und – applaudire. Nicht den Tag vor, sondern den Tag nach der Auffüh-
 10 rung des Lohengrin entführte ihn die Westbahn gegen Bayreuth; die treue Schaar

aber, welche ihn zum Bahnhofe begleitet hatte, sang uns andern Leuten aus ihrem Credo vor: „*iterum venturus est cum gloriam*“ – und bald lasen wir die Zeitungsnotiz, „Tristan und Isolde“ sei in Aussicht genommen.

Die Wiener in ihrer Beweglichkeit sind leicht erzürnt, aber auch schnell wieder versöhnt – und so hatte es allen Anschein, als werde „Lohengrin“ die Dinge wieder in's Gleiche bringen. Aber es ist doch ein sehr bitterer Nachgeschmack zurückgeblieben, und die Journalistik fährt fort zu schmollen. Hanslick insbesondere hat die sehr richtige Bemerkung gemacht: „Wagner absorbire, wo er hinkomme, sofort wie ein Badeschwamm alle künstlerischen Elemente.“ Kann man es aber unter den gegebenen Umständen verargen? Sollen Tonwerke dieser Art zu ganz vollendeter Anschauung gebracht werden, so heißt es eben mit ganzer Kraft arbeiten. Daß momentan alles Uebrige darunter leiden muß, ist nicht zu leugnen. Wo Wagner's Werke, wie im Wiener Hofopertheater, auch sonst das tägliche Brod sind, drücken sie sehr fühlbar das Repertoire, und wenn in die wenigen Spatia, welche zwischen ihnen übrig bleiben, sich dann vollends noch Meyerbeer's Riesenopern drängen, daneben allenfalls Gounod und Thomas, denen und deren Opern in Wien denn doch viel zu viel Gewicht beigelegt wird, und lauten die sechs Tagwerke: „Lohengrin, Mignon, Robert, Tannhäuser, Margarethe, Prophet“ (als siebentes und Sabbat-Stück irgend ein Prachtballet mit wenig Sinn und Verstand, aber desto mehr Tricots und bengalischen Flammen) und so Jahraus, Jahrein, so muß sich am Ende mißmuthig abwenden, wer in der dramatischen Musik noch einen bedeutenden Factor des Kunstlebens erblickt. Mozart und Beethoven kommen dabei nur etwa so mit in's Spiel, wie alte Onkels, welche man jezuweilen besucht und begrüßt, theils aus pietätvollem Mitleiden mit den alten Herren, theils weil man am Ende doch weiß, daß sie einige alte Thaler, alten Gepräges, aber vollwichtig und von feinem Silber besitzen. Gluck darf sich gar nicht zeigen, Spohr eben so wenig, Spontini, dessen „Vestalin“ eben jetzt in Italien ihre glänzende Auferstehung gefeiert, ist verschollen, Weber ist ein Lückenbüßer, dessen „Freischütz“ aus der Noth hilft, wenn Elsa oder Valentine heiser geworden, Marschner's „Hans Heiling“ spielt eine ähnliche Rolle – während des Componisten frischeste und vielleicht genialste Oper, „Der Vampyr“, welchen doch sogar „Provinzbühnen“ wie Brünn und Graz auf dem Repertoire haben, für Wien nicht existirt, obchon für die Rolle des Lord Ruthven an Beck ein Darsteller zur Verfügung stände, wie sich ihn Marschner's kühnste Wünsche kaum träumen konnten. „Euryanthe“, „Die Entführung“ und andere Werke, die uns sonst zwischen der Strapaz und Anstrengung der täglichen Kunstgenüsse gelegentlich aufzuathmen gestatteten, scheinen ganz bei Seite gelegt worden zu sein. Als glänzende Erbstücke aus Herbeck's Directionsepoche hat die Direction Jauner Verdi's „Aida“ und Goldmark's „Königin von Saba“ übernommen – sie selbst hat Bizet's „Carmen“ mit entschiedenem Glück als Novität gebracht. Wir nehmen es mit Dank entgegen; wie viel Schönes und Schönstes aber liegt begraben – wird nicht gebracht und kann nicht gebracht werden, weil Solisten, Chor und Orchester ohnehin den Anstrengungen des täglichen Repertoires von Riesenopern beinahe erliegen. Wo soll denn da noch Kraft, Zeit und Lust für „Anderweitiges“ übrig bleiben? Rechnet man dazu, daß in den sogenannten Vorstadttheatern die „Operette“ als Alleinherr-

scherin ihr Wesen oder Unwesen treibt, daß die „komische Oper“, welche Abhilfe schaffen sollte und wollte, an inneren und äußeren Mißgriffen zu Grunde ging, und das für sie in der vorkrachlichen Zeit mit übertriebener Pracht gebaute Theater jetzt eben auch wieder nur als Operetten- und „Sensationsstück“-Theater dient,

60 nachdem es von Directorshand zu Directorshand gegangen, welche jedesmal sehr bald verzweifelt zum Directorshaupt emporfuhr, um Directorshaare auszuraufen: bringt man alles dieses in Anschlag, so wird man zu der betäubenden Ueberzeugung gelangen, daß von einer Heranbildung des Publicums für richtige Würdigung dramatischer Musik keine Rede sein kann, vielmehr endlich alles auf Ohrenkitzel (oder Ohren-Keulenschläge) und blendenden Prunk hinauslaufen muß.

65 Wenn Schiller sagt, man solle dem Publicum beharrlich das Gute bieten, so werde es damit aufhören, das Vortreffliche zu verlangen, so ist es umgekehrt eben so sicher, daß wenn man das Publicum unaufhörlich mit colossaler Luxusmusik betäubt, oder ihm leere Klingeleien, Frechheiten und Frivolitäten aufischt, das Ende vom Liede kein anderes sein kann, als daß das Vortreffliche nicht blos mit Gleichgültigkeit aufgenommen, sondern daß es geradezu verhöhnt wird. Es ist nicht leicht ein wahreres Wort gesprochen worden, als der Vers von Jean Baptiste Rousseau: „*l'ennui du beau nous fait aimer le laid.*“

70 Gluck nennt in seiner geharnischten Alcesten-Vorrede bekanntlich die Oper „Das schönste und prächtigste Schauspiel.“ Aber unter allen Gattungen von Musik ist es vielleicht gerade die Opernmusik, welche sich verhältnißmäßig am seltensten zur reinen, vollen Kunsthöhe zu erheben vermochte – die Oper war nie im Stande ihren zweideutigen Ursprung, als Prachtstück für Hoffeste, ganz zu verleugnen – und wenn die allerersten Künstler, denen wirklich ein reines Kunstideal vorschwebte – Ottaviano Rinuccini, der

80 Dichter, und Jacopo Peri und Giulio Caccini, die Musiker – sich ein hohes Ziel setzten, – und ein höheres als die Musiker zur Zeit zu erreichen vermochten – so finden wir wenige Jahre später die „*favola in musica*“ bereits in einer Verfassung, daß des Apostels Wort, von der „Hoffahrt der Welt, der Augenlust und der Begehrlichkeit des Fleisches“ ganz eigens auf sie gemünzt scheint. Welche unübersehbare Menge der herrlichsten Musik haben nicht die venezianischen, die neapolitanischen Meister an nichtige Ziele und Zwecke vergeudet, an die elenden Operndichtungen der Herren Orazio Persiani und Giovanni Faustini und Giacomo [sic] Cicognini, Werke, welche ihrer Aufgabe vollauf genügt hatten, wenn sie einen Carneval lang die Abende des Senats und Volks der allerdurchlauchtigsten

85 Republik Venedig versüßen geholfen. Gluck versuchte eine Reform – er stellte sich, nicht musikalisch, aber ästhetisch so ziemlich wieder auf den Standpunkt der ersten Florentiner – nicht ohne bedeutende Opfer in rein musikalischer Beziehung. Die Zehntausendthaler-Opern mit ihren Maschinen- und Decorationswundern, ihren welschen Sängern und welschen Primadonnen, welche neben den Feuerwerken, Carroussels und Hetzjagden, Serenissimum und allerhöchst dessen Hof zu amüsiren die erhabene Aufgabe hatten („*cela amuse le maître*“ – nämlich August III., pflegte Graf Brühl zu sagen –) sollten nach Gluck's Absicht dem echten, wirklichen Kunstwerke weichen. Mozart brachte wieder mehr Musik in die Sache, aber er mußte sich gar oft unabweisbaren Rücksichten bequemen – der „geläufigen

95 Gurgel der Mademoiselle Cavalieri“ oder gar den Theaterprincipals-Anforderun-

100

gen eines bornirten Idioten, wie Ehren-Schikaneder. Die Oper hat immer und jederzeit darunter zu leiden gehabt, daß sie Sache des Luxus, der Mode, der Unterhaltung gewesen. Der Luxus wechselt mit seinen Launen, Moden veralten schnell, die Unterhaltung begehrt stets Neues, ob es besser oder schlechter sei, als das bisherige. Eben darum aber sollten Institute, welche nicht auf die Speculation und den Gelderwerb hinauslaufen, sich die Aufgabe stellen, das Kunstideal nach Möglichkeit der beweglichen Menge ernst und energisch entgegenzuhalten. Die Opern Mozart's, die fünf Reform-Opern Gluck's (Orfeo, die zwei Iphigenien, Alceste, Armida) eine Auswahl des Trefflichsten, was Italien, Deutschland und Frankreich in so reicher Fülle bietet, bleibend auf dem Repertoire zu haben, sollte ein Ehrenpunkt sein. Wir würden dafür auf den fabelhaft glänzenden Ausstattungsspectakel, der Hunderttausende in Anspruch nimmt, gerne verzichten. Wenn nun irgend ein sonderbarer Schwärmer gelegentlich einmal träumt, daß es Meister gegeben, genannt Gluck, Cherubini etc., so erhält er, wenn er etwa aus dem Traume zu sprechen angefangen hat, die Antwort: „Du hast ja Gounod und Wagner, schlafe, was willst Du mehr?“ Leipzig hat seinen Mozart-Cyclus gehabt, für uns ist und bleibt z. B. „Idomeneo“ ein für allemal eine *Terra incognita*. Man schelte nur nicht das „Publicum!“ Was geht die Mehrzahl der Theaterbesucher der Krieg der weißen und rothen Rose an? Und dennoch hat das Hofburgtheater mit der Vorführung sämtlicher Königsstücke Shakespeare's nicht nur Erfolg gehabt, sondern auch ein glänzendes Geschäft gemacht! Allerdings müßte aber dann auch die Kritik ihre Aufgabe richtig verstehen und sie gehörig erfüllen. Goethe schrieb einmal, da einer der Schlegel sich über dem „Ion“ des Euripides kritisch ausgelassen: „das stehe Sch. allerdings frei, nur unter der Bedingung, daß er solche Kritiken nicht anders schreibe, als auf den Knien liegend.“ An solche kniefällige Kritiken sollten alle Diejenigen denken, welche als Geistesgoliathe dergleichen thun, als lebten die Meister nur noch von ihren Gnaden. Man prüfe die Meister, wie wir sie genannt, mit aller möglichen kritischen Schärfe – es wird immer noch ein unverwüstlicher Kern, ein lebensfähiger Punkt in ihnen zu finden sein, wenn man ihn nur finden will. Was hilft es? Das Hofoperntheater brachte, noch unter Herbeck, wieder einmal Gluck's „Iphigenie in Aulis“. Die Oper wurde mit Aufmerksamkeit, Ernst und Antheil gehört; sie hatte alle Aussicht, sich bleibend einzubürgern. Am folgenden Morgen stand gedruckt, schwarz auf weiß, daß wir uns entsetzlich gelangweilt! Und wir lasen, erschranken, gingen in uns, und waren überzeugt: daß wir uns entsetzlich gelangweilt. Wer im *Café chantant* Offenbach Stammgast ist, den wird es freilich in den griechischen, marmornen Tempelhallen Gluck's, wo statt der tanzenden Loretten weißgekleidete Priesterjungfrauen in festlichem Opferzug einerschreiten, arg frösteln. Wenn Jemand eine chinesische Fratzenpagode etwa der Venus von Melos vorzieht, so ist das seine Privatsache; wenn er's aber drucken läßt, und obendrein als kritischen Orakelspruch, dann wird die Sache bedenklich. Es wäre endlich auch noch zu wünschen, daß wir, wenn wir schon von dem Alten nichts wissen mögen, bei neuen Partituren nicht vor allen Dingen darauf sähen, ob dem Titelblatte auch, wie ehemals bei über Paris expedirten Briefen, der Stempel aufgedrückt sei: *P. P. P. (passé par Paris)*. Franz von Holstein's „Haideschacht“ läuft z. B. schon eine gute Weile auf den deutschen Bühnen herum, aber den Weg

nach Wien hat er bis zur Stunde nicht gefunden. Was für ein anmuthiges Werk ist nicht „Thürmers Töchterlein“ von Rheinberger – da es aber keine Oper „im großen Styl“ ist, so haben wir keine Stelle, wo wir sie unterbringen könnten. Gramman mußte, mit der Partitur seiner „Melusina“ unter dem Arm, jenseits der Grenze
 150 seine Erfolge suchen, er hat sie auch gefunden. Die gewaltigen Dimensionen des Opernhauses erheischen Opern, welche ausreichen, um diese Dimensionen zu füllen, wie z. B. Goldmark's glänzend aufgenommene „Königin von Saba“.

Es ist kaum noch irgendwo genügend in Erwägung gezogen worden, daß die Anlage und Ausschmückung unserer modernen großen Opernhäuser, unter welchen das Wiener sicher eine der ersten, wenn nicht die erste Stelle behauptet, auf
 155 die Oper selbst, und dadurch auf die dramatische Musik, und dadurch auf die Musik überhaupt eine tiefgreifende Einwirkung ausübt. Ich sage: auf die Musik überhaupt. Das Theater hat hierin die Kirche abgelöst. Mit Recht hat man bemerkt, daß vor 1600 auch die weltlichen Gesänge fast wie Kirchengesang klingen. Jeder Kenner der musikalischen Bewegung des 17. Jahrhunderts wird wissen, wie
 160 rasch der thatsächlich erst im Jahre 1600 in's Leben getretene dramatische und monodische Musikstyl alle Musik, auch die Kirchenmusik, reformatorisch umgestaltete. Sieht man die Kirchenstücke, die geistlichen Gesänge in Claudio Monteverde's „*Selva morale e spirituale*“, oder die von Orazio Benevoli 1628 zur Einweihung des Domes in Salzburg componirte Pracht- und Colossalmesse, mit ihrer
 165 Armee von Singstimmen und Instrumenten, so kann man es kaum fassen, daß wenige Jahre vorher der Palestrinastyl noch in voller Blüthe gestanden. In unseren Tagen hat Wagner's Opernmusik schon in Liszt's „Graner Messe“ mit ihren dogmatisch commentirenden „Leitmotiven“ ein kirchliches Echo gefunden; ähnlich
 170 in Liszt's Oratorium „Elisabeth“, wo das Princip der „Leitmotive“ mit so unerhörter Consequenz durchgeführt ist, daß wir darüber verzweifeln könnten, und insbesondere bei dem kurzen, uns ohne Aufhören verfolgenden Motiv „wie ist das Haus voll Sonnenschein“ am Ende eine Empfindung haben, wie Io in der Mythologie, als die Bremse nicht aufhören wollte, ihr um die Ohren zu summen. Ebenso
 175 sollen wir uns in Liszt's „symphonischen Dichtungen“ mittelst der Signalstangen in angemessenen Entfernungen aufgesteckter „Leitmotive“ zurechtfinden und diese sollen Ersatz für den stolzen architectonischen Aufbau leisten, wie wir ihn von Beethoven her gewöhnt sind. Wir haben kürzlich ein Fragment aus der „Frithjofsage“, componirt für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung von Lassen gehört
 180 – der Componist walkürt und götterdämmert, daß es eine Art hat – welche ganz andere Färbung würde aber z. B. Franz Schubert der Composition gegeben haben. Es ist also für die musikalische Entwicklung einer ganzen Epoche wichtig genug, wie und was im Theater gesungen wird.

Die colossalen Bühnen- und Zuschauer Räume unserer Opernhäuser erheischen nun gebieterisch Berücksichtigung – für erstere werden massenhafte Evolutionen einer Armee von Choristen und Figuranten nöthig – ein schwach besetzter
 185 Chor, eine Menschengruppe in irgend einem Winkel der „ungeheuern Weite“ würde sich lächerlich ausnehmen. Dramatische Handlungen, wo es auf lustiges, bewegliches, rasches Spiel ankommt, werden fast unmöglich. Figaro tritt zu Rosine in's Zimmer, es ist eine kleine Reise, ehe er sie erreicht. Leichte Spielopern, wo
 190

eine, zwei, drei Personen kommen und gehen, machen absolut keinen Eindruck; C. M. von Weber's reizender „Abu Hassan“ im Hofoperntheater wurde ausdrücklich aus diesem Grunde als „unpassend“ angefochten! Der gewaltige Saal erfordert ein gewaltiges Orchester – daher die Batterieen von Posaunen, Ophikleiden, Baßtuben, Pistons – denen eine Dreizahl in den Holzbläsern zur Ausgleichung entgegengesetzt werden muß, und diese ganze riesige Tonwucht drückt das Streichquartett (meist die Seele des Orchesters!), welches nun auch auf Masseneffecte losarbeiten muß; da ist keine Spur mehr von der graziösen, reizenden Beweglichkeit, wie wir sie z. B. in Mozart's Orchester, insbesondere bei der Violine finden. Der Sänger aber muß das Alles übersingen oder vielmehr überschreien. Geht es so fort, so werden die Traditionen der großen italienischen Gesangsweise von weiland Bernacchi, Porpora u. s. w. verschollen, die Masse rohen Materials an Stimm- und Lungenkraft wird das allein Entscheidende sein. Unsere Vorfahren wußten ferner recht gut, warum sie den Zuschauerraum in Farbe und Ausschmückung möglichst einfach hielten. Daß er deswegen nicht kahl und armselig zu werden brauche, dafür geben S. Carlo in Neapel, Teatro Apollo in Rom, die Fenice in Venedig lehrreiche Beispiele. Der Luxus, die Prachtliebe unserer Zeit läßt sich damit nicht genügen; da ist Gold, da sind Farben von allen Seiten, brillante Fresken am Plafond, Statuen, wo sich ein Platz finden will, Reliefs auf Goldgrund u. s. w. Was bedarf es nun auf der Bühne für einer Ausstattung, um diesem Glanz die Wage zu halten! Eine Oper ohne immense Prachtaufzüge, Kämpfe, Feuersbrünste, dramatische Zauberstücke u. s. w. wird in solchen Räumen fast eine Unmöglichkeit – die Musik aber dann vollständig zur Nebensache – man meint vor einem Guckkasten zu sitzen, zu dessen wechselnden Bildern ein wenig musicirt wird. So ergeht es z. B. dem mit fabelhafter Pracht ausgestatteten „Oberon“ Weber's, der „Zauberflöte“, in der wir förmlich einen ägyptologischen Anschauungsunterricht genießen. Das Publicum ist bereits gründlich verwöhnt. Bizet's brillante „Carmen“ gefiel zwar; aber man tadelte: „Das sei eine bloße Operette, das gehöre nicht in die große Oper.“ Nun handelt es sich aber in diesem geistvollen Werke um die Geschichte einer fast wahnwitzigen Leidenschaft mit tragischem Ausgang – farbenprächtige, aber auch treue Bilder spanischen Volkslebens ziehen darin an unseren Blicken vorüber, während von der fratzenhaften Carricatur und der tollen Narrensposse, welche das Kennzeichen des Genres „Operette“ sind, darin keine Spur zu finden ist. Schon ist der Plan wiederholt aufgetaucht, im Opernhause nicht täglich, sondern nur drei- bis viermal die Woche zu spielen. Ganz vortrefflich – wenn ein zweites kleineres Theater zur Verfügung da wäre, wo wir Meister wie Auber, Boieldieu, Mehul, Lortzing, ja unsern alten, braven Dittersdorf, dessen „Doctor und Apotheker“ in neuester Zeit in Deutschland seine frische Lebenskraft neu bewiesen hat, unseren alten, braven Schenk, den Vater des „Dorfbarbiere“ und was sonst hier zu nennen wäre, mit Freuden begrüßen würden. Einsichtsvolle – vor Allem Hanslick in einem trefflichen Artikel – haben auf das dringend Wünschenswerthe der Sache vergebens aufmerksam gemacht. Das „alte Kärnthnerthortheater“ hart neben dem neuen Opernhause wurde demolirt; ein Privatmann hat an seine Stelle einen abscheulichen Riesenkasten hinbauen lassen, welcher die Kühnheit hat, sich für ein „Prachtgebäude“ auszugeben, wie deren die berühmte „Ringstraße“ leider

195

200

205

210

215

220

225

230

235

nur zu viele aufzuweisen hat. Nun wäre auch das Theater der *ex-komischen* Oper dagewesen. Dieser Musentempel, dessen Thore sich zum Widerspiele des römischen Janustempels schlossen, so oft Krieg erklärt, d. h. *Concurs* angesagt wurde, und sich öffneten, wenn ein neuer Director als Friedensengel mit der Palme herge-

240 flogen kam, hätte mit seiner luxuriösen Ausstattung, seiner günstigen Lage, seinen comfortablen Räumen, ein nicht unwürdiges Seitenstück zum großen Opernhause abgegeben und wäre für kleinere Opern, für „Spieloper“ so zweckmäßig wie möglich gewesen. Einmal sang dort Fräulein Emilie Tagliana von der Hofoper als

245 Gast. Sie, deren niedliches Miniaturpersönchen, deren Silberstimmchen in den Hallen des großen Opernhauses sich ausnehmen, als flatterte ein Topascolibri in einer kolossalen Volière herum, machte dort völlige Sensation. – Sie war, wie der heilige Augustinus sagen würde, ein *Argumentum ambulans* (und, fügen wir hinzu: *cantans*) für die Zweckmäßigkeit, dieses kleineren – obschon gar nicht kleinen – Theaters. Hanslick machte zur Zeit, als wieder einmal der Janustempel geschlossen

250 war, darauf aufmerksam – aber, ach, es kam ein neuer Director, welcher gleich im Prolog der Eröffnungsvorstellung das Publicum mit rührender Offenherzigkeit versicherte: er wolle es gar nicht auf Kunst absehen, er wolle kurz und gut reich werden, und nebenher das verehrliche Publicum amüsiren. Sollte der treffliche Mann trotzdem hingehen *quo pater Aeneas, quo dives Tullus et Ancus*, wo alle seine

255 Vorgänger hingegangen sind, so wird das kleine Operntheater am Ende noch, wovon schon einmal die Rede war, eine – Synagoge. Da hätten wir dann im Wortverstande das – „Judenthum in der Musik!“

A. W. Ambros.

ERLÄUTERUNGEN

3f. Dissonanzen ... Wagner's Aufenthalt ... begleiteten] → Nr. 239/Z. 164–204. ■ **5** die Aufführung des „Lohengrin“] am 15. Dezember 1875 an der Wr. Hofoper. ■ **12** „*iterum venturus est cum gloriam*“] lat. „und wird wiederkommen in Herrlichkeit“ (Text des Credo). ■ **13** „Tristan und Isolde“ sei in Aussicht genommen.] Über die geplante Aufführung berichtete etwa das *Neue Fremden-Blatt* (1875), Nr. 349, 19. Dezember (Rezension „Vom Theater“). Die Wr. Erstaufführung fand allerdings erst 1883 statt. ■ **18f.** „Wagner absorbire ... künstlerischen Elemente.“] Freizitat aus Hanslicks Feuilleton „Hofoperntheater“, in: *NFP* (1875), Nr. 4063, 17. Dezember. ■ **28** „Lohengrin, Mignon, Robert, Tannhäuser, Margarethe, Prophet“] Opern von Wagner, Thomas, Meyerbeer, Wagner, Gounod, Meyerbeer. ■ **39** Elsa oder Valentine] Figuren in Wagners *Lohengrin* und Meyerbeers *Les Huguenots*. ■ **56f.** „komische Oper“ ... zu Grunde ging] Die Komische Oper wurde mehrmals verpachtet. Im Jänner 1876 (Direktion von Siegfried Rosenfeld) ist erneut eine Finanzkrise ausgebrochen, die in der Presse lebhaft diskutiert wurde, vgl. etwa „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* (1876), Nr. 25, 26. Jänner. ■ **58** in der vorkrachlichen Zeit] zum Wr. Börsenkrach von 1873 → Nr. 142/ERL. zur Z. 70. ■ **66f.** man solle dem Publicum ... Vortreffliche zu verlangen] Schiller, *Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder* (Vorrede „Über den Gebrauch des Chors“). ■ **73** „*l'ennui ... le laid*.“] „Die schöne Längeweile bringt uns dazu, das Hässliche zu lieben.“ Jean-Baptiste Rousseau, *Épîtres* 2,3 („*A Thalie*“). ■ **79** Rinuccini] Ottavio Rinuccini (1562–1621), it. Dichter und Librettist. ■ **83f.** „Hoffahrt der Welt ... des Fleisches“] *Bibel*, Joh 1, 2,15–16. ■ **87** Orazio Persiani] Dichter und Librettist, Hofdichter des Erzherzogs Leopold Wilhelm; schrieb u. a. für Cavalli. ■ **87** Giovanni Faustini]

(1615–1651), it. Librettist; schrieb hauptsächlich für Cavalli. ■ **87f.** Giacomo Ciconini] Giacinto Andrea Ciconini (1606–1651), Librettist u. a. von Cavalli und Antonio Cesti. ■ **96** „*cela amuse le maître*“] frz. „es amüsiert den Meister“; Otto Eduard Schmidt, *Minister Graf Brühl und Karl Heinrich von Heinecken. Briefe und Akten, Charakteristiken [...]*, Wiesbaden 1921, S. 75. ■ **97** Graf Brühl] Heinrich von Brühl (1700–1763), Minister des sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. (August III., König von Polen). ■ **99f.** „geläufigen Gurgel der Mademoiselle Cavalieri“] → NR. 145/ERL. zur Z. 49f. ■ **101** Ehren-Schikaneder] Emanuel Schikaneder (1751–1812), Schauspieler, Dichter, Theaterdirektor, Librettist. ■ **116** Leipzig hat seinen Mozart-Cyclus gehabt] wurde 1872 veranstaltet; an der Wf. Hofoper erlebte man einen derartigen Mozart-Opernzyklus erst 1880 unter der Direktion von Franz Jauner. ■ **123** einer der Schlegel ... kritisch ausgelassen] → NR. 229/ERL. zur Z. 32f. ■ **123–125** das stehe Sch. allerdings frei ... Knieen liegend.“] → NR. 229/ERL. zu den Z. 33–35. ■ **130f.** Hofoperntheater brachte ... „Iphigenie in Aulis“] → NR. 188. ■ **132f.** Am folgenden Morgen ... gelangweilt!] Vgl. etwa „Vom Theater“, in: *Neues Fremden-Blatt* (1874), Nr. 321, 22. November. ■ **144** *passé par Paris*] frz. „hat Paris passiert“. ■ **148–150** Gramman ... jenseits der Grenze ... gefunden] → NR. 185/ERL. zur Z. 15f. ■ **164f.** Orazio Benevoli ... Colossalmesse] Die hier gemeinte, 1969 in einer Faksimile-Ausgabe herausgegebene 53-stimmige *Missa Salisburgensis* stammt nicht von Orazio Benevoli (1605–1672), wie Ambros, Guido Adler und Hugo Leichtentritt angenommen haben, sondern wurde mittlerweile als Werk von Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704) identifiziert, vgl. *MGG*², Personenteil 2, Sp. 1100. ■ **173f.** Io ... Ohren zu summen.] Io – Geliebte des Zeus; um die Eifersucht seiner Frau Hera zu mildern, hat Zeus Io in eine Kuh verwandelt; selbst danach ließ Hera sie durch eine Rinderdassel verfolgen. ■ **178f.** „Frithjofsage“, ... von Lassen] Nr. 3 „*Frithjof's Glück*“ aus 3 Lieder op. 2 von Eduard Lassen (1830–1904). ■ **180** walkürt und götterdämmert] bezogen auf Wagners *Die Walküre* und *Götterdämmerung*. ■ **189** Figaro tritt zu Rosine] in Rossinis *Il barbiere di Siviglia*. ■ **202** Bernacchi] Antonio Bernacchi (1685–1756), it. Altkastrat und Gesangspädagoge. ■ **214f.** So ergeht es ... mit ... „Oberon“ ... „Zauberflöte“] → Bd. 1/NRN. 61 und 134. ■ **229** „Dorfbarbiers“] *Der Dorfbarbier* (1796). ■ **231** Hanslick in einem trefflichen Artikel] Eduard Hanslick, „Die Komische Oper“, in: *NFP* (1875), Nr. 3722, 6. Jänner. ■ **232f.** „alte Kärnthnerthortheater“ ... wurde demolirt] Die letzte Vorstellung fand am 8. Februar 1870 statt, anschließend wurde das Theater demoliert. ■ **233f.** ein Privatmann hat ... Riesenkasten hinbauen lassen] In den Jahren 1874–1876 ließ Eduard Sacher an der Stelle des abgerissenen Kärnthnerthortheaters (Philharmonikerstr. 1) das Hotel Sacher bauen. ■ **236** das Theater der exkomischen Oper] → NR. 142/ERL. zur Z. 5. ■ **247** *Argumentum ambulans*] lat. „lebender Beweis“. ■ **248** *cantans*] lat. „singender“. ■ **249f.** Hanslick machte ... darauf aufmerksam] → NR. 203/ERL. zur Z. 155f. ■ **250** es kam ein neuer Director] → ERL. zur Z. 56f. ■ **254** *quo pater Aeneas, quo dives Tullus et Ancus*] „wohin Vater Aeneas, wohin der reiche Tullus und Ancus es sind“ (Horaz, *Oden* 4,7,15). ■ **257** „Judenthum in der Musik!“] Anspielung auf Wagners Schrift *Das Judenthum in der Musik*, Leipzig 1869.

245.

WA 1876, Nr. 51, 3. März

A. (Hofoperntheater.) Seit längerer Zeit war uns angekündigt, Richard Wagner werde eine im Hofoperntheater zum Besten des Chorpersonales zu veranstal-

tende Vorstellung seines „Lohengrin“ dirigiren. Es macht dem berühmten Ton-
 5 dichter wie der Direction Ehre, daß dem Chore in dieser Weise ein Dank für seine
 wirklich außerordentliche Leistung gerade in der genannten Oper in solcher Weise
 abgetragen wurde. Wagner kam und dirigitte. War es bei den bisherigen Vorstel-
 lungen des im verflossenen Winter unter des Componisten Leitung neu einstudir-
 10 ten und neu in Scene gesetzten „Lohengrin“ sein Geist gewesen, welcher Alles be-
 lebte, so kam diesmal auch sein Körper dazu und er schwang den Tactstock wie
 einen allbeherrschenden Zauberstab. Große Componisten sind nicht immer gute
 Dirigenten – Beethoven z. B. war es nicht und Schumann noch weniger. Wagner
 ist dagegen auch als Dirigent von jeher eine Berühmtheit gewesen und verdient, es
 zu sein. So wird man es uns hoffentlich nachsehen, wenn sich unsere Aufmerksam-
 15 keit diesmal der Person des das Ganze leitenden Meisters mehr zuwendet als selbst
 der glänzenden Darstellung oben auf der Bühne. Zwar sahen wir Wagner mehr als
 ein Mal ein Concert dirigiren, aber jeder auf diesem Gebiete einigermaßen Erfah-
 rene wird wissen, daß in dieser Beziehung zwischen Concertsaal und Theater ein
 überaus großer Unterschied ist. Es war in der That ein hoher Genuß, Wagner zu
 20 beobachten. Durfte man je von einem Künstler sagen: er lebe in seinem Werke
 und sein Werk in ihm, so ist es er. Es giebt Dirigenten, deren Dirigiren eine Art
 pantomimischen Tanzes vorstellen könnte, und wiederum andere, deren Tact-
 schlagen an das Drehen einer Kaffeemühle bedenklich erinnert. Wagner hat weder
 mit jener caricirten, noch mit der anderen, phlegmatischen Art etwas gemein. Sein
 25 Werk belebt ihn, regelt seine Bewegungen, – ein Blick, ein leichtes Heben der
 Hand, ein schwächeres oder energischeres Schwingen des Dirigentenstabes – beim
 Diminuendo macht seine Linke, während die Rechte fortactirt, eine sanft be-
 schwichtigende Bewegung – jetzt kommen punktirte Noten und die anmuthige
 Wellenbewegung der Tactschläge weicht einer scharf accentuirten, – ein feurig
 30 aufstürmender Gang und der Tactstock zuckt wie ein aufwärts schlagender Wet-
 terstrahl empor, – ein kurzer Accord des vollen Orchesters, und wie versteinert
 hält der Arm einen Moment lang an. Gestatte man uns, ein einzelnes Beispiel ei-
 gens hervorzuheben. Ehe Elsa und der Frauenchor den ersehnten Retter herbeiben-
 ten, leiten Clarinette und Baßclarinette den Moment mit einer tief leidenschaftli-
 35 chen Melodie ein. Wagner wendete sich gegen die betreffenden Musiker im
 Orchester und man kann sagen, daß sich der eigenthümliche Vortrag, welchen
 diese Stelle erheischt, Note nach Note in den Bewegungen seiner Hand in bewun-
 dernswerth deutlicher Weise aussprach. Wir haben vorhin seinen Tactstab einen
 Zauberstab genannt – es war wirklich, als rufe er durch seine magische Gewalt
 diese Töne, diese Tonmassen augenblicklich und unmittelbar hervor. Mitunter
 40 dirigitte Wagner aber gar nicht, zum Beispiele bei Lohengrins „Nun sei bedankt,
 mein lieber Schwan“, um dem Sänger freien Spielraum zu freiem Vortrage zu las-
 sen. Auch sonst hatte Wagner Augen und Aufmerksamkeit überall. Als der Schwann-
 nennachen nahte, drängte sich der Chor zu sehr, die Aussicht hemmend, in der
 Mitte der Bühne, – mit leidenschaftlicher, nicht mißzuverstehender und vom
 45 Chore sogleich verstandener Bewegung beider Hände deutete Wagner, sie sollen
 sich nach rechts und links theilen. Ueber Temponahme mit einem großen Tonset-
 zer zu rechten, wäre Anmaßung, obschon man gelegentlich Wunderliches erleben

kann. So erinnern wir uns, daß einmal Spohr seine „Jessonda“ förmlich herunter-
 jagte. Bei Wagner wäre eher das Entgegengesetzte zu sagen: er zeigte eine entschiedene
 Neigung, die Bewegung breit und gemäßigt zu halten. Dadurch erhielt das
 Werk eine Ausdehnung, daß zum Beispiele der erste Act über fünf Viertelstunden
 spielte. Ein ohnehin kolossales Werk kann dann leicht ermüdend wirken. Die
 Chöre leisteten ihr Bestes: es war für sie ein Ehrentag. Der große Chor bei Lohen-
 grins Ankunft wurde mit Recht stürmisch applaudirt. Ueber den Soli schwebte
 diesmal theilweise kein ganz so glücklicher Stern wie sonst; die Herren Nollet
 und Lay waren nicht besonders gut disponirt, Frau Kupfer-Berger gerieth bei
 den Worten: „Mein Schirm, mein Engel u. s. w.“ in ein momentanes unsicheres
 Schwanken. Es war zum Theile das den Sängern Ungewohnte in Wagners Art, zu
 dirigiren, was solche kleine Störungen verschuldete, die indessen dem großen Ein-
 drucke des Ganzen zum Glücke nicht Eintrag thaten. Daß Wagner vom Publicum
 enthusiastisch gefeiert wurde, vom Chor einen großen Kranz erhielt u. s. w., ist
 kaum nöthig zu sagen. Recht war es, daß auch der Chor-Repetitor Herr Pfeffer
 durch Hervorruf ausgezeichnet wurde.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Wagner, *Lohengrin*, 2. März 1876, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

7f. des im verflorenen Winter ... neu in Scene gesetzten „Lohengrin“] → NR. 231. ■ 48f. So
 erinnern wir ... herunterjagte.] Spohr dirigierte die *Jessonda* im Juli 1858 in Prag. ■ 62 Pfeffer]
 Karl Pfeffer (1833–1897), Musiker und Komponist, 1869–1888 Korrepetitor an der Wr. Hofoper.

246.

WA 1876, Nr. 53, 6. März

A. (Hofoperntheater.) An demselben Tage, an welchem Richard Wagner nach
 diesmal sehr kurzem Aufenthalte Wien verlassen hat, ist die italienische Oper
 ins Hofoperntheater eingezogen und, was letzterem seit Jahren nicht geworden,
 eine italienische Saison, hat ihren Anfang genommen. Man weiß, daß sich glän-
 zende Erinnerungen an Aehnliches knüpfen; die Greise unter den Habitues des
 Theaters wissen uns von der brillanten Rossini-Zeit im Anfange der Zwanziger
 Jahre, Kunstfreunde der folgenden Generation von der Epoche Donizetti zu er-
 zählen. Zeiten, Menschen, Sänger ändern sich – sogar Opernrepertoires, und Ros-
 sini und Donizetti würden vermuthlich die Köpfe schütteln, sähen sie, daß die
 italienische Saison diesmal mit einer französischen Oper – mit Gounods „Faust“
 eröffnet worden. Die Aufführung war theilweise sehr gut. Zwei Hauptmächte,
 Chor und Orchester, waren dieselben wie sonst, und es mag dem Dirigenten Sgr.
 Luigi Arditi wohlgethan haben, einmal an der Spitze zweier Corporationen zu
 stehen, wie er sie in seiner Heimat an keinem Theater auch nur entfernt ähnlich
 finden könnte. Unter den Gästen hatte Sgr. Luigi Strozzi als „Valentin“ sogleich
 einen entschiedenen und großen Erfolg. Ein Tenorbaryton von edelstem Wohl-

klang und eine vorzüglich gebildete Gesangskunst weisen ihm unter den italienischen Operisten unserer Zeit eine bedeutende Stellung an. Zunächst erregte der Bassist Sgr. Giuseppe Jamett als Mephistopheles unsere Theilnahme. Seine Stimme ist keiner von den wuchtigen Riesenbässen, aber trefflich gebildet, und sein Vortrag geistvoll und durchdacht. Das Ständchen erinnern wir uns nicht bald mit so vorzüglicher Durchführung im Detail gehört zu haben. Sgr. Capoul ist ein Bekannter von früher her. Seinen großen Vorzügen als Sänger steht leider eine Unmanier entgegen: er kann bei empfindungsvollen Stellen keinen gehaltenen Ton bringen, ohne in ein heftiges Tremoliren zu gerathen. Die Stimme der Sgra. Maria Heilbron ist sympathisch, der Gesang als solcher tadellos; aber es fehlte Wärme, Feuer, Leidenschaft, dramatisches Leben. Der Gesang war ein beständiges Chiaroscuro, welches auf die Länge fast narkotisirend wirkte. Auch das Spiel geht nicht über den Punkt des eben nur die Situation Bezeichnenden hinaus. Wir haben noch keine Margarethe den Tod Valentins mit einer solchen Fassung ertragen sehen wie diesmal. Sgra. Luigia Cary als „Siebel“ ließ das Publicum kalt; sie ist übrigens eine recht gute Sängerin. Interessant war es, wie durch das weiche Idiom, die ganze Art zu singen, zu phrasiren, zu spielen u. s. w., Gounods echt französische Oper eine italienische Färbung annahm. Wir sind jetzt in der That auf den „Lohengrin“ begierig. Das Haus war sehr gut besucht.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Gounod, *Margherita*, 4. März 1876, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

3 was letzterem seit Jahren nicht geworden] Die letzte it. Stagione fand 1867 statt. Es handelte sich also um die erste it. Saison seit der Eröffnung des neuen Opernhauses 1869. ■ **13** Luigi Arditi] (1822–1903), it. Dirigent, Komponist und Violinist. ■ **15** Luigi Strozzi] (1846–1878), it. Bariton; Mitglied der Wr. Hofoper 1876–1878. ■ **19** Giuseppe Jamett] it. Bass; 1876 an der Wr. Hofoper. ■ **22** Capoul] Victor Capoul (1839–1924), frz. Tenor; Debüt 1861 an der Opéra-Comique in Paris, 1871–1875 an der it. Oper in London, 1874 und 1876 Gastspiele in Wien (1874 Komische Oper, 1876 Hofoper), später u. a. an der Metropolitan Opera in New York tätig. ■ **26** Maria Heilbron] Marie Heilbronn (1851–1886), belg. Sopran; Debüt an der Pariser Opéra-Comique, zahlreiche Gastspiele in Frankreich, 1876 auch an der Wr. Hofoper, später hauptsächlich an Pariser Theatern. ■ **31** Luigia Cary] Annie Louise Cary (1841–1921), amer. Kontraalt; Gesangsausbildung in Portland, Boston, Mailand und Paris (bei Pauline Viardot-Garcia), Debüt 1867 in Kopenhagen, 1870 an Covent Garden in London, danach Rückkehr nach Amerika, Gastspiele in Europa (1876 Wr. Hofoper).

247.

WA 1876, Nr. 54, 7. März

A. (Hofoperntheater.) Der zweite Abend hat, wie es scheint, das Glück der Stagione endgültig entschieden und an den etwas zweifelhaften Erfolg des Gounod'schen „Faust“ am ersten Abende reihte sich sofort ein glänzender. Diesmal

konnte man von den Künstlern sagen, was einst August III. von Winckelmann
sagte: „jetzt ist der Fisch in seinem richtigen Wasser“. – Man gab Verdi's „Trovato- 5
re“ und das war nun ein italienischer Opernabend, wie sich's gehörte. Signore
Niccolini, Frau Lucca, Sgr. Padilla theilten sich in die Ehren des Abends und
Sgra. Cary hat uns nach ihrem ziemlich gleichgültigen „Siebel“ mit ihrer vorzüg- 10
lichen Leistung als „Azucena“ wahrhaft und sehr angenehm überrascht. Es liegt
wohl in der ganzen Anlage und Art der Künstlerin, daß sie das Irre und Wirre, das
Dämonische und Verwilderte, welches andere Darstellerinnen gleich schon in der
Maske ihrer Azucena zur Schau stellen, weniger hervortreten ließ, aber es war ein
Charakterbild, gut angelegt, gut ausgemalt und die Gesangspartie durchaus zu
loben, obschon die gleichsam taghelle Stimme der Signora von Hause aus nicht in
der düsteren Klangfärbung tönt, wie sie Verdi dabei im Sinne gehabt haben mag. 15
Sgr. Niccolini hatte mit einer leichten Heiserkeit zu kämpfen; trotzdem brachte er
seine Partie zur vollen Geltung und in dem vom Componisten in etwas rohen Pin-
selstrichen gemalten Heroenstücke, der Schlußarie des dritten Actes, entwickelte
der Sänger eine Kraft, welche bei der sonst da und dort hörbar gewordenen Indis-
position wie ein Mirakel erscheinen mußte. Bei dem prachtvollen *ut de poitrine*, 20
welches er hören ließ, brach ein Beifallssturm los und der Sänger war so gefällig,
dem Wunsche des Publicums nachzugeben und die anstrengende Nummer zu wie-
derholen. Signor Padilla (als Graf Luna) mußte seine ungemein edel vorgetragene
Cavatine gleichfalls *da capo* singen. Einen förmlichen Triumph feierte Frau Lucca
als Leonore. Es wäre der Mühe werth gewesen, die Kränze zu zählen und die Rie- 25
senbouquets, welche, als sie auftrat, und auch im Verlaufe der Vorstellung, aus der
Höhe im Bogenwurf auf die Bühne geflogen kamen und sich im Namen der Spen-
der der „Italienerin aus Wien“ zu Füßen warfen. Das Haus war gut besucht.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Verdi, *Il trovatore*, 6. März 1876, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

2f. des Gounod'schen „Faust“ am ersten Abende] → NR. 246. ■ 7 Padilla] Mariano Padilla y
Ramos (1842–1906), span. Bariton; Studium in Madrid, 1869 Heirat mit der belg. Mezzosopra-
nistin Désirée Artôt; weltweite Auftritte, 1876, 1878 und 1885 Gastspiele an der Wf. Hofoper.
■ 8 nach ihrem ziemlich gleichgültigen „Siebel“] zu ihrer Rolle in Gounods *Faust* → NR. 246.
■ 20 *ut de poitrine*] frz. „aus voller Brust geschmettertes hohes c“.

248.

WA-Beilage 1876, Nr. 57, 10. März

Musik.

Philharmonisches Concert. Schubert-Abend. Historisches Concert.

Das philharmonische Concert – mit Bedauern müssen wir hinzusetzen: das vor-
letzte der diesjährigen Saison – brachte uns eine Novität: eine Symphonie von Karl

5 Goldmark. Von der herkömmlichen Form ist der Componist, dem von ihm ge-
 wählten poetischen Stoffe zuliebe, abgewichen; es sind nicht die gewohnten vier
 Sätze, vielmehr ist es eine ganze Reihe von Tonbildern, ungefähr wie Volckmanns
 „Wysegrad“ oder auch wie manche ähnlich cyklische Tondichtungen Schumanns.
 Goldmark faßt seine Tonbilder unter dem Gesamttitel „Ländliche Hochzeit“
 10 zusammen. Das Adjectiv ist gewählt, um den behaglichen, stellenweise frisch- und
 derb-lustigen Ton der Composition zu rechtfertigen. Wer in Goldmarks Symphonie
 indessen Bauernspaß und Bauernhumor suchen wollte, wie etwa in Haydns
 „Jahreszeiten“ stellenweise, oder im Scherzo von Beethovens „Pastoralsymphonie“,
 würde sich getäuscht finden. Die Tondichtung hat vielmehr einen auffallend nobeln
 15 Zug und nur stellenweise in der „Serenade“ klingt in Motiven, Rhythmen
 und Instrumenten etwas specifisch „Ländliches“ durch und das bunte, lärmende
 Durcheinander des Finals malt den Moment, wo Wein und Fröhlichkeit ihre Wirkung
 gethan haben; das beste Motto dafür steht im Faust: „Juchhe, juchheiße,
 heiße he – Geschrei und Fiedelbogen.“ Ich habe für Goldmark, schon von seiner
 20 „Suite“ her, immer eine tiefgegründete Achtung empfunden. Die „ländliche Hochzeit“
 halte ich aber für sein bisher bestes Werk. Reiche Erfindung, hochinteressante
 Motive, die Arbeit einer meisterlich geübten Hand, so wie eine Orchestration
 von geradezu berauscher Pracht und der sinnigsten, dabei ungezwungenen
 Combinationen voll; die musikalische Diction klar, die Harmonie reich und natürlich
 25 zugleich; über Allem aber schwebt ein herzerquickender Duft von Poesie.
 Ueber die Disposition des Ganzen wäre indessen doch manches Bedenken zu
 erheben. Ein Hochzeitsmarsch leitet ein. Sehr gut. Aber eine ganze Reihe von
 Variationen schließt sich an. Ist der Weg aus dem Hochzeitshause zur Kirche so weit?
 Schwerlich. Wohl aber hat der vortreffliche Musiker hier dem musikalischen
 30 Erzähler ein Schnippchen geschlagen; ja, wie Variation nach Variation an uns
 vorüberzieht, glänzend, zart, neckisch, majestätisch, burlesk, traurig u. s. w., merken
 wir, daß wir auf einen dramatischen Gang des Ganzen zu verzichten haben,
 wie denn auch das Programm die Momente nur annähernd „chronologisch“ ordnet.
 Die Variationen sind zum Glücke so musikalisch schön, daß wir ihnen mit
 35 dem lebhaftesten Antheile folgen. Die beiden Minore-Variationen würden aber
 doch vielleicht besser wegfallen – im Interesse des Ganzen, denn an sich sind sie
 schön und bedeutend. Goldmark theilt mit Franz Schubert den schönen Fehler,
 daß er uns immer noch etwas und zwar etwas Geistvolles zu sagen hat, wenn auch
 schon die eigentliche Aufgabe vollständig gelöst ist. Nach dem „Brautlied“ erwarten
 40 wir den erhebenden Moment vor dem Altare – er bleibt aus. Vielleicht ist es
 eine „Civilehe“!

Die „Serenade“ – ein geniales Stück voll reizender Züge – gruppirt sich gewissermaßen
 mit der Scene „im Garten“ zusammen. Hier finden wir unverkennbar das Brautpaar
 unter vier Augen. Aber hier hat Goldmark, wie uns scheint, den Ton verfehlt,
 45 er hat ihn zu stark genommen; das ist Raoul und Valentine in den glühendsten
 Momenten des großen Duo's, nicht jene still-selige, des nun gesicherten Besitzes
 frohe Stimmung, jener weihevollen, eher ernsten Moment, wie ihn der Besessene
 in jenen Stunden empfindet. Goldmark ist Garçon; es ist ihm nur ein Rath zu
 geben: er heirate und componire dann das Andante noch einmal. Abgesehen von

diesem Bedenken, ist der Satz musikalisch sehr schön. Goldmarks Novität wurde
 sehr warm aufgenommen. Prof. Epstein erfreute uns durch Mozarts *D-dur-*
Concert. Das Andante ist ein Satz in seiner Einfachheit und Innigkeit, den man
 nicht wieder vergißt, wenn man ihn einmal gehört hat. Die „Coriolan“-Ouverture
 haben wir von den Philharmonikern sonst noch besser gehört als diesmal. Es fehlte
 an der rechten Verve und die Hauptmacht in dieser Ouverture – die Celli – tra-
 ten, gedeckt von der übrigen Orchestermasse, zu wenig hervor. Wenn man die
 Namen Franz Schubert, Walter, den Schubertsänger *par excellence*, und Anton
 Door genannt hat, so bedarf es bei einer solchen Triple-Alliance keines Wortes
 weiter. Damit ist auch der „Schubert-Abend“ der beiden letztgenannten Herren
 charakterisirt.

Herr Prof. Promberger gab mit zwei Lieblingseleven, Franz und Henriette
 Krupka, ein „historisches Concert“ zur Illustration der „Entwicklung des Klavierspiels“. Vor dem Musiker, Lehrer und Pianofortespieler Promberger alle Achtung – die Stücke von Domenico Scarlatti waren insbesondere mustergültigen Vortrags, – gegen den didaktischen Charakter des Concertes aber möchten wir Protest einlegen. J. S. Bach, Händel, Scarlatti erschienen als „musikalische Antike“. Was sind denn dann Frescobaldi, Froberger, Wolfgang Ebner, Muffat, Kuhнау u. s. w.? Vermuthlich Leute aus der Zeit der musikalischen Pfahlbauten. Clementi, Field, Cramer, Mozart, Beethoven – der „neoclassische Styl“. Schön; aber daß der Mann fehlte, dem wir den „Versuch über die wahre Art, Klavier zu spielen“, danken, daß Karl Phil. Em. Bach fehlte, und Jos. Haydn ebenso – das ist etwas stark! Wer ein „historisches Concert“ geben will, wählt doch wohl richtig Namen und Sachen, die nicht noch der lebenden Gegenwart angehören, sondern der „Historie“ und die man sonst nicht zu hören bekommt. Wir begegneten aber lauter guten Bekannten. Die vierte Abtheilung brachte nun gar Chopin, Liszt u. s. w. – fürs Publicum. Auf diese Art ist für Verbreitung musikhistorischer Kenntnisse wenig gethan und ein chronologisch geordnetes Programm ist noch lange nicht, was zur Sache gehören würde.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Philharmonische Konzerte (Siebtes Abonnementkonzert), 5. März 1876, MVgr. ■ Schubert-Abend von Gustav Walter, 1. März 1876, Bösendorfersaal ■ Historisches Konzert von Johann Promberger, 3. März 1876, ebd.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Ouvertüre zu *Coriolan* op. 62 ■ Goldmark: *Ländliche Hochzeit. Symphonie in 5 Sätzen* op. 26 ■ Mozart: Klavierkonzert D-Dur KV 537 ■ Domenico Scarlatti: Klaviersonate D-Dur K 430 (*Tempo di ballo*), Klaviersonate D-Dur [K?]

ERLÄUTERUNGEN

8 „Wysegrad“] *Visegrád. 12 musikalische Dichtungen für Klavier* op. 21. ■ 18f. „Juchhe ... Fiedelbogen.“] Goethe, *Faust I*, 978–980. ■ 19f. schon von seiner „Suite“ her ... Achtung empfunden.] zur Wr. Aufführung der Suite für Klavier und Violine D-Dur op. 11 → NR. 139. ■ 45 Raoul und

Valentine] Figuren in Meyerbeers *Les Huguenots*. ■ 53 „Coriolan“-Ouverture] von Beethoven. ■ 63 Promberger] Johann Promberger d. J. (1810–1889), Pianist, Komponist, Musikpädagoge und Klavierbauer; 1843–1870 in St. Petersburg tätig, danach in Wien, wo er ein Musikinstitut gründete und historische Konzerte veranstaltete. ■ 61f. Franz und Henriette Krupka] nicht ermittelt. ■ 66f. „musikalische Antike“] Das Programm war nach vier Epochen eingeteilt: 1. Epoche 1600–1750 „Aera des altklassischen Styls, der musikalischen Antike“ (Johann Sebastian Bach: Klavierkonzert d-Moll BWV 1052, 1. Satz, „Gavotte“ und „Gigue“ aus der Englischen Suite d-Moll BWV 811, Georg Friedrich Händel: Arie aus *Samson*, Domenico Scarlatti: Klaviersonate D-Dur K 430 (*Tempo di ballo*), Klaviersonate D-Dur [K?]); 2. Epoche 1750–1810 „Aera des neuklassischen oder freien Styls“ (Clementi: Klaviersonate, Field: Nocturne B-Dur H 37, Cramer: Étude B-Dur, Beethoven: „*Der Wachtelschlag*“ WoO 129, Mozart: Fantasie c-Moll KV 475, Beethoven: Klaviersonate c-Moll op. 13 *Pathétique*, 1. Satz); 3. Epoche 1810–1830 „Steigernde Virtuosität, Gemischter Styl, Die Wiener Schule mit der Trias Hummel, Moscheles, Kalkbrenner“ (Hummel: Klavierkonzert a-Moll op. 85, 1. Satz, Schubert: „*Gretchen am Spinnrade*“ D 118, Moscheles: Nr. 11 Es-Dur und Nr. 15 as-Moll aus Studien für das Pianoforte op. 70); 4. Epoche 1830–1850 „Die Virtuosität zur kulminirenden Höhe gebracht; Poesie und Materialismus in greller Mischung; Eklektizismus, Sturm- und Drangperiode, Erbleichen der edleren Kunstformen. Das Piano mit der Macht des Orchesters rivalisirend“ (Chopin: Scherzo b-Moll op. 31, Polonaise B-Dur op. 71 Nr. 2, Mendelssohn: Präludium und Fuge e-Moll op. 35 Nr. 1, Wagner: „*Siegmunds Liebesgesang*“ aus *Die Walküre*, Johann Peter Pixis: *Fantaisie dramatique* [...] *sur des motifs des Huguenots de Meyerbeer* op. 131, Liszt: *Grande Fantaisie sur des thèmes de l'opéra Les Huguenots* S 412).

249.

WA 1876, Nr. 63, 17. März

A. (K. k. Hofopertheater.) Die Vorstellung der „Lucia“ mit Signora Heilbron und den Herren Capoul und Strozzi als Lucia, Ravenswood und Asthon, während alle übrigen Partien mit heimischen Opernkraften besetzt waren, fand bei mittelmäßig besetztem Hause mit mittelmäßigem Erfolge statt; nur das Finalsextett des zweiten Actes schlug vollständig durch und wurde stürmisch *da capo* 5 verlangt. Die Darstellerin der Lucia befriedigte im Gesange in hohem Grade. Auch für sie war jenes Sextett der Gipfelpunkt der Leistung; über das dreigestrichene C, *Des*, womit sie die Nummer schloß, durfte man als über ein kühnes, wohlgelungenes Virtuosenstück erstaunen; die beiden superacuten Töne wurden 10 noch immer gesungen, nicht geschrien und hatten Wohlklang. Darf man die Sängerin Heilbron mit vollem Rechte hoch stellen, so fehlt es der Schauspielerin Heilbron dagegen sehr fühlbar an dramatischer Beseelung. Die Wahnsinns-Szene wurde – es ist dies bezeichnend für Fr. Heilbron – mit vielem – Verstande dargestellt! Was Signora Heilbron an Mäßigung im Ganzen zu viel thun mag, das thut 15 Signor Capoul offenbar zu wenig. Er strengte sich zum Zerbersten an und tremolirte einige Male so, daß man im Wortverstande einen Triller zu hören bekam *à la mode* von Anno 1600, wo die „Trillo's“ ohne Hilfston gemacht wurden. Ein sehr und durchaus schätzbarer Künstler ist Signor Strozzi. Sein Lord Asthon war eine

durchdachte, gediegene Leistung und in dem schon erwähnten Sextett ist es ihm hoch anzurechnen, daß er sich so echt künstlerisch dem Ensemble unterordnete und einfügte und nicht, um „persönlich“ zu glänzen, seine Noten nachtwächtermäßig herauschrie, wie wir wohl früher von italienischen Lord Asthons zu hören bekommen haben. Herr Schittenhelm, diesmal Signor Schittenhelm, hatte den Lord Buclav zu singen; er begann mit sehr großer, sehr erklärlicher Befangenheit, kam aber allgemach in guten Zug und hielt sich recht brav. Signor Hablawetz sollte sich die Mühe nicht verdrießen lassen, die kleine Partie des Bidebent italienisch zu lernen. Die deutschen Phrasen nahmen sich, mitten ins Italienische der Uebrigen hinein, wunderbar aus. Böhmisches Mehlspeise und Maccaroni zusammen sind ein seltsam Gericht!

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, 16. März 1876, Hofoper

ERLÄUTERUNG

23 Schittenhelm] Anton Schittenhelm (1849–1923), Tenor; 1875 Debüt an der Wr. Hofoper, deren Mitglied er bis 1903 war.

250.

WA 1876, Nr. 65, 20. März

A. (K. k. Hofoperntheater.) Das war ein glücklicher Opernabend, welcher uns in guter Erinnerung bleiben wird, – die „Hugenotten“, oder vielmehr „*Gli Ugonotti*“. Wie sich die Zeiten ändern! Als Meyerbeers Oper am 21. Februar 1836 als Novität in Paris gegeben worden war und der dort anwesende August Lewald, ihr erster Lobredner für Deutschland, gegen ein Mitglied der italienischen Oper im Gespräche äußerte, es sei ein Meisterstück, meinte der Italiener kalt: *Sans doute! mais on n'y comprend rien*. Und jetzt sind die „Hugenotten“ eine Repertoire-Oper für Italien und die Italiener geworden; selbst in Rom kamen sie als „*Renato di Grunewald*“ auf die Bühne. Unsere italienischen Gäste haben uns durch die äußerst sorgfältige Aufführung des Riesenwerkes, wie gesagt, einen sehr genußreichen Opernabend bereitet; – hatte doch seit Jahren auf dem Werke etwas gelastet, wie ein Bann, welcher diesmal gebrochen schien, so daß uns das Gemälde im früheren Farbenglanze entgegentrat, trotz der enormen Kürzungen, welche rückblicklich des fünften Actes, der in seiner ursprünglichen Gestalt ganz gewaltige Sachen enthält, zur schmachlichen, dem großen Componisten gegenüber geradezu unverantwortlichen Verstümmelung werden. Was aber von Meyerbeers Partitur übrig blieb, hörten wir gut und trefflich, mit Ausnahme des eilig heruntergesungenen und heruntergespielten Restchens des *ci-devant* fünften Actes.

Adelina Patti feierte als „Valentine“ einen glänzenden, wohlverdienten Triumph. Mit vollendeter Gesangskunst verband sie ein dramatisches Leben, eine Glut des Ausdruckes und der Leidenschaft, welche uns ihre Leistung zu einer unvergeßlichen machen. Die stille Besorgniß, ob sie, die verkörperte Grazie des itali-

enischen Gesanges, sich auf dem fremden Gebiete mit Glück bewegen werde, be-
 seitigten gleich die ersten Tacte ihres großen Duo's mit Marcell, welches wir in der
 25 That je schöner gehört zu haben uns nicht erinnern. Meisterhaft war das große
 Duo mit Raoul in seiner Steigerung angelegt, dabei überschritt Signora Patti nir-
 gends die Grenzen der künstlerischen Charis, sie tobte nicht und wüthete nicht, sie
 heulte nicht und schrie nicht, wie es die Art oder Unart der gewöhnlichen Valen-
 30 tinen-Sängerinnen ist. Selbst wo sich der Affect im Gesange und Spiele zum Aeu-
 ßersten steigerte, blieb das Ganze noch eine reine Kunstleistung. Von Signora
 Heilbron als Margarethe von Navarra durften wir das Beste erwarten, sie hatte ja
 in dieser Rolle nur schön auszusehen und schön zu singen, und in beiden Punkten
 leistete sie in der That, was wir nur wünschen konnten. Ja sogar im Spiele, insbe-
 35 sondere in der Scene mit Raoul, entwickelte sie Feinheit. Der glänzende Erfolg,
 den sie errang, war also ein sehr verdienter. Ein charmanter Page war Signora
 Cary. Herr Nicolini als Raoul de Nangis war trefflich disponirt und riß gleich in
 seiner Sortita das Publicum zum Beifalle hin, der sich bis zum Zweikampf-Sextete
 und dem Duette mit Valentine, dem Gipfel der Leistung, steigerte. Die Herren
 40 Strozzi und Padilla brachten als St.-Bois und Nevers vortreffliche Leistungen.
 Mit einer Stelle, welche alle Darsteller des Nevers fallen lassen, errang Signor
 Padilla lebhaftesten Beifall: es war die Stelle, wo Nevers während der Verschwö-
 rungsscene seine Theilnahme am Mordwerke mit sittlicher Empörung verweigert.
 Auch seine ritterliche Erscheinung fiel sehr angenehm auf. Signor Jamet sang den
 Marcell mit schöner Wirkung. Nehmen wir dazu, daß die kleinen Rollen sorgfäl-
 45 tig ausgeführt wurden, daß die Chöre ganz trefflich gingen, das Orchester ganz
 ausgezeichnet war – nur der Baßclarinettist verdient für sein Verpausiren bei Mar-
 cell's Segen ein kleines Memento – so begreift man, daß wir die „Ugonotti“ in ge-
 hobener Stimmung verlassen hätten, wäre nicht der leidige fünfte Act gewesen, der
 uns vorkam wie ein Tintenklecks, der zuletzt auf eine herrlich kalligraphische Vor-
 50 schrift niederfällt. Der Fehler lag nicht an den Gästen, sondern an der unglückli-
 chen Verstümmelung des Werkes. Und was ist das für ein Einfall, unaufhörlich
 eine große Glocke anschlagen zu lassen, gleichviel, ob dazu *C, D, E* oder was sonst
 ertönt? Auch die Scenirung mit dem „Schlußtableau“ ist nicht glücklich. Wenn
 Meyerbeer es sähe – was er wohl sagen würde?

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Meyerbeer, *Gli Ugonotti*, 18. März 1876, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

3 21. Februar 1836] recte: 29. Februar 1836. ■ **4f.** Lewald, ihr erster Lobredner] August Lewald
 (1792–1871), dt. Schriftsteller, Regisseur am Stuttgarter Hoftheater; gemeint ist Lewalds Schrei-
 ben „An Herrn Meyerbeer. Baden, 16. August 1837“, in: *Europa. Chronik der gebildeten Welt* 3
 (1837), Bd. 3, S. 446–455. ■ **6f.** *Sans doute! mais on n'y comprend rien.*] „Zweifello! Aber man
 versteht nichts davon.“ ■ **8f.** „Renato di Grunewald“] → Nr. 165/ERL. zu den Z. 115–117. ■ **18**
ci-devant] frz. „ehemals“. ■ **39** St.-Bois] recte: St.-Bris. ■ **43** Jamet] Vertretung für den plötzlich
 erkrankten und im Programm angekündigten Rokitansky.

251.

WA 1876, Nr. 66, 21. März

A. (Hofoperntheater.) Wir haben für diesmal leider über ein verunglücktes Debut zu berichten. Die uns angekündigt gewesene Sängerin Signora Bianchi-Montaldo aus Mailand sang die Amalia in Verdi's „*Ballo in maschera*“, ohne sich damit auch nur einen Moment lang die Sympathien des Publicums erwerben zu können. Die Leistung wäre ganz still fallengelassen worden, hätten nicht einige 5
dienteifrige Hände auf der Galerie einen Erfolg zu provociren versucht, womit sie aber nichts Anderes bewirkten, als daß Widerspruch laut wurde. Und so machten die Scenen, wo Sgra. Bianchi beschäftigt war, bis zum Schlusse der Oper einen beinahe peinlichen Eindruck, denn peinlich ist es, zu sehen, wenn sich jemand 10
anstrengt und abarbeitet, wo wir Anderen doch bereits zweifellos wissen, alle Anstrengung und Arbeit werde eine vergebliche sein. Die Stimme der Sgra. Bianchi hat nichts Sympathisches, es fehlt ihr der elementare Wohllaut, sie ist ziemlich stark und hat doch keine Fülle; die Brusttöne klingen flau, die Kopftöne zwar etwas besser, aber dafür kommt fast jeder Ton undulirend und bei stärkerem Einsatze oder in effectvollen Momenten wird das Unduliren zum Tremoliren. Dazu fehlt 15
Geschmack im Phrasiren, die Passagen holpern und stärkere Stellen werden schreiend vorgetragen. Fügen wir hinzu, daß die nicht mehr jugendliche, nach dem Kolossalen gehende persönliche Erscheinung keineswegs bestechend ist, und man wird schwer begreifen, warum für erste Partien, wo die Patti, die Lucca und die Heilbron zur Verfügung stehen, die Mailänder Sängerin herbemühet worden, welcher es überdies vollends zum empfindlichen Schaden gedieh, daß sie uns, im vor- 20
hinein, empfehlend angekündigt worden. Loben müssen wir, daß sie den Tact hatte, nach den Acten nicht mit den Herren Nicolini und Padilla vor das rufende Publicum zu treten, recht wohl einsehend, daß mit dem Applause sie nicht gemeint sei. Das größte Glück an dem Abende machte Sgra. Heilbron als Page Oscar, welchen sie reizend sang. Sgra. Cary war als Ulrica zu loben. Herr Nicolini fand viel Beifall; wir hatten für ihn etwas gefürchtet, weil er erst den zweiten Tag vorher den Raoul gesungen, aber er war vorzüglich disponirt. Herr Padilla ist nicht nur ein trefflicher Sänger, sondern auch was man einen soliden Sänger nennt: 25
der Hörer hat bei ihm jederzeit ein gewisses wohlthuendes Gefühl von Sicherheit. Seine Cavatine im vierten Acte wurde stürmisch applaudirt. Die *Bis*-Rufer auf der Galerie begannen, wie zu erwarten war, ihr Unwesen; der Künstler that sehr wohl daran, nicht auf sie zu achten. 30

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Verdi, *Un ballo in maschera*, 20. März 1876, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

2f. Bianchi-Montaldo] Adele Bianchi-Montaldo (um 1845?–?), Sopran; in den 1870er Jahren Karriere an verschiedenen it. Opernhäusern, 1874 Südamerika-Tournee, später auch Auftritte in Nordamerika. ■ 31 *Bis*-Rufer] da capo-/Zugabe-Rufer.

252.

WA-Beilage 1876, Nr. 71, 28. März

Musik.

Philharmonisches Concert. – Hellmesbergers Quartett-Soiréen. – Saint-Saëns.

Die philharmonischen Concerte haben mit dem achten ihren Abschluß gefunden: Haydn, Volkmann, Beethoven – eine stattliche Trias. Ein Satz der Haydn'schen Symphonie wurde wiederholt; die *A-dur*-Symphonie bildete den würdigsten Epilog. Wir dürfen auf den diesjährigen Cyklus der Philharmoniker mit Befriedigung zurückblicken. Die Besorgnisse, daß unter Hans Richters Regiment die Programme ein starkes „Zukunfts“-Gesicht bekommen werden, haben sich nicht bewährt. Die classischen Meister der Instrumentalmusik bilden noch immer den Kern und Stamm des Ganzen, daneben interessante Novitäten, wie die Symphonien Heinrich Hofmanns und Goldmarks. Daß wir in den Programmen auch den Namen Berlioz gelesen haben, konnte uns nur freuen; überdies aber gehörte ihm von einer der unter seinem Namen aufgeführten Composition, der „Aufforderung zum Tanz“, nur die Instrumentation. Berlioz wurde bei seinen Lebzeiten von der Publicistik vielfach verlästert und verketzert oder aber von einigen wenigen Enthusiasten, wie W. R. Griepenkerl, bis zur blindesten Vergötterung gepriesen. Die *vox populi* fängt in neuester Zeit an, diese Urtheile zu revidiren und ihrerseits „Reformat-Urtheile“ zu schöpfen. So hat z. B. kürzlich bei Padeloup in Paris die „Harold-Symphonie“ glänzenden Erfolg gehabt und, wie allbekannt, bei uns im philharmonischen Concerte auch. Jetzt fangen bei Berlioz unverkennbar die Sonnenfackeln an, die Sonnenflecken zu überglänzen. Es ist kein Glück für einen Componisten (und ebenso für einen Dichter), wenn ihm schon bei Lebzeiten Monumente und Altäre errichtet werden. Berlioz' Lebensweg war ein Dornenpfad. Wir können es noch erleben, daß aus den Dornzweigen, welche ihm die Mitwelt geschäftig unter die Füße warf, Lorbeerzweige werden, womit ihn die Nachwelt bekränzt. Als Muster werden wir ihn jungen Componisten allerdings nicht empfehlen. Er war selbst eine Erscheinung, welche ein Mal rechthat, ein zweites Mal nicht wieder. Vergessen wir übrigens nicht, daß wir seitdem noch ganz andere Sachen zu hören bekommen haben als die wildesten Eruptionen Berlioz', welcher am Ende doch Musiker war und blieb und zwar sehr guter Musiker und sich nicht, wie andere „Moderne“, wenn man nach dem Musiker fragte, entschuldigte: „der Musiker sei nicht zu Hause, aber den Dichter könne man, falls man es wünsche, sprechen“. Denn nicht „Tondichter“, sondern „Dichter-Compositeur“ ist die Parole der Zeit. Ich habe dabei vor Allem Liszts „Symphonische Dichtungen“ im Sinne. Die „Dante-Symphonie“ bleibt eine grandiose Musik, „Tasso“, die „Hunnenschlacht“ können auch den Antheil des Musikers wecken, – daß aber z. B. „Mazeppa“, mit welchem uns das erste Generalprogramm gedroht hatte, ausgeblieben ist, dafür sind wir zum wärmsten Danke verpflichtet. Warum wir alles dieses hier berühren? Um unsere Ansicht über die Wahl der in nächster Saison aufzuführenden Tonwerke kurz anzudeuten. Hans Richter lasse sich nicht irre machen, wenn man ihm ins rechte Ohr schreit: „Revolutionär!“ und gleichzeitig ins linke: „Reactionär!“ Erhält er die

philharmonischen Concerte auf der Höhe, wo sie sich befinden, bleibt ihr Geist der bisherige, so kann er unserer vollen Sympathie gewiß sein. Es Allen rechtzumachen, darf er so wenig wie ein anderer Mensch je hoffen.

Hans Richter ist einer jener wenigen Dirigenten, welche nach dem bekannten, aber immer vortrefflichen Witzworte: „nicht den Kopf in der Partitur, sondern die Partitur im Kopfe haben“. Daß er die Eroica u. dgl. „auswendig“ dirigirt, rechnen wir ihm nicht eben hoch an, – von solchen Werken muß ein Musiker vom Range Richters ohnehin jede Note kennen, – aber er dirigirte auch den „Harold“ ohne aufliegende Partitur und das will etwas sagen; ja Hofmanns „Frithjof-Symphonie“ – die neueste Novität eines jungen, kaum erst in die Oeffentlichkeit getretenen Componisten – und das will noch mehr sagen.

Die philharmonischen Concerte sind eine wahre Blüthe des musikalischen Wien – selbstverständlich nicht die einzige – denn wir erkennen den Werth der Gesellschaftsconcerte, der Hellmesberger-Quartette u. s. w. in vollem Maße.

Wie man im musikalischen Wien rasch einen Namen gewinnen kann, wenn man der richtige Mann dazu ist, dafür ist der in diesem Augenblicke als Gast hier weilende Organist der „Madelaine“ in Paris Camille Saint-Saëns ein erfreuliches Beispiel. Ihm bei uns als Vorläufer den Weg gebahnt zu haben, dieses Verdienst kann Professor Anton Door für sich in Anspruch nehmen. Er brachte der Erste verschiedene Compositionen des Parisers zur Aufführung und ließ sich nicht irremachen, als sie anfangs mehr Befremden als Wohlgefallen erregten. Allmählig gewöhnte sich das Publicum an Meister Camille und als er selbst nachkam, war sofort auch der vollständige Erfolg da. Saint-Saëns ist unter den modernen französischen Componisten der einzige Vertreter des Classicismus – wohlgemerkt: ohne daß ihm „der Zopf hinten hängt“. Man pflegt im Scherze zu sagen: zu einem guten Salat müsse man für den Essig einen Geizigen, fürs Oel einen Verschwender herbeirufen und als dritten Mann einen Tollkopf, welcher die Mischung durch einander rüttelt. So könnte man von der Musik unseres Gastes sagen: eine halbe Portion Johann Sebastian Bach, eine halbe Portion Beethoven und dazu ein durch einander rüttelndes Genie – Saint-Saëns selbst. Ausdrücklich müssen wir aber, um jeder Mißdeutung vorzubeugen, bemerken, daß Saint-Saëns einer der originellsten Tonsetzer ist und nicht etwa seine Musik mit Anleihen aus Bach und Beethoven bestreitet: es ist der Geist jener Meister gemeint, nicht dieses oder jenes ihrer Werke. Uebrigens kommt noch eine starke Zuthat von Romantik hinzu: von französischer, versteht sich. Gelegentlich herrscht letztere sogar vor, wie z. B. in der „*Danse macabre*“, welche wir neulich hörten. Zuweilen flattert auch wohl etwas hindurch wie ein Chopin'scher Nachtfalter durch eine Chopin'sche Mondnacht. Endlich macht es sich, wo Saint-Saëns für das Pianoforte schreibt, fühlbar, daß er ein eminenten Pianist im Vollbesitze moderner Technik ist. Sein Pianoforte-Quintett in der letzten Hellmesberger'schen Quartett-Soirée, wobei er selbst den Pianopart als Meister spielte, hat ihm einen Erfolg errungen, welcher ihm selbst Freude machen muß. Für Wien hat er ein für alle Mal gewonnenes Spiel.

Eine andere Novität jener Soirée war Beethovens große Fuge für Streichquartett, – irren wir nicht, sollte sie den Schlußsatz des letzten *B-dur*-Quartettes bilden – wurde aber durch das jetzige Finale ersetzt. Wo Beethoven eigens darauf ausgeht,

„eine Fuge zu machen“, erkennen wir wohl den genialen Meister wieder, – was er uns bringt, werden wir kaum als musterhaft anerkennen dürfen. Das Gespann Sonnenrosse, welches er lenkte, war zu unbändig, um auf der sehr bestimmt vorgezeichneten Landstraße der Fuge ruhig hinzutraben. Er selbst hat so etwas gefühlt und die Tonsätze bringen gleich in der Ueberschrift so etwas wie eine Entschuldigung: „*Fuga con alcune licenze*“ lesen wir über dem Finale der „Hammerklavier“-Sonate und die von Hellmesberger zur Aufführung gebrachte nennt sich „*tantôt libre, tantôt recherchée*“. Diese Zusätze kommen uns vor, wie wenn manche Leute sagen: „Sie erlauben gütigst“, in Fällen, wo wir lieber ungütigst nicht erlauben möchten. Selbst Mozart, dessen Götterhand Alles, was sie berührte, in Gold verwandelte, fühlte sich beim Fugenschreiben nicht ganz behaglich, wie seine meisterhafte und überdies sehr künstliche Fuge deutlich zeigt, womit er die große Phantasie in *C-dur* abschließt. J. S. Bach freilich, der in Fugenform dachte und fühlte und damit einschlief und erwachte, trug diese Ketten mit vollem Behagen und voller Leichtigkeit. Mozart und Beethoven hätten zu gleichem Zwecke zu viel „Anderweitiges“ opfern müssen.

Die Nummer von Boccherini gefiel sehr und mit Recht; das ist nun auch einer, dem die „Nachwelt“ – und zwar spät genug – „Kränze zu winden“ anfängt, nachdem er lange so gut wie vergessen gelegen.

Das Sextett von Brahms zählt unseres Erachtens nicht zu seinen besten, jedenfalls ziehen wir sein früheres vor. Man könnte einen allbekannten Vers von Horaz mit leichter Umformung anwenden: *Novus esse laboro, obscurus fio*. Unsere Tonsetzer werden sich nach all’ dem Aufwande von Vorhalten, Dissonanzen, Synkopen u. s. w. am Ende doch wieder erinnern müssen, welche elementare Gewalt in einem Dreiklang, in einer planen, natürlich harmonisirten Melodie leben kann, auf die Gefahr hin, daß die „moderne“ Kritik sofort „Zopf“ und „Haydn“ wittert.

Einige andere Kunstleistungen übergehen wir; ihre Träger kommen uns vor wie gewisse Insectengattungen, welche bloß deßwegen zirpen, damit man merke, daß sie da sind.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Philharmonische Konzerte (Achstes Abonnementkonzert), 26. März 1876, MVgr. ■ Konzert zum Vorteil des Pensions- und Unterstützungsfonds des Konservatoriums der GdM (unter Mitwirkung von Camille Saint-Saëns), 19. März 1876, ebd. ■ Fünftes Konzert des Hellmesberger-Quartetts, 23. März 1876, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Große Fuge B-Dur op. 133, Symphonie Nr. 7 A-Dur op. 92 ■ Boccherini: Menuett aus einem Streichquintett [nicht näher ermittelt] ■ Brahms: Streichsextett G-Dur op. 36 ■ Joseph Haydn: Symphonie C-Dur Hob. I:97 ■ Saint-Saëns: *Danse macabre* op. 40, Klavierquintett a-Moll op. 14 ■ Volkmann: Serenade F-Dur op. 63 ■ Carl Maria von Weber: *Aufforderung zum Tanze* J 260 (Orchesterbearbeitung von Berlioz)

ERLÄUTERUNGEN

4 Volkmann] aufgeführt wurde die Serenade F-Dur op. 63. ■ 4f. Ein Satz ... wurde wiederholt Scherzo; im Programm war fälschlicherweise eine Erstaufführung angekündigt, das Wr. Publikum konnte jedoch Haydns Symphonie C-Dur Hob. I:97 bereits am 23. März 1873 im Gesellschaftskonzert unter Brahms' Leitung hören (→ Bd. 1/Nr. 107). ■ 10f. Symphonien Heinrich Hofmanns und Goldmarks] zur Aufführung von Hofmanns Symphonie Es-Dur op. 22 „*Frithjof*“ und Goldmarks *Ländliche Hochzeit. Symphonie in 5 Sätzen* op. 26 → NRN. 240 und 248. ■ 18f. bei Padeloup ... Erfolg gehabt] Gemeint ist die Aufführung am 9. Jänner 1876 im Rahmen eines Konzerts, das der Pariser Konzertveranstalter Jules-Étienne Padeloup (1819–1887) gegeben hat. ■ 19f. bei uns im philharmonischen Concerte] → NR. 233. ■ 76f. „*Danse macabre*“, welche wir neulich hörten] von Saint-Saëns selbst dirigiert im Konzert der GdM am 19. März 1876. ■ 84f. Novität ... große Fuge für Streichquartett] Nach dem Debakel bei der Uraufführung der Großen Fuge als letzter Satz des Streichquartetts B-Dur op. 130 am 21. März 1826 wurde sie erst 1852 als selbständige Komposition öffentlich gespielt. Da sie bis 1875 in Europa nur 14 Aufführungen erlebte, verwundert es nicht, dass Ambros sie als „Novität“ bezeichnet. ■ 92 „*Fuga con alcune licenze*“] it. „Fuge mit einigen Freiheiten“. ■ 92f. „Hammerklavier“-Sonate] Klaviersonate B-Dur op. 106. ■ 94 „*tantôt libre, tantôt recherchée*“] frz. „ebenso frei wie kunstvoll“. ■ 99 Phantasie in *C-dur*] Mozart, Präludium (Fantasie) und Fuge C-Dur KV 394. ■ 104 „Nachwelt“ ... „Kränze zu winden“] Freizitat aus: Schiller, *Wallenstein* (Prolog). ■ 107 sein früheres] Streichsextett B-Dur op. 18. ■ 108 *Novus esse laboro, obscurus fio*] lat. „Ich bemühe mich, neu zu sein, und werde unverständlich.“ Paraphrase des Ausspruchs „*Brevis esse laboro, obscurus fio.*“ Horaz, *Ars poetica*, 25.

253.

WA 1876, Nr. 72, 29. März

A. (Hofoperntheater.) Nächst „*Armida*“ und „*Semiramis*“ ist vielleicht kein poetischer Stoff so oft für die Oper verwerthet worden wie die Geschichte Romeo's und Julia's, mitunter in einer Poesie und Musik, zu welcher die Schlußverse der Shakespeare'schen Tragödie die beste Kritik abgaben: „Niemals gab es ein so herbes Los als Juliens und ihres Romeo's.“ Aber gewiß gab es auch kaum einen dankbareren 5
Stoff für ihn verwerthende Opern. Unter letzteren ist jene von Gounod ohne Frage diejenige, die man am ehesten neben dem Trauerspiele des großen Britten nennen darf, so wie sich schon auch das Libretto am genauesten an jenes große Vorbild hält und, wo es davon abweicht, die Bedürfnisse eines musikalischen Drama's sehr geschickt berücksichtigt erscheinen. Ein etwas wunderliches Auskunftsmittel für die 10
Exposition ist allerdings der Prolog; man wird kaum fehlgehen, wenn man die Quelle dieses Einfalles in Berlioz' Symphonie „*Romeo et Juliette*“ sucht. Im weichen harmonischen Idiom Italiens, wie wir Gounods Oper diesmal hörten, nimmt sich diese Liebesgeschichte aus Verona ganz besonders gut aus. Signora Adelina Patti als Giulietta brachte uns ein trefflich entwickeltes Charakterbild, angefangen von 15
der Mädchenblüthe, die sich, zum ersten Male in die „Welt“ eingeführt, im Glanze des Balles im väterlichen Hause fast gar nicht zurechtzufinden weiß, bis da, wo Julia als tragische Heldin endet. Ihre ersten Wechselreden mit Romeo auf dem Balle

könnten für jede Darstellerin der Shakespeare'schen Julia als Muster dienen. Die
 20 Krone der Gesangsleistung war, allerdings ein sehr unshakespeare'sches Ingrediens:
 der Walzer. Hier entwickelte Adelina Patti den ganzen Zauber ihrer Gesangkunst,
 den Glanz ihrer Coloratur, die fabelhafte Feinheit und Eleganz ihres Staccato und
 über das Virtuosenstück eines aufsteigenden chromatischen Laufes, der auf der
 25 Spitze blitzschnell umkehrt und abwärts rollt, durften wir wohl staunen. Der Ge-
 sang in der Balconscene athmete ganz den süßen, berausenden Duft, welchen
 Shakespeare für diesen Moment sich gedacht hat. Bemerkenswerth endlich ist in
 vielen Momenten das stumme Spiel, wie der schnelle Blick, den Julia dem Pater
 Lorenzo in dem Momente zuwirft, als ihr Vater Capulet ihre bevorstehende Ver-
 mählung mit dem Grafen Paris ankündigt. Verzweifelte Angst, Flehen um Hilfe,
 30 Rathlosigkeit, Verzagen und doch wieder Hoffnung auf Rettung mischten sich
 ganz wunderbar im Ausdrucke dieses einen Blickes. Sehr gut war Signor Nicolini
 als Romeo; Signor Strozzi repräsentirte trefflich den heiteren, vornehmen Capulet,
 er ist in der Oper etwas Anderes als die etwas jovialer und derber gehaltene Gestalt
 der Tragödie. Mercutio, eine für das Ganze wichtige Gestalt, hat nur Einen glän-
 35 zend hervortretenden Moment, die Erzählung von der Fee Mab, welche Herr
 Padilla ganz entsprechend vortrug. Sehr würdig stand Signor Jamet als Lorenzo
 da; die rührende und feierlich ergreifende Scene der Vermählung des Liebespaares
 gewann sehr wesentlich durch seine Mitwirkung und erregte enthusiastischen
 Beifall; der stürmische Ausbruch des Jubels der Neuvermählten war aber auch hin-
 40 reißend! Gedenken wir von unseren heimischen Kräften, welche zur Mitwirkung
 herangezogen worden, anerkennend des Fr. Siegstädt als Page und Herrn
 Schittenhelms als Grafen Paris. Ueberhaupt können sich in den schönen Erfolg
 des Abends alle Mitwirkenden theilen.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Gounod, *Romeo e Giulietta*, 28. März 1876, Hofoper

ERLÄUTERUNG

42 Herrn Schittenhelms als Grafen Paris] Schittenhelm trat in der Rolle des Tybalt auf; der
 Paris-Darsteller war Josef Angelo Neumann (1838–1910).

254.

WA 1876, Nr. 73, 30. März

A. (Hofoperntheater). Die „Selica“ der Frau Lucca, in Meyerbeers „Africane-
 rin“, ist eine schon vom vorigen Gastspiele her bekannte Leistung. Was wir unse-
 ren damaligen Bemerkungen diesmal allenfalls noch beizufügen haben, ist, daß
 sich die Rolle diesmal noch besser und erfreulicher gestaltete, was vielleicht dem
 5 weicheren italienischen Idiom zuzuschreiben sein mag, denn sonst trafen wir die-
 selben Details wie im verflossenen Jahre, und man weiß, wie sehr Frau Lucca ihre
 Darstellungen ins Einzelne ausarbeitet. Während die meisten Sängerinnen aus
 Selica eine braungefärbte Dame machen, welche sofort in jeden Salon eintreten

könnte, betont Frau Lucca das heißblütige Naturkind, das sich allmählig im Um-
 gange mit Vasco „civilisirt“ und seine edlen Seiten hervortreten läßt. Das erste
 Auftreten Selica's, wie es Frau Lucca giebt, gleicht fast einem wild-graciösen Leo- 10
 pardensprunge. Das Schönste und Beste war das große Duo mit Vasco im vierten
 Acte, wo denn der stürmischeste Beifall nur gerecht war. Die eben genannte Rolle
 dürfen wir als Signor Capouls bisher beste Leistung und überhaupt als eine vor-
 zügliche bezeichnen. Er hielt sich von der nervösen Heftigkeit in Spiel und Ges- 15
 sang, welche uns so oft seine sonst hoch anerkennenswerthen Darstellungen ge-
 trübt hat, diesmal völlig frei – Gesang und Spiel war gleich trefflich. Signor
 Padilla's Maske als Nelusco war äußerst charakteristisch, aber das dämonische
 Wesen dieses „braungeräucherten Marcel“ sagt der ruhig-edlen Art des Künstlers
 weniger zu, – hier bleibt Beck noch immer unser Ideal. Frl. Siegstädt sang die 20
 Ines und es freut uns, daß diese bescheidene, fleißige und durchaus schätzbare
 Sängerin, welche in der Oper immer und überall mit der größten Anspruchslosig-
 keit aushilft, neben unseren Gästen für ihre brave Leistung einen so entschiedenen
 Erfolg geerntet hat. Die ganze Vorstellung zählte zu den guten.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Meyerbeer, *L'Africana*, 29. März 1876, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

2f. unseren damaligen Bemerkungen] Lucca gastierte in Meyerbeers *Afrikanerin* bereits am
 15. Dezember 1874. Ambros hat damals Luccas Gastspiel ausführlich besprochen, seine Rezen-
 sion betraf allerdings Luccas Auftritt in Gounods *Margarethe* (→ Nr. 195). ■ 19 Marcel“] Figur
 in Meyerbeers *Les Huguenots*.

255.

WA 1876, Nr. 76, 3. April

A. (Hofopertheater.) Unter den bisherigen Vorstellungen der italienischen
 Oper war jene der „Regimentstochter“ nicht die glücklichste. Dieses allbekannte
 Werk ist, wie jedermann weiß, trotz des italienischen Componisten, welchem es
 sein Dasein dankt, von Hause aus eine französische Spieloper und folglich etwas
 von der italienischen *opera buffa* gründlich Verschiedenes. Ein munterer, rasch, 5
 lebendig und pikant zu recitirender Dialog ist bei ihr ein so wichtiger Bestandtheil
 des Ganzen wie die Musik. Da nun aber ein solcher Dialog allen Traditionen der
 national-italienischen Oper mit ihren *recitativi secchi* gänzlich widerstreitet, so
 wurde er gestrichen. Einmal indessen rief Signora Heilbron dem alten Sulpiz
 doch wirklich eine Phrase zu, und zwar in deutscher Sprache, zur Gegenhöflich- 10
 keit wollen wir sie italienisch hersetzen: „*andatevene al diavolo*“. Tonio ist die Par-
 tie eines französischen Spieltensors – und selbst da auch erst noch nicht von Be-
 deutung; wir halten unser definitives Urtheil über Signor Benfratelli, welchem
 gestern diese Aufgabe zugefallen, daher einstweilen zurück; günstig könnte es
 ohnehin nicht lauten. Das Publicum nahm seine Leistung auch völlig kalt auf. Der 15

biderbe Wachtmeister Sulpiz ist eben auch keine rechte Rolle für Sgr. Jamet. So rettete denn Signora Heilbron die Ehre des Abends und fand, Dank ihrer glänzenden Coloratur, besonders in der Lectionsscene, lebhaften Beifall. Die übrigen Mitwirkenden waren: Signora Tremel, Signor Lay, Signor Maurer, Signor Soutschek – nach den Namen zu schließen: keine Italiener.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Donizetti, *La figlia del reggimento*, 2. April 1876, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

11 „andatevene al diavolo“] it. „Geht zum Teufel!“ ■ 13 Benfratelli] Michelangelo Benfratelli, it. Tenor; zahlreiche Auftritte als Mitglied einer it. Operngesellschaft, auch in Südamerika. ■ 19 Maurer] Georg Maurer (1830–1908), Bass; 1876–1877 an der Wr. Hofoper, später am Theater in Linz, am Dt. Theater in Amsterdam und in Straßburg. ■ 19f. Soutschek] Peter Soutschek, Bass; 1847–1885 Chorsänger an der Wr. Hofoper.

256.

WA 1876, Nr. 84, 12. April

Concerte.

Herbecks Musikaufführungen. – Pianistenconcerte. –
Abschiedsconcert Camille Saint-Saëns’.

Haydns „Schöpfung“, von Herbeck dirigirt, sollte den würdigsten Abschluß der Concertsaison bilden. Wir freuten uns nicht wenig auf den Genuß, denn wir wissen von früher her, wie gerade Herbeck Haydn’sche Oratorien dirigirt. Welch’ farbenprächtiges Gemälde werden z. B. die „Jahreszeiten“, wenn Herbeck den Tactstab schwingt! Zudem hätte es uns gefreut, die „Schöpfung“, dieses vielmißhandelte „Strapazir“-Oratorium, wieder einmal in seiner Kraft und Frische zu hören. Aber, ach, Adam bleibt aus, Eva ebenfalls, dazu drei Erzengel – und von der „Schöpfung“ kann keine Rede mehr sein. Ein bewährter Feldherr, welchem im letzten Momente vor der Schlacht ein ganz sicher erwartetes, die Sache entscheidendes Armeecorps unvermuthet ausbleibt, kann aber unmöglich für die Folgen verantwortlich sein. Herbeck mußte also ein Programm vieler Nummern statt der einen „Schöpfung“ zusammenstellen. Sein reizender Chor: „Wohin mit der Freud“, vortrefflich gesungen, wurde mit überaus warmem Beifalle aufgenommen und vom Publicum *da capo* begehrt. Dieselbe Ehre widerfuhr dem kleinen Frühlingschor von Mendelssohn. Der Psalm für Frauenstimmen von Brahms ermangelt zwar durchaus nicht der „Würde“, wohl aber einigermassen der „Anmuth“. Für solche Aufgaben bleibt in neuer Zeit doch noch immer Mendelssohn der „mustergültige“. J. S. Bachs Suite in *D* (oder eigentlich drei Sätze derselben) brachte uns ein lehrreiches, jetzt schon wieder vergessenes Factum in Erinnerung. Es war in der ersten Hälfte der Vierziger Jahre, daß die Theaterdirection in Leipzig den nicht schlechten Einfall hatte, zu dem bekannten Lustspiele „Gottsched und Gellert“

eben diese Suite als Entreacte-Musik zu verwenden. Und das „musikalische Leipzig“ zischte; denn auf dem Theaterzettel hatte man vergessen zu bemerken: „Als Entreacte-Musik wird eine Suite von J. S. Bach aufgeführt.“ Nun, unser Publicum zischte nicht, sondern fand insbesondere an der „Aria“ ungemein großes Wohlgefallen. Die Aufführung trug das ihrige dazu bei. Zum Schlusse kam die vierte Symphonie Beethovens, an der wir noch keine „Altersfalten“ bemerken, wie jüngst irgendwo ein scharfes Auge an der ersten; hat doch auch dieses Auge die Entdeckung gemacht, Mozarts Quintett, welches Joseffy kürzlich spielte, „sei etwas verblaßt“. Ein gewisser Otto Jahn, dem es an Geschmack, Kenntnissen und Verständniß nicht eben ganz mangelt, sagt (Mozart, 4. Band, S. 50) davon: „Das Ganze ist vom Anfange bis zum Ende ein wahrer Triumph des reinsten Wohlklanges.“

Joseffy's Concert war sehr brillant und hat durch Liszts Anwesenheit und Beifall doppelten Glanz erhalten.

Bei Bösendorfer fand ein Concert der Pianistin Frau Toni Raab mit günstigem Erfolge statt. Die schätzbare Pianistin ist eine Schülerin Liszts, was auch ihr Programm zeigte. Zwei Tage vorher hatte Frl. Paula Dürnberger concertirt. Wir begrüßen jedes Jahr einmal die bescheidene Künstlerin als eine angenehme Bekannte.

Den brillantesten Erfolg als Pianist nebst Joseffy hatte Herr Saint-Saëns, welcher in einem von ihm veranstalteten Concerte vom Publicum ehrenvollen Abschied nahm. Sehr interessant ist es zu sehen und zu hören, wie er mit J. S. Bach umgeht – als echter, moderner Franzose. Seine Pianoforte-Arrangements Bach'scher Tonsätze, welche längst gedruckt sind, sehen mit ihrer lisztisirenden Bravourtechnik, ihren weiten Griffen, ihren Pedaleffecten u. s. w. erzmodern und gar nicht Johann-Sebastianisch aus, aber sie sind, gut gespielt, von prächtiger Wirkung. So spielt auch Saint-Saëns. Der alte Bach würde schwerlich Alles gutgeheißen haben, aber vielleicht hätte er zwischendurch auch ein beifälliges Lächeln nicht zu unterdrücken vermocht. Das instrumentale Hauptstück des Concertes war eine Art symphonischer Dichtung, „Phaeton“ betitelt. Ob dergleichen zulässig sei, darüber wurde viel gestritten; kaum wird sich dabei jemand erinnern haben, daß unter den „fünfzehn Symphonien nach Ovids Metamorphosen“, welche 1785 Dittersdorf in Wien zur Aufführung brachte, sich auch ein „Phaeton“ befand. Bei einem Sujet, welches zuletzt auf Donnergekrach und Sturz und Weltbrand hinausläuft, braucht der Componist nicht eben verlegen zu sein, so lange es im Orchester noch Pauken giebt. Etwas schwerer war es zu malen, was uns das Programm auch verhielt: „Phaeton lenkt ungeschickt den Sonnenwagen.“ Ob ein Sonnenwagen und zwar ein „ungeschickt gelenkter“ Sonnenwagen in *C-dur* oder in *D-dur* geschildert werden muß, könnte als Preisfrage aufgeworfen werden.

Ein Componist modernsten Schlages – Victor Bendix heißt der seltene Mann – hat übrigens eben eine Composition in Druck gegeben unter dem Titel: „Seelenkämpfe eines jungen Dichters“. Darin lesen wir als Vortragsbezeichnungen: „hoffnungsvoll und dämmernd“, „spähend“, „verschleiert“, „zart und keimend“ u. s. w. Da ist doch noch Phaetons „ungeschickt gelenkter Sonnenwagen“ die pure Bescheidenheit dagegen.

Ganz willkommen war es dem Publicum, daß es nebst „Phaeton“ auch als Zugabe die „*Danse macabre*“ zu hören bekam. Das ist ein sehr merkwürdiges Stück

- 70 französischer Gräber- und Schauerromantik. Ob Saint-Saëns Goethe's Ballade kennt? Die Verse: „Geberden da giebt es vertrakte, dann klipperts und klapperts mitunter hinein, als schlug' man die Hölzlein zum Tacte“ passen als Motto ganz vortrefflich zu seinem Tongemälde. Das Klippern und Klappern ist sogar buchstäblich zu nehmen, denn der Componist setzt auch Castagnetten in Bewegung.
- 75 Als geistreiche Extravaganz kann man das Stück gelten lassen, – im Schlußsatze von Berlioz' „*Episode*“ geht es ja noch toller zu!

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Zweites außerordentliches Konzert der GdM, 11. April 1876, MVgr. ■ Viertes Gesellschaftskonzert der GdM, 2. April 1876, ebd. ■ Konzert von Rafael Joseffy, 2. April 1876, Bösendorfersaal ■ Konzert von Toni Raab, 4. April 1876, ebd. ■ Konzert von Paula Dürrnberger, 3. April 1876, ebd. ■ Konzert von Camille Saint-Saëns, 30. März 1876, MVkl.

REZENSIERTE WERKE

Johann Sebastian Bach: „Ouvverture“, „Air“, „Bourrée“ aus der Suite D-Dur BWV 1068, „Adagio“ aus *Ach Gott, wie manches Herzeleid* BWV 3 (Klavierbearbeitung von Saint-Saëns), „Gavotte“ aus der Partita E-Dur BWV 1006 (Klavierbearbeitung von Saint-Saëns), „Rezitativ und Arie“ aus *Freue dich, erlöste Schar* BWV 30 (Klavierbearbeitung von Saint-Saëns), „Fuge“ aus der Violinsonate C-Dur BWV 1005 (Klavierbearbeitung von Saint-Saëns) ■ Beethoven: Symphonie Nr. 4 B-Dur op. 60 ■ Brahms: Der 13. Psalm op. 27 ■ Herbeck: Nr. 2 „*Wohin mit der Freud*“ aus 3 Gesänge ■ Mendelssohn: „*Die Waldvögelein*“ op. 88 Nr. 4 ■ Saint-Saëns: *Danse macabre* op. 40, *Phaëton* op. 39

ERLÄUTERUNGEN

24–27 „Gottsched und Gellert“ ... zischte ... Bach aufgeführt.] Das Charakter-Lustspiel *Gottsched und Gellert* von Heinrich Laube (1806–1884) wurde am 18. September 1845 in Leipzig uraufgeführt. Über die von Ambros beschriebene Reaktion des Publikums auf die Aufführung von Bachs Suite berichteten zahlreiche Journale – vgl. etwa „Musikbericht“, in: *Sonntagsblätter* 4 (1845), Nr. 41, 12. Oktober. ■ **30f.** „Altersfalten“ ... an der ersten] Beethovens Symphonie Nr. 1 C-Dur op. 21 erklang im zweiten philharmonischen Konzert am 28. November 1875. Ambros bezieht sich möglicherweise auf den Korrespondenzbericht von Theodor Helm, in dem „einige Runzeln“ im ersten Satz angesprochen werden: „Musikbrief“, in: *Musikalisches Wochenblatt. Organ für Tonkünstler und Musikfreunde* 7 (1876), Nr. 3, 14. Jänner. ■ **32f.** Mozarts Quintett ... „sei etwas verblaßt.“] Ambros bezieht sich hier auf eine nicht ermittelte Aufführung des Klavierquintetts Es-Dur KV 452. Rezensionszitat nicht ermittelt. ■ **38** Toni Raab] (1846–1902), Pianistin; Schülerin von Julius Epstein und Franz Liszt, Auftritte hauptsächlich in der Donaumonarchie. ■ **39f.** ihr Programm] Polonaise E-Dur S 223; Nr. 5 „Feux follets“ aus *Études d'exécution transcendante* S 139; *Der Tanz in der Dorfschenke (Mephisto-Walzer)* S 514. ■ **40** Dürrnberger] Paula Dürrnberger (1845–1915), Pianistin, Enkelin des Musiktheorielehrers Johann August Dürrnberger (1800–1880); in Wien Schülerin von Karl Maria von Bocklet (1801–1881) und Julius Epstein, 1868 Debüt in Wien, wo sie bis zu ihrem Tod als Pianistin tätig war. ■ **54** „fünfzehn Symphonien nach 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 nicht 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. ■ 55 ein „Phaeton“ befand.] Nr. 2 *La Chute de Phaëton* (Der Sturz Phaëtons). ■ 62 Victor Bendix] (1851–1926), dän. Komponist. ■ 63f. „Seelenkämpfe eines jungen Dichters“] *Seelenerlebnisse. Sonett für Klavier* op. 8 Nr. 2. ■ 71f. „Geberden da giebt ... Hölzlein zum Tacte“] Goethe, Ballade „Der Totentanz“.

257.

WA 1876, Nr. 88, 18. April

A. (Hofoperntheater.) Dem alten, stets witzigen Rossini sang einmal eine Sängerin die Arie „*Una voce poco fa*“ aus dem „Barbier“ vor und putzte das Stück mit Coloratur u. s. w. verschwenderisch auf. Der alte Maestro hörte aufmerksam zu und als die Sängerin geendet, rief er: „Brava, Bravissima, ganz charmant; von wem war denn die Composition?“ Diese Anekdote kam uns gestern bei Aubers „Fra Diavolo“ lebhaft in Erinnerung, den kleinen Umstand abgerechnet, daß wir in keiner Weise Bravo zu rufen Anlaß hatten. Wir erkannten Aubers reizende Partitur kaum wieder. Die pikante französische Spieloper war in eine mißglückte italienische *Opera buffa* verwandelt; an Stelle des lebhaften Dialogs, welcher in jener einen sehr wesentlichen Bestandtheil bildet, hörten wir erlangweilige Secco-Recitative, in welchen Aubers Musikstücke herumschwammen wie schmackhafte Fleischklößchen in einer breiten Wassersuppe. Noch mehr! Die Scene zwischen Fra Diavolo und dessen zwei Spießgesellen im ersten Acte, gestaltete sich zu einem sehr langen, sehr trivialen Buffo-Terzett, welches allerdings den Vortheil bot, daß wir darnach die Feinheit und Noblesse der Composition Aubers doppelt empfanden. Italien hat so viele Meisterwerke der *Opera buffa* aufzuweisen von Cimarosa, Paisiello, Rossini u. s. w., daß es wirklich überflüssig ist, fremdes Gut in solcher Weise anzutasten, wie wir es in „Fra Diavolo“ erlebt haben. Von der Aufführung kurz nur so viel: daß uns in dem komisch gemeinten Werke Alles in der Welt eher geboten wurde als Humor und Komik, es war eine langweilige Haupt- und Staatsaction; an Carikierung in den Masken fehlte es indessen nicht. Einer der Briganten hatte sich zur förmlichen Vogelscheuche herausstaffirt, der zerlumpteste Lazzarone in Neapel, der bettelhafteste Bettler in Rom sieht nicht so aus. Lord Cokburns Maske war auch verfehlt – einem so ausstaffirten Forestiere würden durch ganz Italien die Straßenjungen nachlaufen. Signor Zucchini muß doch in seiner Heimat, dächten wir, oft genug reisende Engländer gesehen haben. Er hatte überhaupt vom Englischen keinen Zug: er war viel zu unruhig, zu beweglich; zudem ist Cokburn nach der Absicht der Verfasser des Buches und der Composition zwar eine komische Figur, aber doch ein Gentleman, ein Lord. Besser und gut gelang der Signora Cary die Lady. Die Sängerin ist, so viel wir wissen, selbst Anglo-America-

nerin. Ihre „Pamela“ war allerdings auch keine rechte Engländerin – sie war mehr eine „internationale“ Figur – aber Signora Cary sang und spielte mit vieler Anmuth, wie wir denn diese bescheidene, solide Künstlerin, durchaus schätzen gelernt haben. Lady Pamela, sonst ein sogenannter „verlorener Posten“, trat diesmal
 35 völlig glänzend in den Vordergrund. Die „Zerline“ der Frau Lucca kennen wir vom vorigen Jahre her. Die Art der Künstlerin bis ins letzte Jota hinein zu detailliren und Allem und Jedem Charakter und Bedeutung geben zu wollen, trat diesmal mehr als je hervor. Die Romanze im ersten Acte singt Zerline, die Wirthstochter, dem Pseudo-Marquis als eben gangbares Volkslied vor, wie sie solche
 40 schon einem Dutzend anderer Reisenden vorgesungen haben wird; diesmal wurde eine hochpathetische, nahezu tragische Scene daraus. Signor Capoul traf in seinem Couplet völlig den richtigen Ton. Im Uebrigen können wir ihn leider nicht sehr loben. Die reizende Barcarole im zweiten Acte wurde durch jodlerartige Falsettöne, durch einen grellen Wechsel von Fortissimo und Pianissimo und zuletzt
 45 durch eine lange Coloratur-Fermate arg entstellt. Summa Summarum: es war kein glücklicher Abend.

Das brillante Concert der Italiener am Sonntag Abend, dessen Magnet natürlich die Patti war, bot ein überaus reiches Programm, darunter das berühmte Trio aus dem *Matrimonio segreto*, „*Le faccione inchino*, *Contessa garbata*“, Nummern aus Rossini's „*Semiramis*“ u. s. w. Man hat die eben genannte Oper Cimarosa's in Florenz wieder mit Glück auf die Bühne gebracht. Die italienische Oper in Paris, in London hat sie stets zu ihren besten Repertoirestücken gezählt, wie denn z. B. die Rolle der „*Fidalma*“ eine Glanzleistung der Malibran war. Wir wären für dergleichen dankbarer als für gewaltthätig italianisirte französische Opern, auf
 50 welche der bekannte Spruch des altrömischen Komödiendichters Anwendung finden könnte: „*Ex Græcis bonis facit Latina non bona.*“ „*Don Pasquale*“ wird uns, hoffen wir, für den „*Fra Diavolo*“ entschädigen.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Auber, *Fra Diavolo*, 17. April 1876, Hofoper ■ Konzert zum Vorteil des Pensionsinstituts des Hoftheaters, 16. April 1876, ebd.

REZENSIERTE WERKE

Auber: *Fra Diavolo* ■ Cimarosa: „*Le faccio un inchino, contessa garbata*“ aus *Il matrimonio segreto* ■ Rossini: „*Serena i vaghi rai*“ und „*Bel raggio lusinghier*“ aus *Semiramide*

ERLÄUTERUNGEN

1f. sang einmal eine Sängerin] Die Anekdote bezieht sich auf die Sopranistin Adelina Patti. ■ 25 Zucchini] Giovanni Zucchini (1812–1891), Bariton; Debüt 1832 in Modena, 1855–1865 am Théâtre-Italien in Paris, 1868–1871 Gastspiele an der Hofoper in St. Petersburg, 1875–1876 an der Wr. Hofoper, 1877 an der Mailänder Scala. ■ 49 „*Le faccione inchino, Contessa garbata*“] „*Le faccio un inchino, contessa garbata*“. ■ 53 Malibran] Maria Malibran (1808–1836), frz. Sopran/Mezzosopran und Gesangspädagogin. ■ 56 „*Ex Græcis ... bona.*“] „*ex Græcis bonis Latinas fecit non bonas*“ („gute griechische Stücke zu schlechten römischen machte“) – Terenz, *Eunuchus* (Prolog, 8).

Zur Geschichte des Klaviers.

Wer im „Mozarteum“ zu Salzburg das noch immer wohlklingende, aber auch fast überzarte Klavier kennen gelernt, dessen sich der Schöpfer des „Don Giovanni“ und des Requiem bediente, oder das Klavier Haydns, welches sich als merkwürdige Reliquie in Herbecks Besitz befindet, wird gestehen müssen, daß – unsere 5
Musikzustände mögen im Uebrigen aussehen, wie sie wollen – der Klavierbau Fortschritte gemacht hat. Kaum begreift man, wie es möglich war, diese Instrumente, mit ihrem angenehmen, aber schnell verhallenden Klange, mit ihrer geringen Tonkraft, bei Concertstücken mit den imposanten Klangmassen eines Orchesters zu combiniren. Noch E. T. A. Hoffmann bemerkt: „Nach dem Tutti der Geiger und Bläser klinge das Solo des Klaviers immer steif und matt“, und es ist bei Mozarts Compositionen dieser Art nicht das am mindesten zu Bewundernde, wie sinnreich der Meister diesen fatalen Punkt umgeht. Die alten Klavierbauer, welche noch die Perrücke trugen, dachten denn auch viel und oft daran, der Farblosigkeit des Klavierklanges abzuhelfen. In der Musiksammlung des Königs von Sachsen befindet sich ein Klavier, welches einst das Eigenthum des Tonkünstlers gewesen, dem wir auch das Buch „Ueber die wahre Art, Klavier zu spielen“, danken: C. Ph. E. Bachs. Nach Art der Orgel lassen sich durch ein sehr complicirtes System von Registern dem Tone eine Menge Modificationen geben, welche aber alle zusammen nicht viel taugen. Die kleinlichen Spielereien des „Lautenzuges“ (dessen sich noch E. T. A. Hoffmann, wie er erzählt, bei Ausführung des sogenannten „Geister-Largo“ in Beethovens *D-dur*-Trio bedient), des „Fagotts“, d. i. eines sehr simplen Apparates, der den Saiten der Baßoctaven einen lächerlichen Schnarrton gab, welcher wie ein Fagott klingen sollte, der „türkischen Musik“ (des „Janitscharenzuges“, wie Schumann sagt) waren an allen Klavieren gewöhnliche Apparate. Der wichtigste war die Hebung der Dämpfung. Sie hatte eine ganz andere Bedeutung, als sie jetzt angenommen. Man nannte sie den „Fortissimo-Zug“; noch E. T. A. Hoffmanns Capellmeister Kreisler „orgelt sich damit taub“, als ihn die distonirende Frau Finanzrätthin Eberstein durch den Vortrag einer Mozart'schen Arie zur Verzweiflung bringt. Man hob den Dämpfer damals sehr häufig durch einen am unteren Klavierboden angebrachten Mechanismus, welchen ein Druck mit dem Knie nach aufwärts in Bewegung setzte. Das eigentliche „Pedal“ kam erst später in Aufnahme. Der Zweck war nicht wie jetzt, dem Klavierklange etwas den „Lasuren“ der Maler Analoges zu geben: der Zweck war, den Ton zu verstärken. Man griff in derselben Absicht zu ganz desperaten Erfindungen; man konnte z. B. bei Forte-Stellen durch einen Fußtritt auch den Klavierdeckel heben, welcher dann während einer Sonate alle Augenblicke wie eine Mausefalle auf- und niederklappte. 10
15
20
25
30

Die alten Meister des Klaviers: Mozart, Joseph Haydn verschmähten es, in ihren Compositionen über den Gebrauch des Pedals besondere Andeutungen beizusetzen. Letztere waren auch überflüssig. Wo „Forte“ oder gar „Fortissimo“ stand, 35
40

wußte der Spieler, daß er Erlaubniß habe, die Dämpfung zu heben. Beethoven war bei fortgeschrittenem Klavierbaue der Erste, welcher begriff, daß der „Fortissimo-Zug“ seinen Namen mit Unrecht führe und etwas ganz Anderes zu leisten im
 45 Stande sei. Er nennt ihn, in den Sonaten seiner mittleren Zeit – wie der *As-dur*-Sonate (mit dem Trauermarsche), der *Cis-moll*-Sonate – „*Sordino*“ und schreibt bei: „*senza Sordino, con Sordino*“, je nachdem er die Dämpfung gehoben haben will oder nicht, und auch dies nur sehr ausnahmsweise. Die Großmeister des Klaviers, wie Hummel, waren abgesagte Feinde des gehobenen Dämpfers; er konnte ihr auf
 50 feinem Passagenwerke, auf Perlenläufen und ähnlichen Effecten beruhendes Spiel nur perturbiren. Schilt doch sogar schon der alte Sebastian Virdung „die grobe, ohnfremdliche Thönung“ und das „Kösseln“.

Ganz anders aber wurde es, als die musikalischen Romantiker auftraten, welche gleich den Poeten auf die „mondbeglänzte Zaubernacht“ schwuren. Bereits
 55 John Fields „Nottornos“ setzen Pedalgebrauch im modernen Sinne voraus – ja sogar schon Beethovens letzte Sonaten – und in der *Fis-moll*-Sonate, welche Schumann unter dem Pseudonym „Florestan und Eusebius“ ans Licht treten ließ, lesen wir zum directesten Widerspiele des Hummel’schen Principes: „Die Verfasser bedienen sich des Pedals in jedem Tacte; nur wo beigeschrieben steht: „Pedale“, hat
 60 der Gebrauch zu unterbleiben, wonach er wieder unausgesetzt eintritt.“

Der von einem ganz anderen Principe als dem bisherigen ausgehende Gebrauch des Pedals hatte auf die Compositionen selbst einen überaus großen Einfluß und Liszts Auftreten insbesondere wurde auch in dieser Beziehung epochemachend.

Die Componisten schrieben in richtigem Verständnisse der zweckmäßigen
 65 Behandlung der Instrumente, welche sie unter den Fingern hatten, nicht gern Accorde über den Umfang einer Octave hin, sie vermieden zerstreute Harmonien; erschien ein Orgelpunkt, so gab es kein Mittel, außer ihn springenden Octaven, dem sogenannten Murky-Baß, anzuvertrauen. Die Alberti’schen Bässe (gebrochene
 70 Accorde z. B. *cege; cege* u. s. w.), bei denen uns, wie Schumann einmal scherzend schrieb: „die Troddeln der Perrücke ums Gesicht fliegen“, waren gar nicht zu entbehren. Ein weitgriffiger Accord auf einem älteren Instrumente klingt skeletartig dünn und dürr. Ganz anders, wo man durch das Pedal den Tönen Dauer und Bindung geben kann. Jetzt konnte Chopin seine *Es-dur*-Etude „mit den unmenschlich weiten Griffen“ (wie Johanna Kinckel sagte) schaffen, Schumann in
 75 seinen „Nachtstücken“ eine ähnliche Composition bringen. Eine Welt neuer Effecte that sich auf. Die Erfahrungen, welche man jetzt machte, kamen auch den Compositionen der alten Meister zugute. Wo sonst rechte Hand und linke Hand in bestimmter Trennung eine jede ihre Gruppe von Tönen brachten, konnte jetzt
 80 der Componist auf der ganzen Klaviatur gleichsam allgegenwärtig sein. Die Linke konnte längst in höhere und höchste Regionen, der Rechten zur Hilfe gefahren sein – und mächtig tönnte der Orgelpunkt in der Tiefe nach, den blitzschnell der kleine Finger der Linken dort angeschlagen, tönnte ein voller Accord in der Mittellage. Kleine, scheinbare Vorschlagnotchen in der Tiefe wurden durch das Pedal
 85 zum wohlverbundenen Fundamentalbaß. Liszts Klaviercompositionen bieten in dieser Beziehung eine Fülle des Lehrreichsten. Ja im Gegensatze gegen das ehema-

lige „Fortissimo mit gehobenem Pedal“ zog es die moderne Schule vor, gerade ihre kräftigsten Stellen ohne Pedalgebrauch vorzutragen; eine fortissimo gespielte chromatische Scala aus der Tiefe aufwärts bei gehobenem Pedal, eine Octavenpassage, ist auch wirklich der schrecklichste der Schrecken, Sebastian Virdungs „grobe, ohnfreundliche Thönung“ in höchster Potenz. 90

Und dies war der Punkt, wo das „moderne Piano“ bisher sterblich gewesen. Wer mit dem Pedal, dessen Kenntniß jetzt ein eigenes und nicht leichtes Studium zu bilden begann, nicht sehr gut umzugehen wußte, überbrauste den Zusammenhang des Tonstückes mit chaotischen Tönen: die „feine, gleiche Hand“, welche Mozart seiner Schwester Nannerl über Alles empfahl und die zum Vortrage seiner unvergleichlichen Klavierconcerte unentbehrlich ist, fing an, eine verschollene Tradition zu werden. Man spottete über Henri Herz' „chromatische Perlenschnüre und fliegende Arpeggio-Bänder“, weil man sie gar nicht mehr recht machen konnte. Vollgriffigkeit, Riesenaccorde, Wetteifer mit der Klangfülle des Orchesters war jetzt die Losung – wir erinnern an Rubinstein. An Stelle der ehemaligen niedlichen Kleinigkeiten traten jetzt nur zu oft ungeschlachte Kolossalitäten. Die Zumuthung, das Pedal zu entbehren, würde aber einem modernen Pianisten vorgekommen sein, als muthe man ihm zu, sich an jeder Hand drei Finger abhauen zu lassen. Und dennoch war das Pianospiele gerade durch das alle Contouren verwischende Pedal so ziemlich auf dem Wege zur Barbarisierung. 95 100

Männer von Erfindungsgeist dachten an Abhilfe. Zur Zeit der Weltausstellung kam Zachariä mit seinem „Kuntpedal“ nach Wien; er hielt auch öffentliche Vorträge darüber und unermüdet demonstirte er an praktischen Beispielen die Art der Verwendung, den Nutzen. Gleichwohl gewann der wackere Mann für seine interessante Erfindung nur eine sehr kleine Schaar von Anhängern. Die Pianisten wehrten sich lebhaft gegen die Zumuthung, ein verwickeltes Pedalsystem erst durch langes Studium und vielfache Uebung leicht und sicher beherrschen lernen zu sollen, ja als Vorbedingung alles Bisherige, das sie Mühe genug gekostet, zu vergessen, – wie einmal Schumann bei anderer Gelegenheit sehr ergötzlich sagte, „aus sich plötzlich herauszuprügeln, was sie Jahre lang in sich hineincomplimentirt“. 105 110 115

Das Fundamentalgebreechen des alten Pedals war, daß es sich immer nach der ganzen Breite des Instrumentes hob; eine Melodie z. B. sehr gebunden, mit den „Lasuren“ des Pedals zu spielen, während gleichzeitig eine scharf stacchirte Begleitung hörbar werden sollte, blieb eine bare Unmöglichkeit, – die Staccato-Noten tönten nach, wurden Ligatos, oder aber man mußte für die Melodie auf das Pedal verzichten. Man konnte einen Baßton, Dank seinen langsamen Schwingungen, lange genug austönen lassen, aber um den Preis eines mißtönigen Durcheinander in den oberen Regionen. Zachariä hatte nun den ganz guten Gedanken, das Pedal so zu construiren, daß man es nach Belieben ganz oder aber partienweise heben konnte. Also doch nur partienweise. Der alte Mißstand war damit wesentlich gemildert, aber ganz behoben bei weitem nicht. Innerhalb des Rayons der momentan ungedämpften Saiten wenigstens hallten die Töne wie früher durch einander; zudem bedurfte es eines nicht eben ganz leichten Studiums, um die Combinationen zu lernen, wie man eine Abtheilung der Dämpfung allein oder zwei oder drei zu- 120 125 130

sammen heben könne, und zwar in Continuität oder durch eine gedämpft bleibende Abtheilung getrennt u. s. w.

Indessen würde die Erfindung des verdienstvollen Zachariä sich, bei ihrem
 135 evidenten Nutzen, vielleicht doch allmählig Bahn gebrochen haben, wäre nicht eine
 andere Erfindung aufgetaucht, welche alles das glänzend leistet, was beim „Kunst-
 pedal“ noch zu wünschen übrig geblieben, und dabei den unschätzbaren Vortheil
 hat, daß sie vom Spieler kaum mehr erheischt, als daß er sie kennen lerne, um sie
 sofort mit Leichtigkeit zu beherrschen. Diese Erfindung, welche wir als eine epo-
 140 chemachende zu bezeichnen kein Bedenken tragen, ist aber nicht etwa nur eine
 Modificirung oder Verbesserung des Zachariä'schen Kunstpedals: sie beruht me-
 chanisch auf ganz anderen Fundamenten, sie ist etwas ganz Neues, etwas Selbst-
 ständiges. Diese neueste Errungenschaft des Pianofortebaues ist das von Friedrich
 Ehrbar erfundene „Prolongement“, wie er den Mechanismus nennt.

Das Wesen der Erfindung besteht in Folgendem: Durch einen ganz einfachen,
 ganz leicht zu regierenden, an jedem Klaviere leicht anzubringenden Apparat kann
 man jeden beliebigen Ton des Pianoforte allein oder mit mehreren anderen zusam-
 men – also einen Accord – fixiren und nachtönen lassen. Der Apparat ist – so weit
 wir ihn hier ohne Zeichnung deutlich machen können – ein über der gewöhnli-
 150 chen Dämpfung angebrachter, einer zweiten, oberen Dämpfung scheinbar glei-
 chender Mechanismus, der jedoch nicht zu dämpfen, sondern, gerade umgekehrt,
 die einzelnen Dämpfer nach Bedürfniß abzufangen und so lange in die Höhe zu
 halten hat, als es dem Spielenden beliebt. Auf die bisher gewohnten Dämpfer ist
 nämlich ein leichter Draht in Form eines *S* senkrecht aufgesetzt. Der obere Appa-
 155 rat greift, wenn er in Bewegung gesetzt wird, sich senkend, in diese Häkchen ein
 und verhindert so das Fallen des Dämpfers, auch wenn der Spieler das Pedal los-
 läßt. Das Dirigiren jenes Abfangeapparates geschieht auch durch ein neben dem
 gewöhnlichen (und der „Verschiebung“) angebrachtes Pedal, welches wir das Pro-
 longement-Pedal nennen wollen. Aufgabe des Spielers ist nun, rücksichtlich derje-
 160 nigen Töne, welche er prolongiren will, die (gewöhnliche) Dämpfung so lange
 gehoben zu halten, bis er das Prolongement hat eingreifen lassen. Jetzt kann er das
 Pedal ruhig außer Activität setzen, das Prolongement hält die gewählten Töne ge-
 treulich fest. Ein zweiter Tritt aufs Prolongement-Pedal und mit Blitzesschnelle
 läßt es die Dämpfer los; sie fallen, die Töne verstummen. Das scheint schwer zu
 165 fassen, schwer auszuführen, ist aber Alles in der Welt eher als schwierig. Eine kur-
 ze Viertelstunde genügt, um die Geschichte „wegzuhaben“. Hier öffnet sich nun
 wieder eine Fülle der herrlichsten, bisher unmöglich gewesenenen Effecte. Man fixire
 z. B. einen Dreiklang und spiele dann die dazu gehörige Scala in raschem Laufe:
 jeder Ton der letzteren kommt rund und perlend, während der fixirte Dreiklang
 170 zauberhaft forttönt. Ein Orgelpunkt in der Tiefe erklingt mächtig, wie ein Pedal-
 ton der Orgel, aber oben können Harmonien durch einander fahren, wie sie wollen
 – keine Verwirrung, Alles klar und schön. Wer sich aus „Robert“ des „Versu-
 chungs-Ballettes“ genauer erinnert, wird sich auch erinnern, daß durch den rasch
 bewegten Walzer in *Es-dur* das eingestrichene *b* lang ausgehalten mit energischer
 175 Wirkung durchtönt (es ist ein pianissimo geblasener Trompetenton). Genau diesen
 Effect, der auf dem gewöhnlichen Klaviere unmöglich wäre, brachten wir mit

Hilfe des Prolongements hervor. Der Pianist war bisher Slave des Pedals, jetzt ist er sein unumschränkter Gebieter.

Einsichtsvolle Musiker sind über den Apparat entzückt. Saint-Saëns wurde nicht müde, zu spielen, und improvisierte mit seiner reichen Phantasie gleich eine Menge reizender Klangwirkungen. Er wird das „Prolongement“ in Paris bekannt machen; im nächsten Juni soll es in München ausgestellt werden. Wir wenden nicht gern das stark in Verruf gebrachte Wort „Sensation“ an, aber hier dürfen wir wirklich echte und aufrichtige Sensation erwarten. Dem Wiener Pianofortebau aber macht diese neueste Errungenschaft jedenfalls die größte Ehre.

180

185

A. W. Ambros.

ERLÄUTERUNGEN

4f. Klavier Haydns ... in Herbecks Besitz] Cembalo, Burkat Shudi und Broadwood, London 1775, später an die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien übergegangen; dass das Klavier in Haydns Besitz gewesen ist, lässt sich nicht bestätigen – 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 Wien 1982*, hrsg. von Eva Badura-Skoda, München 1986, S. 68–72. ■ **10f.** „Nach dem Tutti ... steif und matt“] *Fantasiestücke in Callot's Manier*, in: Hoffmann, *SW*, Bd. 2.1., S. 59. ■ **15f.** Königs von Sachsen] Albert, König von Sachsen. ■ **16f.** welches einst das Eigentum des Tonkünstlers gewesen] Bis heute haben sich zwei Hammerflügel von Carl Philipp Emanuel Bach erhalten. Die beiden von Gottfried Silbermann (1683–1753) gebauten Musikinstrumente werden im Schloss Sanssouci und im Neuen Palais in Postdam aufbewahrt. Silbermann führte einen Cembalozug ein, der es ermöglichte, den Klang eines Kielinstruments auf dem Hammerflügel zu imitieren. ■ **17** „Ueber die wahre Art, Klavier zu spielen“] *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, 2 Teile, Berlin 1753, 1762. ■ **20–22** „Lautenzuges“ ... Hoffmann ... bedient] Hoffmann spricht wörtlich vom „Harmonicazug“. In: [E. T. A. Hoffmann], „Deux Trios pour Pianoforte ...“, in: *AMZ* 15 (1813), Nr. 9, 3. März, Sp. 141–154, hier Sp. 147. ■ **25** des „Janitscharenzuges“, wie Schumann sagt] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 40. ■ **27–29** „Fortissimo-Zug“ ... „orgelt sich damit taub“] *Fantasiestücke in Callot's Manier*, in: Hoffmann, *SW*, Bd. 2.1., S. 37. ■ **45f.** *As-dur*-Sonate] op. 26. ■ **46** *Cis-moll*-Sonate] op. 27 Nr. 2. ■ **51f.** Schilt ... Virdung ... „Kösseln“] Freizitat aus: Sebastian Virdung, *Musica getutscht [...]*, Basel 1511, [S. 40]. ■ **54** „mondbeglänzte Zaubernacht“] Zitat aus: Ludwig Tieck, *Kaiser Octavianus* (Prolog). ■ **56** *Fis-moll*-Sonate] op. 11. ■ **71** „die Troddeln der Perrücke ums Gesicht fliegen“] nicht ermittelt. ■ **74f.** „mit den unmenschlich ... Kinckel sagte] Das Zitat über Chopins Etüde Es-Dur op. 10 Nr. 11 stammt aus der Novelle „Musikalische Orthodoxie“ von Johanna Kinkel, in: Gottfried und Johanna Kinkel, *Erzählungen*, Stuttgart/Tübingen 1849, S. 301–370, hier S. 341. ■ **95f.** „feine, gleiche Hand“, welche Mozart ... empfahl] Mozart empfahl seiner Schwester Maria Anna eine „ruhige, statt hand“ in Bezug auf den Vortrag von Clementis Sonaten. Mozarts Brief an Leopold Mozart vom 7. Juni 1783 (*MBA*, Bd. 3, S. 272); wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros: Jahn, *Mozart*, Bd. 3, S. 53f. ■ **98f.** „chromatische Perlenschnüre und fliegende Arpeggio-Bänder“] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 284. ■ **108** Zachariä mit seinem „Kunstpental“] Gemeint ist Eduard Zachariä von Löhnberg, der sich 1867 ein neues Klavierpedal patentieren ließ. ■ **116f.** „aus sich plötzlich herauszuprügeln ... hineincomplimentirt“] Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 305.

▪ 143f. von Friedrich Ehrbar erfundene „Prolongement“] Der Prolongement – eine Mechanik, die eine beliebige Verlängerung einzelner Töne oder Akkorde mithilfe des Pedals ermöglichte – wurde auf der Wr. Weltausstellung 1873 vorgestellt. ▪ 172 aus „Robert“] Meyerbeer, *Robert le diable*.

259.

WA-Beilage 1876, Nr. 96, 27. April

K. k. Hofoperntheater. Gounods Oper „Mireille“.

Die italienischen Gäste des Hofoperntheaters haben uns, neben dem Bekannten und Beliebten, nahe vor dem Abschlusse der Saison auch eine Novität gebracht. Das heißt: eine Novität für uns in Wien, denn in Paris wurde die Oper, welche wir sahen – Gounods „Mireille“ – schon vor zwölf Jahren, am 19. März 1864, gegeben, ohne von dort aus ihren Weg in die weite Welt finden zu können. Sie theilte dieses Geschick mit der vorhergegangenen Oper des Componisten: „*Philémon et Baucis*“ (1860), während „*Faust*“ (1859) den Namen des Tonsetzers durch ganz Europa trug und „*Roméo et Juliette*“ (1867), wenn auch nicht durchschlagenden, so doch einen ganz respectablen Erfolg hatte. Der Schöpfer der letztgenannten Oper – welche unter den unzähligen musikalischen Behandlungen des Shakespeare'schen Liebesdrama's relativ die beste und die einzig wirklich dramatische ist, da die anderen Componisten in der Lyrik und empfindseligen Sentimentalität stecken geblieben sind und insbesondere Bellini's „*Capuletti*“ eine wahre Limonade ist, „matt wie seine Seele“ – der Schöpfer von „*Roméo et Juliette*“ verdient, abgesehen von der Concession des trivialen „Julietten-Waltzers“, alle Achtung. Diese gebührt auch dem Componisten des „*Faust*“, welcher letzterer in seiner Totalität genommen zwar ein unorganisch zusammengewürfeltes Haufwerk glänzender Musik darstellt, aber im Einzelnen Dinge und Züge enthält, an welche vielleicht auch das Beste in „*Roméo et Juliette*“ nicht hinanreicht. Eine Novität von Gounod darf man also immer mit Antheil erwarten. Zudem hat man uns versichern wollen, daß Signora Patti für „Mireille“ eine besondere Vorliebe hege, und wenn eine Künstlerin wie sie für irgend ein Werk eine Prädilection hegt, so dürfen wir Andern wohl voraussetzen, es müsse etwas daran sein. Aber „Mireille“ oder „Mirella“, wie sie bei den Italienern heißt, hat uns eine recht fatale Enttäuschung bereitet. Gutmüthige meinten: „es sei eine lyrische Oper, Gounod auch hier, wie immer, liebenswürdig“. Nun, „lyrisch“ und „liebenswürdig“ stehen im Lexikon unter demselben Buchstaben, zum Unglücke steht noch ein drittes Wort in der Nähe, es heißt: „langweilig“.

Halten wir uns an den thatsächlichen Erfolg, den die Oper bei uns gehabt, so müssen wir kurz sagen: sie hat als Tonwerk völlig kalt gelassen. Der mehr als ein Mal ertönende stürmische Beifall galt der wunderbaren Kunst der Patti, nicht Gounod, der diesmal nicht einmal auf jene „falcidische Quarte“ des Applauses Anspruch machen darf, welche sonst die Sänger so gnädig sind den Componisten

übrig zu lassen, wenn nicht die Componisten gar die Sache umkehren und den Löwen der bekannten Fabel mit den vier Vierteln seines Beuteantheiles spielen. „Mireille“ ist, um es noch unverblümter auszudrücken, durchgefallen. Allerdings fällt eine Oper unter ganz anderen Symptomen durch, wenn sich eine unvergleichliche Meisterin des Gesanges mit der Hauptrolle alle erdenkliche Mühe giebt, als wenn sich geringere Kräfte an der Ausführung betheiligen. So lange Signora Patti in der Walzer-Arie des ersten Actes uns so zu sagen mit Brillanten und Perlen überschüttet und selbst dem mindest poetischen unter den Zuhörern dabei der (nicht ganz neue) Vergleich mit einer Nachtigall nothwendig einfallen muß, so lange uns Signora Patti im zweiten Acte in dem Gesange, womit sie ihren Vater zum Mitleide zu stimmen sucht, bis ins tiefste Herz hinein rührt und die ergreifendsten Töne der bittersten Seelenangst, des herbsten Schmerzes, der hoffenden Bitte und des kleinmüthigsten Verzagens hören läßt, so lange kann und wird sich „Mireille“ auf dem Repertoire halten. Aber mit der Patti wird unrettbar auch „Mireille“ scheiden.

Die lange festgehaltene Meinung, als sei Frankreich das Eldorado der Componisten, weil sie dort nur gute, wirksame und für den Tonsetzer äußerst praktische Opernbücher zu componiren bekommen, – diese Meinung hat schon durch Meyerbeers „Dinorah“ einen argen Stoß erlitten. Wenn das Buch der „Mireille“ auch kein solcher Mischmasch von Unsinn, Abenteuerlichkeit, Ungeschmack und roher Effecthascherei ist wie der „*Pardon de Ploërmel*“, für den weder der Dichter noch Meyerbeer Pardon verdient, – wenn wir auch mit vorbeilaufenden Ziegen, einstürzenden Brücken über „lebendigen“ Wasserfällen, Schattentänzen und sonstigen Herrlichkeiten verschont bleiben, wie wir sie in jener echtsten „Kunstblüthe“ des zweiten Empire antreffen: so steht das Buch der „Mireille“ doch kaum höher; ja während das abenteuerliche Durcheinander der „Dinorah“ wenigstens diejenigen amüsiren kann, welche sich über das Vorurtheil von Sinn und Verstand hinaussetzen, ist „Mireille“ mit ihrer bald breit stagnirenden, bald unklar, hastig überstürzten Handlung geradezu, was die Franzosen mit einem Kraftworte „*embêtant*“ nennen, die höhere Potenz von „*ennuyant*“. Ein gewisser Parallelismus mit der „Dinorah“ ist übrigens unverkennbar. Meyerbeer versetzt uns in die Normandie, Gounod in die Provence, beide streben in der Musik nach Localton; dort der finstere Nordwinkel Frankreichs mit abergläubischer Magie, mit Mystik, mit verwunderlichen Hirten, Sackpfeifen, Nachtgewitter und Wolkenbruch, hier der helle Süden der Provence, die römischen Erinnerungen des Amphitheaters in Arles, die wegen ihrer „griechisch-antikisirenden“ Schönheit berühmten Mädchen von Arles, das schon halb spanische Wesen, Hirten mit und ohne Dudelsack, und statt des Dinorah-Gewitters und des heilsamen Sturzbades der Heldin in den Wildbach: *le beau soleil de la Provence*, aber mit dem betrübten Resultate, daß Mireille, die Heldin, zuletzt am Sonnenstiche verstirbt, eine Todesart, wie sie noch nie als dramatischer Hebel benützt worden, denn nicht einmal in Oehlenschlägers „Correggio“ ist es klar, ob ihn die Sonne dafür todtsticht, daß er statt eines prosaischen Hutes den Lorbeerkranz aufbehält, oder ob ihm der Sack voll Kupfergeld einen Blutsturz zuzieht. Es bleibt nur noch übrig, eine Oper zu componiren, wo die Heldin im letzten Acte in einer Cavatine ankündigt, sie wolle sich erhungern, und nun diesen

Vorsatz ausführt, wobei das Publicum natürlich so lange da sitzen muß, bis sie todt ist. Aufs stärkste fühlt man sich an Dinorah gemahnt, wenn zu Anfang des letzten Actes, wie vom Himmel gefallen, ein junger Hirte auftritt, der mit der übrigen Handlung nichts zu thun hat und bloß erscheint, um uns ein Schalmestückchen vorzublasen, ein Hirtenlied vorzusingen und dann auf Nimmerwiedersehen abzutreten. Auch der Procession aus „Dinorah“ begegnen wir in „Mireille“ richtig wieder. Was sollen wir sagen, wenn wir im langen ersten Acte nicht viel mehr erfahren, als daß Mirella und Vincenzo einander lieben, daß aber ihre Heirat Schwierigkeiten haben wird, da Mirella's Vater ein „reicher Landmann“, Vincenzo's Vater ein armer Korbflechter ist. Gerade in Momenten, wo es auf unseren gerührtesten Antheil abgesehen ist, mischt sich unwillkürlich Komisches ein. Es wird am Ende geradezu lächerlich, wenn nach dem ohnehin endlos gedehnten Schlußduett des ersten Actes die Liebenden sich durchaus nicht trennen können, immer wieder umkehren, sich immer wieder Blicke und Kußhände zuwerfen, – Romeo und Julie in der (Shakespeare'schen) Balconscene sind Kinder dagegen. Es ist komisch, wenn in der ersten wirklich heftig und leidenschaftlich bewegten Situation, wo Alles, was auf der Bühne steht, fast verzweifelt, Mireille's Vater, wie der Fürst in der „Prinzessin von Trapezunt“, immerfort mit seinem spanischen Rohr auf alle Welt losprügeln will. Und endlich zum letztsten Ende noch die in der modernen Oper landesüblich gewordene Schluß-Apotheose. Zum Widerspiel unserer Väter und Großväter, welche Opernhelden wie Don Juan, den Vampyr, Faust u. s. w. gerne vom Teufel geholt sahen, erblicken wir alle Augenblicke eine Himmelfahrt. Meyerbeers „Vielka“ war die erste, welche diese Route einschlug, dann kam Senta mit ihrem „Holländer“, das französische Faust-Gretchen u. s. w.

Gounod ist mit einer Liebe und Sorgfalt an die Composition gegangen, welche den echten, gewissenhaften Musiker ehrt. Er zeichnet aufs feinste, er malt mit der reichsten Palette. Ein geistreicher französischer Künstler wird gar nie etwas Plattes, Leeres, Ledernes bringen, es wird immer Geistreiches, Pikantes, Brillantes, Ingeniöses, Graciöses zu finden sein. In „Mireille“ findet sich dessen in den Einzelheiten genug und übergenuß, die Gesamtsumme ist leider doch gleich Null. Nicht leicht wird man Gelegenheit finden, wie hier, so ganz die Tiefe und Bedeutung des Wortes zu verstehen, welches Gluck zu brauchen pflegte, wenn man diese, jene Musik lobte: „*Ma questo non tira sangue*“. Wie frisch, zum Theile äußerst reizend sind in „Mireille“ die Chöre der Mädchen im ersten Acte, wie geistvoll ist die Hexe Tavena in dämonischen Zügen charakterisirt, ohne in den gewöhnlichen Caricaturstyl der conventionellen Hexenmusik zu gerathen; wie nobel und frisch ist das Strophenlied des Toreadors, mit dem Contraste der Momente der „Ehre“, die er sich in der Arena holt, und seiner Liebe zu Mireille! Obendrein dient das ziemlich plumpe und gemeine Lied des Bizet'schen Toreadors (in „Carmen“) dem Gounod'schen zur Folie. Wie schön ist das Alterniren der Oboe mit der Singstimme bei Mireille's flehentlicher Bitte an ihren Vater; wie geistvoll sind provençalische Melodien verwerthet – beim Duo zwischen Mireille und Vincenzo im zweiten Acte und bei der Procession der Landleute, welche durch die fremdartige Singweise einen ganz eigenen Charakter bekommt. Das ist alles schön und gut –

ma tutto questo non tira sangue.

Nachdem Gounod zwei Acte lang sein Talent fast gewaltsam in Requisition gesetzt, erlahmt er an seinem Libretto im dritten. Hier beginnt die pure, unvermischte Langweiligkeit, bis uns der zum letzten Male fallende Vorhang erlöst.

Für den specifischen Musiker, der neben dem Eindrucke des Ganzen gleich auch auf alle Details achtet, giebt es eine Fülle des Interessanten, besonders in der Orchestration folgt ein sinnreicher Einfall, ein überraschender Zug dem anderen. 130
Aber das Publicum kann eben nicht aus lauter specifischen Musikern bestehen. Ein guter Schachspieler mag den Wendungen einer Partie mit gespanntem Antheile zusehen, weil er ihre Combinationen klar durchschaut, – für Leute, die keine Schachspieler sind, können die feinsten Züge kein Interesse haben, es ist ein Hin- und Herschieben von Holzfigürchen, weiter nichts. 135

Es würde uns, da wir die neufranzösische Opernschule – abgesehen von manchen Bedenken, von denen sie in keiner Weise frei ist – schätzen, gefreut haben, eine Oper dieser Richtung mehr unserem Repertoire einverleibt zu sehen. Mireille kam, Mireille geht. *Eat bonis avibus!* 140

Der Leistung der Signora Patti gedachten wir schon; Herr Nicolini war ein guter Vincenzo, – freilich hat dieser Liebhaber von der lamentosen Sorte kaum Anderes zu thun, als mit ausgebreiteten Armen neben dem Souffleurkasten stehend, auf dem eingestrichenen *G, As, A* und *B* mit gedenkbarstem Ueberschwange herumzusingen. Signor Strozzi war ein stattlicher Toreador; ausgezeichnet in 145
Gesang und Maske war Signora Cary als Tavena. Die Herren Hablawetz und Schmitt wirkten sehr zweckentsprechend und sorgfältig mit; – was ganz besonders zu erwähnen ist: sie sprachen ihre italienischen Parte nicht nur ganz correct, sondern auch sehr deutlich aus. Fr. Siegstädt wendete an den langweiligen Hirtenjungen Andrelon die löblichste Sorgfalt. Die kleine Partie der Clemenza sang 150
Signora Morini recht gut. Chöre und Orchester waren, wie immer, vorzüglich.

Eine Bemerkung über die Decoration im zweiten Acte können wir nicht unterdrücken. Die Hütte der Hexe Tavena, umgeben von hohen Bäumen, stand sammt letzteren unter einem enormen Dache, in einer Art offenen Schoppens, wie in Saardam die weiland von Peter dem Großen bewohnte Hütte, oder wie bei 155
Assisi das winzige Portiuncula-Kirchlein in der darüber gebauten kolossalen Kuppelkirche. Was diese Anordnung bedeuten sollte, wissen wir wirklich nicht.

A. W. Ambros

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Gounod, *Mirella*, 26. April 1876, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

15 „Capuletti“] *I Capuleti e i Montecchi*. ■ 15f. Limonade ... „matt wie seine Seele“] Paraphrasierung von: Schiller, *Kabale und Liebe*, V,7. ■ 34 „falcidische Quarte“] bzw. „quarta Trebelliana“ – eine Bestimmung im römischen Gesetz, nach der jeder Erbe ein Viertel seines Erbtheils frei von Vermächtnissen für sich zu behalten beanspruchen kann. ■ 54 das Buch der „Mireille“] Autor des Librettos war Michel Carré. ■ 64 „embêtant“] frz. „ärgerlich“. ■ 65 „ennuyant“] „langweilig“. ■ 73f. *le beau soleil de la Provence*] frz. „die schöne Sonne der Provence“. ■ 76 „Correggio“] Trau-

erspiel von Adam Oehlenschläger (1779–1850). ■ 98 „Prinzessin von Trapezunt“] Opéra-bouffe von Jacques Offenbach. ■ 101f. Don Juan, den Vampyr, Faust] Figuren in Mozarts *Don Giovanni*, Marschners *Der Vampyr*, Spohrs *Faust*. ■ 103 „Vielka“] → NR. 153/ERL. zur Z. 56. ■ 104 Senta] Figur in Wagners *Der fliegende Holländer*. ■ 113 „*Ma questo non tira sangue*“] it. „Es zieht nicht Blut!“ Wahrscheinliche Zitatquelle für Ambros: Schmid, *Christoph Willibald Ritter von Gluck*, S. 33. ■ 140 *Eat bonis avibus!*] lat. „Sie gehe unter guten Vorzeichen!“ (im Original: „*este bonis avibus*“, Ovid, *Fasti* 1,513).

260.

Deutsche Rundschau (1876), Bd. 7, Heft 7, S. 141–147, April

Wiener Chronik. Die Concert-Saison.

Wien, Mitte März 1876.

Wien's größte musikalische Bedeutung liegt in seinem Concertwesen. Die acht
 5 „philharmonischen Concerte“, welche jede Wintersaison bringt, dürfen unbedenklich ein würdiges Seitenstück der Concerte des Pariser Conservatoire in den goldenen Tagen Habeneck's genannt werden, daneben die sogenannten „Gesellschaftsconcerte“ – vier „ordentliche“ und zwei „außerordentliche“, d. h. Concerte, welche die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates all-
 10 jährlich veranstaltet – dazu noch die Concerte der Wiener Singakademie, des Männergesangvereins, des akademischen Gesangvereins, die Quartettabende Hellmesberger's, die Trio-Abende Anton Door's. Das Conservatorium veranstaltet Schülerconcerte – die Opernschule des Instituts sogar dramatische Darstellungen auf einer Duodez Bühne – ein „Orchesterverein“, der sich meist aus Dilettanten,
 15 aber aus recht tüchtigen recrutirt, wetteifert in bescheidenem Maße mit den accreditirten Vereinen, deren wir oben gedacht, ein Massenaufgebot der wiener Musiker läßt alljährlich einmal die Donner eines Monstre-Concertes hinrollen. Diese Musikexhibitionen, welche die musikalische Sonne bei uns alljährlich so sicher und unfehlbar durchläuft, wie die Sonne am Himmel die zwölf Zeichen des Thierkreises, werden aber umschwärmt von einer kaum zu zählenden Menge einzelner
 20 Casualconcerte, welche von musikalischen Gästen und von einheimischen Virtuosen, Sängern, Pianisten, Violinisten und den entsprechenden Femininis veranstaltet werden, deren Namen uns auf lichtgrünen, zartrothen oder citronengelben Affichen in halbellenhohen Lettern vierzehn Tage lang von den Straßenecken entgegenblicken – bis das betreffende Concert endlich glücklich, oder auch unglücklich, vorbei ist – die Inhaber von Clavierschulen treiben überdies ihre Eleven
 25 rudelweise dem Publico vor, in Programmen, deren Nummernzahl mit englischen wetteifert. Ist es ein Wunder, wenn unsere Musikkritiker – wahre Märtyrer der Journalistik – zum Schlusse der Saison so weit sind, daß sie einen Chorus von Fröschen dem Gesang aller neun Musen oder aller neun Chöre der Engel bei weitem vorziehen würden? Ist es ein Wunder, wenn die Herren am Ende in eine Stimmung gerathen, daß man an ihre Zimmerthüre ein warnendes Täfelchen mit einer
 30

ähnlichen Inschrift hängen sollte, wie sie, wenn ich mich recht erinnere, im Berliner zoologischen Garten beim Zebra zu lesen ist: „Das Zebra beißt.“ Zudem haben alle debutirenden Operisten, Operistinnen, zugereisten und einheimischen Virtuosen etwas dem „Ambitus“ der altrömischen Candidaten Aehnliches eingeführt, sie machen bei den „hochgeschätzten Musikkritikern“, deren jeden sie versichern, er sei „der erste in Wien“ und „auf sein Urtheil komme Alles an“, ihre Aufwartung. Mir für meine Person fährt dabei eine Reminiscenz aus frühen Jugendtagen durch den Sinn – es war eine Puppenkomödie und Polichinell begegnete einem grimmigen Löwen, welchen er mit einer Arie ansang – ich bedauere, daß ich nicht auch die unvergleichliche Melodie hersetzen kann – der Text lautete: „ach gnäd'ger Herr Löwe, ich zittre, ich bebe, ach nur nicht stark beißen, ach nur nicht zerreißen!“ Alle die Höflichkeitsphrasen und feinen Wendungen, welche man bei solchen Besuchen zu hören bekommt, laufen zuletzt darauf hinaus: „ach nur nicht stark u. s. w.“

Aber, „wer Vieles bringt, wird Manchem etwas bringen,“ sagt der Dichter. Diese reiche und fast überreiche Fülle von Concerten ist Trost und Ersatz dafür, daß wir in der Oper ewig wie der Gaul in der Mühle im engen Kreis herumgetrieben werden. Zwar hat eben jetzt (nach Jahre dauernder Unterbrechung) im Hofoperntheater eine italienische Stagione mit italienischen Sängern angefangen – die Patti, die Lucca, die Herren Padilla, Nicolini u. s. w., Namen besten Klanges. Greise gedenken der Rossinizeiten von Anno zwanzig, ältere Männer der Zeiten Donizetti's von Anno vierzig, und hoffen eine Wiederkehr dieser „alten guten Tage“. Aber womit begannen unsere Italiener? Mit einer unserer *toujours-perdrix*-Opern – und obendrein mit keiner italienischen – mit Gounod's „Faust“. Nun haben wir aber in der deutschen Saison kaum noch das Debut einer Sängerin erlebt, welche, wenn sie Sopran sang, uns nicht in Flötentönen versichert hätte: „bin weder Fräulein, weder schön,“ und wenn es ein heroischer Mezzosopran war, sich nicht sofort als Ortrud hätte zurufen lassen: „Du fürchterliches Weib, was bannt mich noch in Deine Nähe?!“ Und richtig haben die Italiener auch „Lohengrin“ auf's Repertoire gesetzt. Zunächst hörten wir den „Trovatore“, die „Traviata“, „Mignon“ – in letzterer Oper excellirt bei uns Bertha Ehnn und excellirte die liebenswürdige, uns leider untreu gewordene Minnie Hauk, – lauter bekannte Dinge, und unser Publicum könnte mit Immermann sprechen: „sonsten sang im Mondenscheine Nachtigal, *seu* Philomele; wenn jetzt Bülbül flötet, scheint es mir denn doch dieselbe Kehle.“ Zudem begingen die Italiener den tactischen Mißgriff, am ersten Abend nicht die Lucca oder die Patti vorzuführen, sondern Signora Maria Heilbron als Gretchen – zu dem sie aber, auch abgesehen von ihrem braunschwarzen Haar und ihren schwarzen Sternenaugen, so wenig paßt, als sie zu dem auch germanisch-blonden Käthchen, an welches ihr Name erinnert, passen würde. Die kürzeste und beste Kritik steht in der Offenbarung Johannis, Capitel 3, Vers 15 und 16.

Es ist ein ganz guter Einfall einiger Musikzeitungen, allwöchentlich durch Aufzählung der in den vorzüglicheren Musikstädten aufgeführten Tonwerke gewissermaßen das Material zu einer Statistik der Concerte aufzuspeichern. Für die Jahre 1874 und 1875 und für Wien hat wirklich schon Dr. Theodor Helm, einer

unserer feinsten und liebenswürdigsten Musikkritiker (nur wenn er auf das Capitel „Liszt-Wagner“ kömmt, hat er Zebra-Anwendungen), dergleichen in einem eleganten, bei Carl Fromme in Wien erschienenen „Musik-Kalender für 1876“ geleistet. Die dort gebotene Uebersicht ist sehr interessant.

Die Wonne und der Stolz der musikalischen Wiener von echtem Schrot und Korn sind die philharmonischen Concerte, welche vor Jahren Ihr hochbegabter, der Kunst zu früh entrissener Landsmann, der Componist der „lustigen Weiber“, Otto Nicolai in's Leben rief. Seit Dessoff's Scheiden hat Hans Richter – früher in Pest – die Leitung übernommen. Die klassischen Puristen zitterten – denn Hans Richter ist bekanntlich einer der allerbegeistertesten Anhänger Wagner's – und man war in der Erwartung ziemlich einig, die philharmonischen Concerte werden hinfort Agenturen des großen musikalischen Centralbureaus zu Bayreuth werden. Die Ueberraschung war sehr groß und sehr angenehm, als von solchen Befürchtungen nichts eintreffen wollte. Wol standen die Namen Wagner, Liszt, Berlioz im Programm, aber auch schon Dessoff hatte Compositionen dieser Meister und ungefähr in gleicher Zahl gebracht – mit vollem Recht, fügen wir hinzu; denn man kann die „musikalische Orthodoxie“ (wie bekanntlich Johanna Kinkel eine ihrer reizenden Novellen betitelt hat) zu weit treiben. Wagner's „Faust-Ouverture“ ist trotz des nervenüberreizenden Zuges, welchen sie mit der übrigen Wagner'schen Musik gemein hat, ein höchst grandioses Stück – Liszt's „Hunnenschlacht“ ist vom Publicum mit Antheil aufgenommen, von den ungnädigen „Herren Löwen“ aber allerdings „stark gebissen“ worden, und Berlioz' „Harold“ erregte geradezu Enthusiasmus, – wie wenige Wochen nachher auch im Concert Padeloup in Paris. Berlioz, dem schwerverkannten Künstler, dem, so lange er lebte, nie Gerechtigkeit wurde, von dem selbst Schumann, sein anfangs begeisterter Freund, sich lossagte, scheint sich allmählig, und jetzt hoffentlich um so fester, einbürgern zu wollen, weil in seinen Werken durch alle Extravaganzen und Ungeheuerlichkeiten hindurch man am Ende doch auf einen Kern echter Genialität und echter Poesie kommt, und die Schönheiten – überdies Schönheiten von so origineller Art, daß sie einzig dastehen und die Seele des Hörers an der Wurzel packen – die musikalischen Ausschreitungen zu überglänzen anfangen. Ueberdies haben wir seitdem, wie Zschokke's Hauptmann Arnold in der bekannten Novelle zu sagen pflegt, „andere Majestäten“ gesehen. Von den wildesten Stürmen Berlioz' zu Liszt's „Faust-Symphonie“ ist es so weit, wie von Beethoven hinwiederum zu Berlioz. Unsere Kritik geht mit dem armen Hector, so oft er sich zeigt, übel genug um – er wird „erst geköpft und dann gehangen, dann verbrannt, zuletzt geschunden,“ ganz nach Osmins Criminal-Codex – am liebsten würden sie ihn, wie weiland der unerbittliche Achilleus den trojanischen, dreimal um die von Schliemann wieder entdeckten Mauern Troja's schleifen, oder, da Troja doch zu weit aus dem Wege liegt, dreimal durch die ganze, Wien umgürtende „Ringstraße“. Daß nun das Publicum trotz der unaufhörlichen Versicherungen, „Berlioz sei völlig ungenießbar“, sich seine Compositionen nicht verkümmern läßt, ist eine sehr bemerkenswerthe Erscheinung. Das Publicum, welches bei den Concerten der Philharmoniker, den Gesellschaftsconcerten, in dichtem Gedränge den mächtigen Prachtraum des Saales im Musikvereinsgebäude füllt, welches den Quartetten bei Hellmesberger

athemlos lauscht, und für jede besondere Schönheit der Composition, für jede besondere Schönheit, ein rasches, wie auf Commando von allen Seiten ertönendes „Bravo“ hat, ist ein durch das lange fortgesetzte Hören musikalischer Meisterwerke hochgebildetes, ein wahres Ideal-Publicum; dabei hat es, was auch anatomisch ganz richtig ist, die klatschenden Hände sehr nahe am warmschlagenden Herzen. Die Aufnahme, welche z. B. die „Frithjof-Symphonie“ Ihres jungen berliner Tonsetzers Heinrich Hofmann gefunden hat, muß dem persönlich anwesenden Autor innigst wohlgethan haben. Ein scharfsinniger Criticus hat dann allerdings hinterdrein so viel Schumann, Mendelssohn, Berlioz, Beethoven, und nur nicht gar die ganze Musik von Mönch Hucbald angefangen bis auf Richard Wagner, in der Partitur gefunden, daß für den armen Heinrich Hofmann selbst kein zollbreit Plätzchen übrig blieb. Uns anderen Ignoranten, welche in der musikalischen Literatur weniger bewandert sind, hat dagegen die Symphonie, welche Physiognomie, Styl, Frische hat, und überall die Hand eines vorzüglichen Musikers verräth, gar sehr gefallen. Bemerkenswerth mochte es erscheinen, daß auch hier, wie sonst so oft, die moderne Tonkunst den Weg nordwärts genommen hat – schon seit Mendelssohn's „Fingalshöhle“ und Gade's Symphonieen; und seit Wagner's „Nibelungen“ sind wir vollends in der nordischen Mythologie so zu Hause, als sei der Zwerg Alberich unser Jugendfreund und als hätten wir den Fenriswolf und die Midgardsschlange erst vorige Woche in irgend einer Menagerie gesehen. Den Musikern ist es gelungen, was die Dichter nicht vermocht; vergebens ließ sich Klopstock, nachdem ihm lange genug „Apollo die Lyra besaitet“, fortan von „Braga das Telyn reichen“ – die Wertherbegeisterung für Ossian verschwand gleich andern Kinderkrankheiten der „Empfindsamkeits-Periode“ und bei de la Motte-Fouqué zogen sich die Nordlandrecken vollends zum Taschenbuchformat (mit Kupfern von Heinrich Ramberg) zusammen und wurden Traganthpuppen bedenklich ähnlich. Jetzt fängt die Götterwelt Walhalla's sogar schon in Kunstaussstellungen zu spuken an und macht den Göttern Griechenlands Concurrnz. Esaias Tegner's „Frithjof-Sage“ haben gleichwol nur Wenige gelesen – und das wäre schlimm für Hofmann's Symphonie, erzählte nicht seine Musik so deutlich, daß es auf Detailzüge nicht ankommt, und interessirte sie nicht an und für sich als Musik – wie denn z. B. das Scherzo auch dann ein musikalisch-schönes, pikant-reizendes Stück bleibt, auch wenn man es nicht weiß, daß mit seinen zwei im Charakter contrastirenden Parteen „Elfen und Eisriesen“ gemeint sind.

Eine andere Symphonie-Novität brachte uns eines der Gesellschafts-Concerte – existirte der Meistergesang noch, so würde ich sagen, sie sei im „langen Ton des Schmieds Barthel Regenbogen“ gesetzt – gar kein Ende wollte sie nehmen. Der Componist heißt Anton Bruckner, ist Hoforganist und ein seltsam verworrenes Talent, oder vielmehr ein seltsam verworrenes Genie. Viele Leute in Wien erklären ihn für den zweiten Beethoven – es wäre der Mühe werth zu wissen, was der erste Beethoven dazu sagen würde. Will man einen der Symphonie analogen Eindruck haben, so nehme man Jean Paul's „Hesperus“ zur Hand und lese den Anfang des eilften Hundspostages. Der Humorist bringt eine Menge glänzender Aperçus, frappanter Einfälle, welche unter einander gar keinen Zusammenhang haben – aus Schalkheit verbindet er sie durch Uebergänge, als gehörten sie zusammen, bis der

Lehrer es merkt, er werde gehänselt. Der „zweite Beethoven“ hat in seiner Symphonie Züge und Dinge, welche der erste Beethoven allenfalls geschrieben haben
 170 könnte, aber es fehlt Maß und Mäßigung, Zusammenhang, Bau. – Die hochgehenden Wellen der Phantasie beherrscht der Componist nicht als Schwimmer, widerstandslos läßt er sich von ihnen fortreißen, wohin es auch gehen mag. Neben frappanten Schönheiten finden sich Stellen, die man sehr mild taxirt, wenn man sagt, sie seien seltsam und bizarr. Das Scherzo allein hat Form, Rundung. Der
 175 Anhang des Componisten stürmte, daß die Wände zitterten, das eigentliche Publicum wurde dadurch zu einer fast erbitterten Opposition gereizt. Auch nach beendetem Concert wurden die Anhänger ordentlich Kampfhähne, wenn sie ein ihnen mißliebiges Wort hörten. „Es sind“, rief Einer, „Dinge in dieser Symphonie, welche Wagner geschrieben haben könnte.“ – „Zugegeben“, lautete die Antwort –
 180 „und noch mehr: es sind Dinge darin, welche Wagner wirklich geschrieben hat.“ Gewisse dünne Geigenkritzleien in höchster Höhe und ähnliche Dinge sind wirklich ganz directe Nachahmungen Wagner's. Man wird solche den begeisterten Nachahmern nächstens von Polizeiwegen verbieten müssen. – Die Herren kommen mir vor, wie weiland Lodovico Vittoria, der sich aus lauter Begeisterung für
 185 Palestrina den Bart genau so zustutzen ließ, wie ihn Palestrina trug. Oder aber: sie werden solche Geigeneffecte so wenig mehr anbringen dürfen, als Dichter die Reime: „Sonne, Wonne, Herz, Schmerz“ u. s. w.

Eine dritte, und zwar sehr erfreuliche symphonistische Novität war im philharmonischen Concert eine Reihe von Tonbildern, „ländliche Hochzeit“ betitelt, von Karl Goldmark. Erfindung, Arbeit, und ganz besonders eine Orchestrierung von geradezu berauscher Pracht machen dem Componisten die größte
 190 Ehre. Weitauß besserer Musiker als Maler ist er übrigens, denn die Symphonie ist nicht recht Hochzeit und nicht recht ländlich – aber ausgezeichnet schöne Musik vom ersten Tact bis zum letzten. Wir vergessen sehr bald, daß der einleitende Marsch, auch wo anders hinführen könnte, als vom Hochzeitshause zur Kirche; daß die liedhafte Melodie, welche wir hören, auch ein anderes als ein Brautlied
 195 sein könnte; daß die „Serenade“ – ein höchst reizendes Stück – nicht nothwendig einem Brautpaare dargebracht sein muß; daß das lustige Durcheinander des Finales mit durchklingenden Tanzrhythmen – „juchhe, juchheisa, heisa, he! Geschrei und Fiedelbogen“ – ebensogut eine Kirmesse malen könnte – wir geben uns ganz dem musikalischen Eindruck hin. Wie sehr es Goldmark um Musik und wie wenig um eigentliche Tonmalerei zu thun ist, zeigt sich schon darin, daß der „Hochzeitsmarsch“ eine lange Reihe von Variationen hinter sich herzieht, bei denen die
 200 Hochzeitsgäste allenfalls drei Meilen Weges zurücklegen könnten – zart, heroisch, neckisch, traurig, majestätisch, burlesk schreitet Variation nach Variation vorüber. Goldmark hat mit seiner Quasi-Symphonie, bei der es der einzige fatale Punkt ist, daß sie der Ueberschriften nicht entbehren kann und ihnen gleichwol nicht völlig gerecht wird, einen wolverdienten Erfolg gehabt; hoffentlich findet das Werk seinen weiteren Weg in die Welt.

210 Jeder Componist aber, dessen Composition in die Dirigentenhände Hans Richter's geräth, mag sich gratuliren. Wie sorgsam und liebevoll dieser vorzügliche Musiker sich in jede, auch eine ihm ganz neue Partitur vertieft, beweist z. B. der

Umstand, daß er Hofmann's Symphonie frei, ohne Partitur dirigitte. So auch den „Harold“, der seinen diesmal so überaus glänzenden Erfolg auch nur dem vortrefflichen Studium zu danken hat, das Richter, im Verein mit dem unvergleichlichen Orchester, daran wendete. 215

Wo man die großen, monumentalen Werke Beethoven's Jahraus, Jahrein spielt, und das Publicum darin so ziemlich jede Note kennt, ist es natürlich, daß man gelegentlich auch zu Werken des Meisters greift, welche anderwärts unbeachtet im Winkel liegen bleiben. So hörten wir diesmal die „Serenade“ Op. 25 für – Flöte, Violine und Viola. Eine solche Combination durfte ein Meister nur in einer Epoche wagen, wo herrliche musikalische Motive, schier wie Wegerich an allen Fußsteigen wuchsen und die Componisten Meister in feinsten Detailarbeit waren, und wirksame Effecte mit den sparsamsten Mitteln hervorzubringen verstanden. Wir brauchen heutzutage, gleichnißweise gesprochen, Dampfmaschinen von so und so viel Pferdekraft, um Resultate zu erzielen, wozu ihnen eine Hand genügte. Das wunderliche, aber reizender Züge volle Trio hatte einen ganz überraschenden Erfolg. Die Ausführung war aber auch ganz köstlich und wurde noch durch einen besonderen Umstand pikant – neben Doppler, dem virtuosen Flötenbläser, standen rechts und links in weiß und blauer Toilette zwei schöne Mädchen, die Geige und die Viola in der Hand. Man konnte wirklich an die geigenspielenden Engel Fra Angelico's da Fiesole denken. Die Violinistin, Fr. Teresina Seydl ist die Tochter eines der Oberbeamten der Südbahn; die Violaspielerin, Fr. Helene Lechner ist die Tochter eines wolaccreditirten, geachteten Buchhändlers in Wien – beide sind Schülerinnen Hellmesberger's und zwar ausgezeichnete. Ein eben so selten gehörtes Werk Beethoven's, wie jene Serenade, das Concert Op. 56 für Violine, Violoncell und Pianoforte trugen in einem der Gesellschaftsconcerte die Herren Hellmesberger, Grützmaker und Epstein vor. Gegen die andern Concerte Beethoven's steht dieser dreileibige Geryon von Concert unstreitbar zurück – der Componist wollte jedem der drei Spieler seine *Quarta Trebelliana* an Bravourpassagen und empfindungsvollem Gesang voll auszahlen, und da ist es mehr in die Breite gegangen, als der musikalische Gehalt der Ideen gestatten will. Zudem sind wir es so sehr gewöhnt, ein Trio als etwas in sich Abgeschlossenes, Vollständiges zu hören, daß uns das Orchester, welches mit darin spielt, ordentlich wie eine lästige Ueberfracht vorkömmt. Aber zwischen mancher etwas veralteten Bravourstelle taucht Anderweitiges auf, wo die bekannte Signatur *L. v. B.* recht deutlich zu lesen. 220 225 230 235 240 245

Der sächsische Kammervirtuose Herr Grützmaker, dessen ich eben erwähnt, führte sich bei den Philharmonikern mit einem neuen Concert von Raff ein – am glänzendsten aber trat seine Mitwirkung in dem Quintett von Franz Schubert (*Op. 163 C-dur*) hervor, welches an einem der Hellmesberger-Abende in einer Vollendung gegeben wurde, welche das Publicum förmlich hinriß. Das ist nun aber auch eine Composition, welche in ihrer Art einzig heißen darf – ein Stück Ungarn in Tönen gemalt. Wer das Land kennt, mit seinen Pußten, welche der Csikos als wilder Reiter durchjagt, seinen Rebenhügeln, wo die edeln Feuerweine reifen, seinen Eichenwäldern, seinen Städten und Edelsitzen und dem ganzen, frischen, eigenthümlichen Leben, das noch von keiner Ueberculturblasiertheit 250 255

angekränkt ist, der weiß auch, wie poetisch anregend die bunten Bilder sind,
 welche dort an dem Wanderer vorüberziehen. Schubert empfand es mehr als ein
 260 anderer; alle Augenblicke nahm seine Phantasie den Weg zur „St. Marxer Linie“
 hinaus über Fischament und Hainburg, bis sie glücklich in Ungarn ankam, wo ihr
 der *Genius Hungariae* zurief: „*Tesek, ist's gefällig?*“ Und so glauben wir denn in
 diesem Quintett bald die träumerische Einsamkeit einer Mondnacht im Bakonyer
 Wald zu finden, bald den Tanzlärm einer Csarda (Haideschenke), wo die Geige
 265 des Zigeuners von wild begeisternden Weisen erklingt, während der Cymbal rapi-
 de Passagen wie Silberflitter darüber hingaukeln läßt. Diese Composition schrieb
 Schubert 1828, – gedruckt wurde sie 1854 – man sieht, daß der deutsche Musikver-
 lag sich bei Meisterwerken nicht übereilt, sondern die Bedeutung des Horaz'schen
 „*nonum prematur in annum*“ mehr als würdigt! Hellmesberger Quartettaben-
 270 de bringen nicht bloß die Blüte des classischen Streichquartetts und Quintettes,
 sondern auch Quartette und Quintette mit obligatem Pianoforte. Hier ist es, wo
 insbesondere Johannes Brahms seine Novitäten dieser Art zuerst vorführt. Die-
 ser hochbedeutende Tonsetzer hat in Wien, nachdem man ihn, als er sich vor Jah-
 ren seßhaft machte, anfangs sehr gerne todtgemacht hätte, das Glück gehabt, „in
 275 die Mode zu kommen.“ Besonders vor Jahr und Tag konnte man kaum ein Con-
 certprogramm in die Hand nehmen, ohne den Namen Brahms zu lesen. Damals
 leitete er zudem auch die Gesellschaftsconcerte. Als er sich von diesem Posten zu-
 rückzog, schien es, als schmolle man deswegen mit ihm, und um ein Haar wäre er
 wieder aus der Mode gekommen. Diese launische Göttin spielt auch auf dem
 280 Gebiete der Künste in Wien eine sehr bedeutende Rolle. So kam vor einem Vier-
 teljahrhundert Mendelssohn in die Mode und wieder heraus; nach ihm Schumann
 – man konnte kaum Sommers eine Straße passiren, ohne aus einem offenen Fen-
 ster heraus die „Kreisleriana“ gut oder schlecht spielen oder, mit allem Ueber-
 schwange leidenschaftlichen Vortrages „ich grolle nicht“ singen zu hören. Dann
 285 kam, wie gesagt, Brahms an die Reihe. Seine Lieder werden viel gesungen – was
 größere Compositionen betrifft, so hat in diesem Jahre nur Hellmesberger treu an
 ihm festgehalten. Brahms ist eine ganz eigene Erscheinung – er hat, so zu sagen,
 einen Januskopf. Der eine blickt zurück nach J. S. Bach und Händel, der andere
 blickt vorwärts, über Beethoven hinaus, in dunkle, zur Zeit noch undurchforschte
 290 Gegenden. Das „deutsche Requiem“, das „Triumphlied“ gehören der ersten Rich-
 tung an, die Werke für Kammermusik der zweiten. Hier wird seine Musik oft eine
 Sphinx, welche uns Räthsel vorlegt, uns aber zum Glücke nicht zerreißt, wenn wir
 sie zu lösen nicht im Stande sind. Wenn wir anderen, die wir am Ende doch „vom
 Handwerk“ sind, in solchen Momenten vorläufig ein demüthiges „*non liquet*“ spre-
 295 chen, so dürfen wir über den begeisterten Beifall der Menge, der auch dann nicht
 ausbleibt, uns nicht verwundern. Hat sie es verstanden? Kaum! Aber sie hat im
 Programm gelesen „Johannes Brahms“, und das genügt ihr. Hätte dort als Autors-
 name: Hans Huckebein gestanden, so wäre das Resultat ohne Zweifel ein anderes
 geworden. Der Künstler mag in solchen Momenten lernen, wie viel die Zauber-
 300 formeln werth sind „es hat gefallen“ oder „es hat nicht gefallen“. Daß Brahms auch
 Gegner hat, ist natürlich; welcher ausgezeichnete Mensch hätte sie nicht? Zum
 Glücke schlagen sie, zwar mit Keulen, aber so plump und ungeschickt darein, daß

die Hiebe nicht treffen. Sollte Brahms wirklich im Umkreis des Stephansturmes „aus der Mode kommen“, so hat es nichts zu sagen – seine Musik ist keine Modesache, und trägt den Keim in sich, alle möglichen Moden zu überdauern. Gegen die wechselnden Launen ist für jetzt der „blonde Johannes“ – wie man ihn hier nennt – keineswegs sicher. Wir erleben hier auf anderen Gebieten Analoges – auch auf dem der Malerei. Welcher Götzendienst wurde nicht mit Mackart getrieben! „*Credette Mackart nella pittura tener lo campo, ed hora ha Max il grido, si che la fama di colui oscura*“ würde Dante sagen können. Im jetzigen Moment – *hora* – sind die Leute ganz außer Rand und Band über das dornengekrönte Eccehomohaupt von Gabriel Max, welches, je nachdem man es sehen will, die Augen offen oder geschlossen hat – einige Griesgrame meinen, es sei ein, obendrein handgreiflich ausgeführtes, des Gegenstandes höchst unwürdiges Taschenspielerstückchen. Es ist ein „Sensationsbild“ – und soll hier etwas enormes Glück machen, so müssen jene drei Sylben als Vorspann vorgehängt werden. Theaterzettel riesigsten Formates kündigen uns die „beiden Waisen“ als „Sensationsdrama“ an – wir haben „Sensationsopern“, „Sensationsromane“, „Sensationsprocesse vor dem Geschworenengericht“ – und wo das Wort „Sensation“ erklingt, laufen die Leute massenweise zu. So ist denn, wie mit einem Schlage, Gabriel Max „Mode“ geworden, und die Photographie-Handlungen können sich vor Nachfrage nach „dem letzten Gruß“, der „Löwenbraut“ u. s. w. kaum retten.

Kehren wir nach dieser Abschweifung zur Musik zurück! Ich habe vorhin der Trio-Abende des Prof. Anton Door erwähnt. Der ausgezeichnete Pianist – auch als Lehrer hier hochgeschätzt – scheint leider gesonnen, diese Abende aufzugeben – sie „rentirten sich nicht“. Door hat unter vielen anderen Verdiensten auch das, uns mit den Werken eines sehr interessanten modernen Franzosen bekannt gemacht zu haben – er setzte sie mit zäher Beharrlichkeit immer wieder aufs Programm – obschon sich die Leute gegen das Ungewohnte anfänglich mit Händen und Füßen wehrten. Es ist Saint-Saëns, der Organist der Madelaine in Paris, den Door im Wortverstande bei uns eingebürgert hat, denn Door's consequentes Festhalten an dem von ihm als gut und schön Erkannten, hat am Ende gesiegt; das Pianoforteconcert des Franzosen, welches Door, der Composition ganz entsprechend, in Sturm- und Feuerschritten an uns vorüberführte, riß das Publicum mit sich fort, und kommt, wie es heißt, Saint-Saëns in nächster Zeit persönlich nach Wien, so kann er einer guten Aufnahme wol gewiß sein. Musikalisch betrachtet ist er ein Original. Man denke sich Beethoven und Johann Sebastian Bach zu gleichen Theilen genommen, gemischt, und diese Mischung fast wüthend durch einander gerüttelt und geschüttelt, und man hat Saint-Saëns.

Ich bemerke, um meine flüchtig gezeichnete Skizze des Wiener Concertwesens passend abzuschließen und einzurahmen, daß Wien seine zahllosen Concerte sammt und sonders in drei Sälen unterbringt. Wer die breiten Prachttreppen zum großen Prachtsaal im Musikvereinsgebäude hinansteigt, denkt kaum noch der Zeiten, wo die Gesellschaft mit ihrem Conservatorium und ihren Concerten in dem unbequem comprimierten Gebäude hauste, was sie sich in der Straße „unter den Tuchlauben“ vorläufig, aber mit schweren Opfern erbaut hatte. Der Zugang zum Saale konnte an jenen Traum des Malers Franz in einer Novelle Callot-Hoff-

mann's erinnern, dem da träumte, er müsse sich als Ballgast in einen glänzenden Ballsaal durch ein Ofenloch zwängen. Die Wendeltreppen, die uns zu dem musikalischen Göttermahl emporführten, konnten ein wahres *per aspera ad astra* heißen, es war als stiege man in einem runden Pennal empor – Falstaff wäre sicher stecken geblieben. Das neue Gebäude (in der Lothringerstraße) thut umgekehrt an Pracht beinahe des Guten zu viel. Glücklicherweise ist der Saal nicht blos an Malerei, Gold, Schnitzwerk etc. ein prachtvoller, sondern auch ein vortrefflich akustischer Raum. Einen eigenen Charakter geben ihm die vergoldeten Karyatiden, welche mit napoleonisch-untergeschlagenen Armen nach beiden Langseiten hin die Gallerie tragen. Es macht zuweilen, wenn das Publicum sich vor Enthusiasmus nicht kennt, einen unwiderstehlich-komischen Eindruck, die vergoldeten Idealgesichter mit unendlicher Ruhe und Gleichgiltigkeit auf den Spektakel herabzublicken zu sehen. Höchst imposant nimmt sich der Saal Abends bei Gaslicht aus. Der kleine Saal wiederholt gemäßigt die Decorirung des großen, und ist auch von der trefflichsten Akustik. Das letztere gilt auch von dem in glücklichster Lage, im Herzen der Stadt, gelegenen, vielbenützten Saal des celebren Pianofortefabrikanten Ludwig Bösendorfer im Palais Liechtenstein. Mit der Eröffnung dieses Saales hat der biedere, liebenswürdige Besitzer den Künstlern und dem Publicum eine wahre Wohlthat erwiesen, deren Größe man erst recht empfinden würde, wenn diese äußerst behagliche und bequeme Tonhalle nicht zur Disposition stünde.

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Gounod, *Margherita*, 4. März 1876, Hofoper ■ Verdi, *Il trovatore*, 6. März 1876, ebd. ■ Verdi, *La traviata*, 11. März 1876, ebd. ■ Thomas, *Mignon*, 9. März 1876, ebd. ■ Philharmonische Konzerte (Erstes Abonnementkonzert), 7. November 1875, MVgr. ■ Philharmonische Konzerte (Zweites Abonnementkonzert), 28. November 1875, ebd. ■ Philharmonische Konzerte (Viertes Abonnementkonzert), 26. Dezember 1875, ebd. ■ Philharmonische Konzerte (Sechstes Abonnementkonzert), 23. Jänner 1876, ebd. ■ Drittes Gesellschaftskonzert der GdM, 20. Februar 1876, ebd. ■ Philharmonische Konzerte (Siebtes Abonnementkonzert), 5. März 1876, ebd. ■ Zweites Konzert der Wr. Singakademie, 2. Februar 1876, MVkl. ■ Viertes Konzert des Hellmesberger-Quartetts, 23. Februar 1876, ebd. ■ Konzert von Anton Door, 10. Februar 1876, ebd.

REZENSIERTE WERKE

Beethoven: Serenade D-Dur op. 25, Tripelkonzert C-Dur op. 56 ■ Berlioz: *Harold en Italie* op. 16 ■ Gounod: *Margherita (Faust)* ■ Bruckner: Symphonie c-Moll WAB 102 (2. Fassung) ■ Goldmark: *Ländliche Hochzeit. Symphonie in 5 Sätzen* op. 26 ■ Heinrich Hofmann: Symphonie Es-Dur op. 22 (*Frithjof*) ■ Liszt: *Hunnenschlacht* S 105 ■ Raff: Violoncellokonzert d-Moll op. 193 ■ Saint-Saëns: Klavierkonzert g-Moll op. 22 ■ Schubert: Streichquintett C-Dur D 956 ■ Thomas: *Mignon* ■ Verdi: *Il trovatore, La traviata* ■ Wagner: *Eine Faust-Ouvertüre* WWV 59

ERLÄUTERUNGEN

7 Habeneck's] François-Antoine Habeneck (1781–1849), frz. Violinist, Dirigent und Komponist. ■ 14 „Orchesterverein“] → NR. 197/ERL. zur Z. 102. ■ 47 wer Vieles bringt ... bringen] Goethe,

Faust I, 97. ■ **50** nach Jahre dauernder Unterbrechung] → NR. 246/ERL. zur Z. 3. ■ **55** *toujours-perdrix*] frz. „immerfort Rebhuhn“ – angeblicher Ausspruch eines Beichtvaters Heinrichs IV. von Frankreich, der vom König immer nur Rebhuhn zu essen bekam. ■ **60f.** „Du fürchterliches Weib ... Deine Nähe?!“ Friedrichs Worte in Wagners *Lohengrin* II,1. ■ **61f.** „Lohengrin“ auf's Repertoire gesetzt.] Die geplante *Lohengrin*-Aufführung kam nicht zustande. Vgl. hierzu NR. 265/Z. 28–31. ■ **65–67** „sonsten sang ... dieselbe Kehle.“] Karl Immermann, *Xenien*, zum ersten Mal veröffentlicht in: Heinrich Heine, *Reisebilder. Zweiter Teil* (1827). ■ **71** Kätchen] Kätchen von Heilbronn – Figur im gleichnamigen Ritterschauspiel von Heinrich von Kleist. ■ **72f.** Vers 15 und 16] „Ich weiß deine Werke, daß du weder kalt noch warm bist. Ach, daß du kalt oder warm wärest! Weil du aber lau bist und weder kalt noch warm, werde ich dich ausspeien aus meinem Munde.“ ■ **77** Theodor Helm] (1843–1920), Musikkritiker und -schriftsteller; Musikreferent des *Wr. Fremden-Blatts*, später bei der *Wr. Deutschen Zeitung*; Anhänger der Neudeutschen Schule. ■ **80** Carl Fromme ... „Musik-Kalender für 1876“] *Fromme's musikalische Welt. Notiz-Kalender für das Jahr 1876*, hrsg. von Theodor Helm, Wien 1876. ■ **85** Otto Nicolai in's Leben rief] Die erste Akademie der Philharmoniker leitete Nicolai am 28. März 1842 im Großen Redoutensaal der Hofburg. ■ **85** Dessoff's Scheiden] → NR. 212/ERL. zur Z. 74. ■ **94** „musikalische Orthodoxie“] → NR. 258/ERL. zur Z. 74f. ■ **100f.** im Concert Padeloup] → NR. 252/ERL. zur Z. 18f. ■ **109f.** wie Zschokke's Hauptmann ... „andere Majestäten“ gesehen.] Gemeint ist Hauptmann Renold im Roman *Addrich im Moos* von Heinrich Zschokke (1771–1848). ■ **113** „erst geköpft ... zuletzt geschunden,“] Freizitat aus: Mozart, *Die Entführung aus dem Serail* I,3. ■ **115** Schliemann] Heinrich Schliemann (1822–1890), dt. Archäologe. ■ **130–133** Ein scharfsinniger Criticus ... in der Partitur gefunden] Gemeint ist die Rezension „Concerte“ von Florestan [Johann Georg Woerz], in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* (1876), Nr. 9, 30. Jänner. ■ **143–145** Klopstock ... „Braga das Telyn reichen“] Klopstocks Ode „*Braga*“ trägt den Namen des nordischen Dichtergottes. ■ **145** Ossian] → NR. 181/ERL. zur Z. 89. ■ **146f.** bei de la Motte-Fouqué ... die Nordlandrecken] Friedrich de la Motte Fouqué (1777–1843), dt. Dichter; *Der Held des Nordens* (1810). ■ **159** Barthel Regenbogen] (floruit um 1300), Sangspruchdichter; die Strophenform „langer Ton“ war einer der sogenannten vier gekrönten Töne. ■ **199f.** „juchhe ... Fiedelbogen“] → NR. 248/ERL. zur Z. 18f. ■ **240** *Quarta Trebelliana*] → NR. 259/ERL. zur Z. 34. ■ **255** Csikos] ungarischer Pferdehirt. ■ **262** *Tesek*] Tessék – ungar. „Bitte“. ■ **269** „*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). ■ **284** „ich grolle nicht“] Nr. 7 aus *Dichterliebe* Nr. 48. ■ **298** Hans Hucklebein] der unglückselige Rabe in der Bildergeschichte von Wilhelm Busch *Hans Hucklebein, der Unglücksrabe*. ■ **309f.** „*Credette Mackart ... obscura*“] „Einst währte Mackart sich im Malen unübertrefflich, aber ihn will jetzt der vielgepriesne Max überstrahlen!“ Paraphrasierung von Dante, *La Divina Commedia: Purgatorio* 11,94–96. ■ **312** Gabriel Max] Gabriel von Max (1840–1915), dt. Maler. *Ecce homo* wurde 1876 in der Kunsthalle Hamburg ausgestellt. ■ **317** die „beiden Waisen“] Das Theaterstück *Die beiden Waisen* von Adolphe d'Ennery und Eugène Cormon mit der Musik von Jean-Jacques Debillemont (1824–1879) wurde 1876 im Carltheater gespielt. ■ **324–326** Door ... scheint ... gesonnen, diese Abende aufzugeben] Trotz Schwierigkeiten setzte Door seine Trio-Abende auch in den darauffolgenden Jahren fort. In den 1890er Jahren trat er mit David Popper und František Ondříček (1857–1922) auf. ■ **335f.** kommt ... persönlich nach Wien] → NRN. 252 und 256. ■ **347f.** in einer Novelle Callot-Hoffmann's] „Der Magnetiseur“, in: E. T. A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callot's Manier*. ■ **355f.** Karyatiden]

→ NR. 141/ERL. ZUR Z. 17. ■ 364f. Mit der Eröffnung dieses Saales] Der im November 1872 durch den 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.

261.

WA 1876, Nr. 107, 10. Mai

Oper.

A. „Ende gut. Alles gut“, lautet ein bekannter Spruch. Man könnte vielleicht umgekehrt auch sagen: „Ein glücklicher Anfang, ein glücklicher Fortgang.“ Unsere italienische Stagione hatte mit einer nur halb erfreulichen Aufführung des Gounod'schen „Faust“ angefangen und das Resultat des Ganzen ist, wie wir jetzt nach geschlossener Stagione sagen dürfen, auch nur ein halb erfreuliches geblieben, trotz der glänzenden „Patti-Abende“. Der wieder anfangenden deutschen Opernsaison dürfen wir aber, wenn der obige Spruch Recht hat, mit guten Erwartungen entgegensehen. Wie über der Aufführung des „Don Juan“, womit sie eröffnet wurde, so leuchtete auch über der Aufführung des „Fidelio“, dieses zweiten Capitalwerkes deutscher dramatischer Tonkunst, ein glücklicher Stern. Die Rolle der Leonore hatte diesmal Frau Friedrich-Materna inne. Sie hat, wenn wir nicht irren, diese Partie vor sechs Jahren gesungen, da sie eben erst beim Hofoperntheater eingetreten. Sie hat in diesen wenigen Jahren viel gelernt und eine große künstlerische Reife erlangt. Daß ihre Beschäftigung mit den hochdramatischen und an die Sängerin die äußersten Anforderungen stellenden Rollen in Wagners Musikdramen dazu wesentlich beigetragen habe, möchte wohl als zweifellos gelten dürfen. Ihr „Fidelio“ gab darüber Zeugniß. Der Erfolg der Künstlerin war ein schöner, verdienter. Wir müssen nicht nur das Feuer und die Kraft, mit welcher sie diese hohe Frauengestalt hinstellt, rühmen, sondern auch die Weihe, die künstlerische Pietät, mit welcher sie Beethovens Musik behandelte. Kein banales Haschen nach Effect, keine Uebertreibung des Ausdrucks, kein rohes Geltendmachen des Materiales an Stimme u. s. w. störte den echt künstlerischen Eindruck und eben darum erfreute der „Fidelio“ der Frau Friedrich Materna so sehr. Das zweigestrichene *h* im Allegro der großen Arie steht zwar nicht in der Partitur, klang aber so prachtvoll, daß selbst Beethoven nichts einzuwenden gehabt hätte. Das Duo: „O namenlose Freude“, welches sonst unter der durch die vorhergegangenen Scenen bewirkten Ermüdung der meisten „Fidelio“-Darstellerinnen zu leiden pflegt, kam diesmal zu voller Geltung und Wirkung.

Herr Müller stand als „Florestan“ dem „Fidelio“ würdig zur Seite. Das mit nervöser Heftigkeit herausgestoßene: „Zur Freiheit, zur Freiheit“ in der Arie fällt nicht dem Sänger, sondern, mit aller Ehrfurcht vor Beethoven gesprochen, dem Componisten zur Last, der es aber vielleicht gerade so haben wollte. Dramatisch-wahr ist es sicher, wenn auch etwas auf Kosten der musikalischen Schönheit, sogar auf Kosten der Möglichkeit, die Stelle singen zu können, statt sie

schreien zu müssen. Dem trefflichen Paare reihte sich Herr Beck an, dessen „Pizarro“ seinesgleichen sucht. Das gemüthliche Trifolium: Rocco, Marcelline und Jaquino fand an Herrn Mayerhofer, Frh. Siegstädt und Herrn Schmitt sorgfältige Darsteller, die wesentlich zum Gelingen des Ganzen beitrugen, wenn auch Vater Rocco's Herzlichkeit und Güte in bezeichnenderen Zügen hätte vortreten können. Die undankbare und doch wichtige Rolle des „Don Fernando“, die noch zum letzten Ende Alles verderben kann, wurde von Herrn Hablawetz würdig ausgeführt. Don Fernando ist vom Textdichter aus eine seltsame Mischung von *Deus ex machina* und *Moutarde après le diner*; es ist ein Verdienst des Darstellers, wenn wir, wie diesmal, statt dessen einen humanen, wohlwollenden Herrn erblicken und begrüßen.

40

45

Chöre und Orchester waren unübertrefflich. Die große Ouverture wurde mit athemloser Stille gehört, mit stürmischem Beifalle belohnt; der Chor der Gefangenen gleichfalls und höchst imposant wirkten die Chormassen des Schlusses. Das große Andante-Ensemble vor dem Schlußpresto hatte etwas geradezu Andachterweckendes. Und „Andacht“ möchte ich die Stimmung nennen, mit welcher das Publicum die Oper entgegennahm. Als nach dem ersten Acte, während der Vorhang fiel, Beifall laut werden wollte, wurde er zurückgewiesen, weil man das verklingende Nachspiel des Orchesters nicht entbehren wollte, nach dessen letzter Note der Applaus um so lebhafter losbrach. Es lassen sich aus dem Erfolge des Abends allerlei Nutzenwendungen machen.

50

55

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Beethoven, *Fidelio* (mit der Ouvertüre III zu *Leonore* op. 72a), 9. Mai 1876, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

4f. halb erfreulichen Aufführung des ... „Faust“] → NR. 246. ■ 12f. Sie hat ... vor sechs Jahren gesungen] Sie sang im *Fidelio* bereits im Juni 1869. ■ 44 *Moutarde après le diner*] frz. „Möstrich nach der Mahlzeit“ (d. h. zu spät und überflüssig).

262.

WA 1876, Nr. 112, 16. Mai

Musik.

Die letzten Concerte der Saison.

Wenn eine große Glocke ihre letzten Schläge gethan, so summt sie noch eine Weile nach. Die Osterwoche repräsentirt bei uns den officiellen Abschluß der Musiksaison, aber es hat sich ihr diesmal noch eine ganze Reihe musikalischer Aufführungen angehängt, von denen hier wenigstens noch eine kurze Uebersicht gegeben werden möge. Hellmesberger beendete den Cyklus seiner Quartettabende. Sie zählen zu dem Allerbesten, was uns an Musik geboten wird: auserlesene Musik für ein auserlesenes Auditorium. Diesmal schloß Beethovens Quartett in *Es* (op. 127) ab, eine wunderbare Tondichtung, welche allerdings zur Ausführung bedeutende

5

10

Künstler erfordert und sie hier auch fand. Vorher spielte Herr Grünfeld den Klavierpart der Schumann'schen Sonate in *A-moll*, Herr Hellmesberger, wie kaum nöthig zu sagen, den Violinpart. Herr Grünfeld ist, wie bekannt, ein vorzüglicher Pianist und, was mehr, ein tüchtiger Musiker. Schumanns schöne, seit lange nicht gehörte Composition kam durch das ausführende Künstlerpaar zu voller Geltung. Man kann von Hellmesbergers Quartettproductionen sagen, daß sie auf einer Höhe angelangt sind, wie früher sie nur die Brüder Müller ähnlich einnahmen; Schuppanzighs Quartette sind für uns zu weit in die Vergangenheit zurückgetreten, als daß wir eine Vergleichung wagen dürften. Heutzutage hat das Hellmesberger-Quartett vielleicht nur Einen Rivalen, das bewunderte „Florentiner Quartett“ Jean Beckers. Mir scheint Hellmesbergers Quartett minder Glätte, aber dafür kühnere, freiere „*Touche*“ zu haben und es wird wohl nicht Wenige geben, welche solches vorziehen werden. Uebrigens hat eine Art von Fusion stattgefunden, denn der vorzügliche Cellist Hilpert ist von den Florentinern zu Hellmesberger übergetreten.

Joseffy führte uns einen Duodez-Pianisten vor – seinen Schüler Moriz Rosenthal. Ein unzweifelhaft bedeutendes Talent ist da, aus der Knospe wird sich eine Blüthe entwickeln. Wenn wir hier eine interessante „Schülerproduction“ hörten, so gestaltete sich eine andere *soi-disant*-Schülerproduction zu unserer höchst angenehmen Ueberraschung zu einem der glücklichst reussirenden Concerte der Saison. Herr Professor Door führte nämlich eine Anzahl junger Pianistinnen vor. Herr Prof. Wolf ließ eine Anzahl seiner jungen Gesangsschülerinnen ihre Probe vor der Oeffentlichkeit bestehen. Beide Lehrer ernteten durch ihre Eleven die größte Ehre. Es waren Leistungen, die nicht etwa nur relativ Anerkennung verdienten, sondern an und für sich etwas bedeuteten – ja das Ganze hatte etwas so Frühlinghaftes, Jugendfrisches, daß wir uns nicht leicht eines gleich angenehmen Eindruckes erinnern. Von Prof. Wolfs Schülerinnen traten vor allen die beiden Fräulein Horst, die Töchter Sr. Exc. des Herrn Ministers Horst, mit zwei Duetten auf; der reizende Vortrag des Donizetti'schen Duo's (aus den *Nuits d'été à Pausilippe*) mit seinem oft wiederholten „*mesci, mesci*“, welches uns ganz die Anmuth eines italienischen Winzerfestes zurückrief, gewann sogleich das Publicum. Frl. Marie Hellmer ist uns von früher her vortheilhaft bekannt: mächtige Stimme mächtigen Umfanges, nach dem Hauptcharakter ein volltöniger Mezzosopran, im Vortrage etwas nach dem Grandiosen und Heroischen Gehendes. Frl. Hellmer, welche sich der dramatischen Laufbahn widmet, wird gewiß ihr Glück machen. Dasselbe läßt sich dem Frl. Julie v. Axelson prophezeien, einer jungen Schwedin, welche ihre Ausbildung bei Prof. Wolf gesucht und in erfreulichster Weise gefunden hat; ihr Fach ist brillantester Coloratursang, die Stimme ein glockenheller, hoher Sopran.

Eine brave, sympathisch ansprechende Sängerin ist Fr. v. Bondi; von einer jungen Sängerin, welche ein Lied von Mendelssohn und eines von Robert Franz vortrug – sie heißt Marie Ambros – darf ich natürlich nicht sprechen. Unter all diesen jungen Damen erschien ein einziger Sänger, Herr Baron v. d. Tann, dessen angenehmen Tenor wir übrigens schon öfter in Concerten zu hören Gelegenheit hatten. Auch er macht unter Wolfs Anleitung erfreuliche Fortschritte. Von Doors

Eleven nennen wir in erster Reihe Frl. Julie Goldberg [sic], ein noch sehr junges Mädchen, welches unzweifelhaft eine bedeutende Zukunft vor sich hat. Der gediegene, lebensvolle, farbenreiche Vortrag der chromatischen Phantasie von J. S. Bach hat uns wahrhaft überrascht und ganz anders und wieder ganz richtig faßte sie zwei reizende kleinere Klavierstücke von I. Brüll und Rob. Fuchs auf. Auch Frl. Groag und wie die jungen Pianistinnen alle hießen – darunter auch eine der beiden Frl. Horst – verdienen jede Anerkennung.

60

Den letztesten Schluß der Saison bildete am Sonnabend vor dem Sonntage *Cantate* (14. Mai), dessen kirchlicher Name hier sehr gut paßt, eine Pianistin Frl. Hortense Voigt, „Schülerin Liszts“, wie der Zettel als *Epitheton ornans* beizusetzen für nöthig fand. Sie gab ihr Concert an einem für dergleichen etwas ungewöhnlichen Orte, in der evangelischen Kirche. Orgelconcerte in Kirchen und Oratorien-Aufführungen in Kirchen sind in Nord-Deutschland nichts Unge- wohntes, erstere, weil man große Orgelwerke dort eben nur in Kirchen findet, letztere, weil man sie als eine Art von Andachtsübung versteht. Unsere Pianistin hatte für ein Programm gesorgt, welches allenfalls durch eine Kirchenthüre ein- passiren kann, ohne daß es der Kirchendiener sofort hinausjagt. Aber dieses Piano, diese Sologeige u. s. w. – es wollte uns in einer Kirche doch etwas stark exotisch vorkommen. Unseres Erachtens ist eine Kirche eine Kirche und ein Concertsaal ein Concertsaal und dabei sollte es fein bleiben.

65

70

75

A. W. Ambros.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Sechstes Konzert des Hellmesberger-Quartetts, 4. Mai 1876, MVkl. ■ Soirée musicale von Anton Door, 24. April 1876, Bösendorfersaal ■ Konzert von Hortense Voigt, 13. Mai 1876, Evangelische Kirche (Dorotheergasse 16)

REZENSIERTE WERKE

Johann Sebastian Bach: Chromatische Fantasie und Fuge d-Moll BWV 903 ■ Beethoven: Streichquartett Es-Dur op. 127 ■ Brüll: Impromptu ■ Donizetti: Nr. 12 „Brindisi“ („I bevitori“) aus dem Liederzyklus *Nuits d'été à Pausilippe* ■ Robert Franz: Nr. 6 „Im Herbst“ aus 6 Gesänge op. 17 ■ Fuchs: Improvisation op. 11 Nr. 2 ■ Mendelssohn: Nr. 6 „Nachtlied“ aus 6 Lieder op. 71 ■ Schumann: Violinsonate a-Moll op. 105

ERLÄUTERUNGEN

17 Brüder Müller] → NR. 204/ERL. zur Z. 106. ■ **18** Schuppanzighs Quartette] begründet von Ignaz Schuppanzigh (1776–1830), erste öffentliche Quartettsoireen in Wien. ■ **26f.** Moriz Rosenthal] (1862–1946), Pianist; 1875 Schüler von Rafael Joseffy in Wien, später Studium bei Liszt, ab 1884 Konzertreisen in Europa und Amerika, ab 1936 im Exil in den USA. ■ **29** *soi-disant*] frz. „sogenannte“. ■ **37f.** die beiden Fräulein Horst] Anna Horst (?–1877); Caroline Horst, verh. Della Giacomina (1856–1880). ■ **38** Horst] Julius von Horst (1829–1904), Landesvertheidigungsminister. ■ **40** „*mesci, mesci*“] „Schenke ein, schenke ein!“ ■ **46** Julie v. Axelson] später verh. Montgomery, schwed. Sopran; Gesangsstudium bei Carl Maria Wolf in Wien, danach am Stadttheater in Leipzig engagiert, 1878 Gastspiel am Dt. Landestheater in Prag. ■ **50** v. Bondi] nicht ermittelt. ■ **52** Marie Ambros] später verh. Tutovi (1852–1941), das erste von

Ambros' neun Kindern; studierte Gesang am Konservatorium der GdM. ■ 56 Julie Goldberg] recte: Emilie Goldberger (1859–?); Klavierstudium am Konservatorium der GdM. ■ 61 Groag] Ernestine Groag (1856–?), Klavierstudium am Konservatorium der GdM. ■ 61f. eine der beiden Frl. Horst] Caroline Horst. ■ 65 Hortense Voigt] (?–1887), Pianistin, Klavierstudium bei Liszts Schüler Robert Pflughaupt in Weimar.

263.

WA 1876, Nr. 120, 26. Mai

A. (K. k. Hofoperntheater.) Wir sind seit Jahr und Tag, mit und ohne Gäste, so oft und viel mit Gounods „Faust“ regalirt worden, daß wir „*l'immortel opéra de Faust*“ – wie Gustav Chouget das Werk nennt – am Ende recht herzlich sattbekommen haben. Es war also keine ganz angenehme Ueberraschung, als wir die vorbe-

5 lobte Oper statt des angekündigt gewesenen „Lohengrin“ zu hören bekamen. Aber die Aufführung war zum Glücke eine gute. Die Rolle Margaretha's hatte diesmal ein Gast inne, uns schon von früher her bekannt, Frl. Bretfeld, derzeit Mitglied des Operntheaters in Hamburg. Wir constatiren vor Allem, daß die junge Säng-

10 rin eine warme Aufnahme gefunden und so sehr gefallen hat, daß sich ihrem weiteren Gastspiele unbedenklich ein günstiges Prognostikon stellen läßt. Wir kannten das Fräulein vor einigen Jahren als Anfängerin; sie hat seitdem an Sicherheit, Stimme, Vortrag, Darstellung gewonnen. Das „Gretchen“ faßte sie ungefähr so auf wie weiland Sophie Stehle in München, welch letzterer das Verdienst (wenn es eines ist!) gebührt, die vorher in Deutschland kühl und fast ablehnend aufgenommene

15 Oper durch ihre vielgepriesene Leistung eingebürgert zu haben. Ganz aber läßt sich Gounods echt französische Edel-Grisette Marguérite doch nicht zu Goethe's deutschem Gretchen umschmelzen, wie es Frl. Stehle wenigstens so weit als möglich unternahm. Frl. Bretfelds „Gretchen“ hatte, wie gesagt, einen ähnlichen Zug. Relativ am geringsten war der ganz auf brillanten Coloraturgesang und coketten Vortrag berechnete Schmuckkästchen-Walzer, das würdige Seitenstück zu Gounods leidigem Giuletta-Walzer. Frl. Bretfelds Talent geht nicht auf eigentlichen Coloraturgesang, der Triller ist etwas schwer u. s. w., doch zog sie sich auch hier mit Ehren

20 aus der Sache. Ganz erfreulich war dagegen die Gartenscene und von überraschender Kraft der Darstellung die Kerkerscene. Durchwegs zeigt Frl. Bretfeld im Spiele Feinheit und ein gebildetes Wesen, welches für sie sofort einnimmt. So scheint auch

25 das Publicum gedacht zu haben, denn gleich die ersten zehn Worte, mit welchen sich Gretchen introducirt, um sofort wieder abzugehen, fanden lebhafteste Zustimmung und der Beifall steigerte sich dann fast von Scene zu Scene.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Gounod, *Margarethe*, 24. Mai 1876, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

2f. „*l'immortel* ... Chouget das Werk nennt] „unsterbliche Faust-Oper“, Gustave Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris 1873, S. 294.

Zu Ambros' ausführlicher Rezension von Chouquets Abhandlung → Bd. 1/Nr. 105. ■ 13 Sophie Stehle] (1842–1921), dt. Sopran; 1862 sang sie in der Münchner Erstaufführung von Gounods *Faust*. ■ 21 Giulietta-Walzer] aus *Roméo et Juliette*.

264.

WA 1876, Nr. 131, 9. Juni

A. (K. k. Hofoperntheater.) Zwei Mal war bereits der „Antheil des Teufels“ an den Straßenecken angeschlagen, zwei Mal mußte der Teufel, dessen Lieblingsfarbe doch sonst Roth ist, dem rothen Zettel weichen. „Du mußt es drei Mal sagen“, ruft Goethe's Mephisto, ehe er auf Fausts „Herein“ eintritt. Und richtig, als der „Teufelsantheil“ zum dritten Male an den Straßenecken prangte, bekamen wir ihn Abends zu sehen. Wir haben ihn mit Freuden begrüßt, denn das Buch ist eines der feinsten, pikantesten und graziösesten und die Partitur ist desgleichen eine der feinsten, pikantesten und graziösesten. Ein Glück, daß wir solches schon vorher wußten, denn diesmal hätten wir es wahrlich nicht gemerkt. Das Werk kam uns diesmal vor wie ein Schmetterling, der in etwas allzu schwere Hände geräth, welche ihm den bunten Farbenschmuck der Flügel abstreifen. Wir haben seit Jahren so ohne Ende Großes, Größeres, Größtes und Allergrößtes tragirt, daß wir es am Ende vergessen haben, wie man sich anlassen muß, wenn man es, statt mit Riesen, Helden und Dämonen, einmal mit Grazien zu thun hat. Selbst in der weiland „Komischen Oper“ hatte die Aufführung den Intentionen des Dichters und Componisten entschieden mehr entsprochen. Dennoch heißen wir die Aufführung willkommen, denn sie ist uns Bürge, daß dieses leichtere, so unendlich reizende Genre endlich wieder im großen Hause, bis wir, was hoffentlich doch geschehen wird, eine eigene „Komische Oper“ bekommen werden, zu Gnaden aufgenommen ist, denn zwischen den beständigen Koloßopern begannen wir wirklich schon nach etwas Erholung zu schmachten.

Den Carlo Broschi gab als Gast Fr. v. Bretfeld. Die Partie fordert Degagirt-heit, Verve, Esprit, lauter französische Worte, wie man sieht, dazu eine leichte, glänzende Coloratur. Allem diesem fehlt bei dem Fräulein zur Zeit noch die volle Entwicklung; sie nahm in der ersten Scene die Sache viel zu ernst, zu sentimental, man spürte eben wieder den Nachhall der „großen Partien“ als Margarethe, Elsa u. s. w., in denen die junge Künstlerin sonst lebt und webt. Der Anfang war, um es kurz zu sagen, anständige Mittelmäßigkeit. Allmähig kam die Darstellerin in Zug und die Darstellung gestaltete sich erfreulicher, obschon Carlo Broschi noch lange nicht war, was er sein sollte. Fr. Tagliana war in Erscheinung, Spiel und Gesang eine reizende Casilda; seltsam genug mußte es wirken, daß gerade die kleine Putzmacherin von Madrid, als welche uns das Textbuch Casilden präsentirt, am spanischen Königshofe entschieden als die distinguirteste und eleganteste Person erschien. Herr Walter sang anfangs sein ausdrucksvolles Strophenlied recht brav; das leichte Blut des Studenten und später jungen Officiers wurde aber kaum markirt. Die Rolle der Königin ist eine entschieden undankbare, – so matt, wie Fr. Tremel sie gab, braucht sie aber doch nicht auszufallen. Den nervenkran-

ken, reizbaren, launischen und ängstlichen, jetzt hart-despotischen und gleich wieder in weiche Rührung zerfließenden König bei der Rollenvertheilung Herrn Scaria anzuvertrauen, war ohne Frage ein schwerer Mißgriff. Statt eines aus den obangedeuteten Zügen des Charakters zusammengesetzten Gebildes sahen wir eine Figur, die an den bekannten Apostel der „Urgesundheit“ erinnern konnte, welcher vor etwa zwei Jahrzehnten Deutschland durchwanderte. Auch von königlicher Würde und Repräsentation, welche wir denn doch auch am kranken Könige nicht ganz vermissen wollen, war nichts zu spüren. Das war der *bourru bienfaisant*, der „gutherzige Polterer“ des alten Lustspieles. Eben so verunglückt war Herr Mayerhofers Hofmeister, eine Rolle, welcher sehr komische Wirkungen abzugewinnen wären, welche aber diesmal ganz trocken und nüchtern eben nur recitirt wurde. Wir hoffen indessen, daß das Wünschenswerthe allmählig doch wieder Rundung und Gestalt annehmen wird, damit wir nicht, bis wir eine eigene „Komische Oper“ erhalten, eine Opernliteratur ganz entbehren müssen, die mehr als Eine kostbare Perle enthält.

REZENSIERTE VERANSTALTUNG

Auber, *Des Teufels Anteil*, 8. Juni 1876, Hofoper

ERLÄUTERUNGEN

1f. Zwei Mal war bereits ... angeschlagen] Es gab sogar drei Ankündigungen: für den 1., 3. und 6. Juni 1876. ■ 3f. „Du mußt es drei Mal sagen“] Goethe, *Faust I*, 1531. ■ 14–16 Selbst in der weiland „Komischen Oper“ ... mehr entsprochen.] → NR. 168. ■ 22f. Degagirtheit] Zwanglosigkeit. ■ 42 Apostel der „Urgesundheit“] Gemeint ist der Naturheiler Ernst Mahner, der „barhäuptig, mit wallenden Haaren und mächtigem Vollbart“ durch Deutschland wanderte und das „Evangelium der Urgesundheit“ predigte. Vgl. Adolf Kussmaul, *Erinnerungen eines alten Arztes*, Stuttgart 1899, S. 277. ■ 45 *bourru bienfaisant*] *Le Bourru bienfaisant (Der gutherzige Murrkopf)* – Theaterstück von Carlo Goldoni (1707–1793).

265.

Deutsche Rundschau (1876), Bd. 7, Heft 9, S. 472–477, Juni

Weltliche und geistliche Musik in Wien.

Wien, Mitte Mai 1876.

„Er hat es überstanden, uns andere erwartet es noch!“ rief einmal in Wien gerührt ein altes Weib, als sie es eben mit angesehen, wie Einer gehängt worden. *Sans comparaison* – das alte Weib fiel mir ein, als ich im vorigen Hefte der „Rundschau“ den Bericht über die Berliner Aufführung von „Tristan und Isolde“ las, und gleichzeitig unsere Blätter uns die frohe Botschaft brachten, die Direction unseres Hofopertheaters habe sich (endlich) mit dem „Meister“ über die Aufführung des genannten dramatischen Tonwerks geeinigt und es werde in der nächsten Wintersaison in Scene gesetzt werden. Die glücklichen Berliner! – sie haben es überstanden; uns andere, uns Wiener, erwartet es noch. Mittlerweile werden auch die Tage von Bay-

reuth vorbei sein, welche Herr Marr jüngst mit dem Revolutionsjahre 1793 verglich – „also“, meint er, „werde in Bayreuth die Guillotine dem bisherigen Opernwesen definitiv und ein für allemale den Kopf abschlagen.“ Um ein und die andere Kleinigkeit wird es dann aber doch schade sein. Unsere Wagnerianer sehen dem großen und schrecklichen Tage des Herrn mit aller Sehnsuchts- und Glaubensgluth entgegen. Leider sind gerade die völlig außer Rand und Band gerathenen Anhänger, die Walkürenfanatiker und Rheingoldanbeter in zehn Fällen neunmal Leute, bei welchen man, wenn man näher zusieht, für Musik weder Verständniß noch Liebe findet, – aber sie sind enragirte „Wagnerianer“, wie sie oft zugleich auch enragirte „Darwinianer“ sind, und aus dem gleichen Grunde; sie verstehen von Zoologie, Geologie u. s. w. gerade so viel, wie von Musik, d. h. nichts – aber sie wollen sich „auf der Höhe der Zeitidee erhalten“ – das fordert der Anstand, der Credit in der gebildeten Gesellschaft, und wenn das Wesen auch fehlt, die Phrase bietet ja Ersatz. Bemerkenswerth ist es wol, daß gerade jetzt die Firma Breitkopf und Härtel eine Gesammtausgabe der Werke Mozart's ankündigt. Es ist, als wolle die Musik, welche wirklich Musik ist, noch einmal im Namen ihrer ewigen und unveräußerlichen Rechte Protest erheben. Wie wenig es aber möglich ist, sich diesen Fluctuationen zu entziehen, beweist der Umstand, daß selbst unsere italienischen Gäste den „Lohengrin“ auf ihr Programm gesetzt hatten – allerdings blieb es beim Programm, denn aufgeführt haben sie ihn nicht. Die „Stagione“ hat ein Ende genommen, zwar kein Ende mit Schrecken, aber ein Ende mit Enttäuschung und Verstimmung. Die Italiener sind abgezogen „*colle trombe in sacco*“, wie man in Italien sagt, wenn man andeuten will, daß sich jemand ohne sonderliche Lorbeerkrone und ohne naßgeweinte Sacktücher der Zurückbleibenden davongemacht habe. Doch – an Lorbeerkränzen und Blumenkränzen dazu hat es wahrlich nicht gefehlt. „*On m'etouffe de roses*“ rief halbverzweifelt der alte Voltaire bei den enthusiastischen Huldigungen, womit man ihn in Paris nicht zu Athem kommen ließ. Er meinte es figürlich – bei uns aber war der Blumenregen an den Abenden, wo die Patti sang, ein unfigürlicher. Ganze Lorbeerhaine wurden der Diva zu Ehren ausgerodet, ganze Blumengärten abgemäht, und dieser ganze botanische Segen flog ihr Abends an den Kopf. Noch ärger war der Schwindel allerdings in der Vorkrach-Epoche, als die Patti noch im Theater an der Wien sang. Waschkörbe, in denen sich Falstaff hätte nochmals retten können, wurden, der rarsten Blumen voll, durch's Orchester auf die Bühne gehoben, Kränze und Bouquets kamen wie Meteore von der Galerie im Bogenwurf geflogen, Kränze und Bouquets von einem Kaliber, daß ein im römischen Recht Bewanderter nothwendig an die „*Actio de periculose positis, effusis et dejectis*“ denken mußte. Uebrigens gilt hier jetzt ein Lorbeerkranz ungefähr schon so viel, wie anderwärts ein simples „Bravo“. Wir sahen im Concert eines unbedeutenden, hier kaum beachteten Pianisten eine Dienstmagd in der Vorhalle mit einem riesigen Kranz, von dem ebenso riesige weiße Atlasbänder flatterten, wartend dastehen! Kommt einmal eine wirkliche Kunstgröße, so wird man vielleicht gut daran thun, sie etwa mit faulen Aepfeln zu werfen, damit doch ein Unterschied da sei. Die Patti mußte diesmal wirklich das Alpha und Omega der Stagione bilden – die „Traviata“, der „Barbier“, „Don Pasquale“ – drei Opern, in denen sie wahrhaft glänzte, waren es allein, welche großen

Erfolg hatten – eine Anzahl anderer Opern verunglückte dagegen in sehr auffallender Weise. So die „Regimentstochter“, so „Fra Diavolo“, so der „*Ballo in maschera*“.

60 In letzterer Oper wurde uns eine vierte erste Sängerin (die Patti, die Lucca und die Heilbron waren die drei ersten) vorgeführt – sie kam aus Mailand *a dirittura* – kam, sang und fiel durch. Sie war in Erscheinung und Gesang das gerade Gegentheil von dem, was sie hätte sein müssen, um zu gefallen. Es hätte übrigens einer solchen Folie für die Patti gar nicht bedurft. Aber selbst die pikante, feine, geniale Lucca konnte diesmal gegen die göttliche Adelina nicht recht aufkommen, und

65 der Versuch, im Publicum eine „Lucca-Partei“ zu organisiren, schlug fehl. Director Hellmesberger, dessen Gelegenheitswitz hier Ruf haben und sofort von Mund zu Mund gehen, ermangelte nicht, seinen artigen „Kalauer“ zu machen: „wer ist der Lucca sympathisch?“ Antwort: „wer antipathisch (anti-Pattisch) ist.“ Sehr spaßhaft nahmen sich die Theaterzettel aus, da kleinere Rollen, besonders in personenreichen Opern, wie z. B. Gounod's „Romeo und Julie“ mit einheimischen Kräften besetzt wurden, welche man durch ein ihren Namen vorgesetztes „Signor“ oder

70 „Signora“ italienisirte. „Signor Nerepka, Signor Soutschek“ u. s. w., das nahm sich ganz wunderbar neben dem Signor Zucchini, Signor Strozzi und Niccolini, der Signora Patti u. s. w. aus – böhmische „Kolatschen“ mitten in einer Schüssel Macaroni. Es erinnerte wirklich an Caligula, welcher, da er einmal für einen Triumphzug nicht genug veritable germanische Gefangene zusammenbringen konnte, eine Anzahl seiner eigenen Soldaten als Germanen maskirte, sie zwang, sich das Haar blond zu färben, „barbarische“ (d. h. germanische) Namen anzunehmen und deutsch zu lernen. Signor Nerepka, Signor Soutschek – – „*nomi per far sbigottire*

80 *etc.*“ würde Berni, der sich über die flamändischen Namen im Gefolge Hadrians VI. so lustig macht, auch hier ausrufen. Einige dieser Herren sangen überdies ihre Partie deutsch, was seltsam und lächerlich gegen das Italienisch der Uebrigen abstach. Die Italiener schieden am 3. Mai, am 4. begann die „deutsche“ Opernsaison. Sie begann mit „Don Juan“, welchem „Fidelio“ folgte. Der Anfang war auffallend glücklich. Die deutschen Sänger nahmen sich zusammen, was das Zeug halten wollte, und so hätte uns die „Stagione“ doch wenigstens eine gute Frucht getragen. Auch das Publicum zeigte einen fast demonstrativen Antheil. Das galt keineswegs der italienischen Kunst als solcher (denn Verdi's „Aida“ hat, mit italienischen Darstellern und vom Componisten geleitet, im verflossenen Jahr Furore

85 gemacht), sondern es gab den getäuschten Erwartungen hinterher Ausdruck.

Einen wirklichen und großen Erfolg hatte Camille Saint-Saëns, welcher eine Zeit lang als Gast in Wien weilte, und als Componist, Pianist und Organist vor das Publicum trat. Man fand in dem Pariser, dessen Geist wie eine angezündete Ruckete „blitz und platzt und Funken sprüht“, endlich einmal etwas Neues,

95 „noch in solcher Art nicht Dagewesenes“. Den Musikern gab er durch überaus originelle, zwischendurch bizarr-geniale Compositionen eine fast stachelnde Anregung, der Menge imponirte sein wirklich höchst ausgezeichnetes Klavierspiel. Seine „*Danse macabre*“ – eine Art symphonischer Dichtung – wurde ein Lieblingsstück des Publicums, wurde einigemal aufgeführt und jedesmal *da capo* verlangt.

100 „Todtentänze“ fangen in unseren Tagen an musikalisch aufzutauchen – man denke an Joachim Raff's geistvolle Walzer zu vier Händen *Op. 88* [sic] – wie einst zur

Zeit Hans Holbein's gezeichnete beliebt waren. Die „*Danse macabre*“ erinnert weniger an Hans Holbein (an welchen Raff dagegen direct mahnt), als an des alten Breughel grausig-tolles, genial-phantastisches Gemälde, welches die hiesige Galerie Lichtenstein besitzt. Die Tonmalerei ist von Saint-Saëns fast auf die Spitze getrieben. Man hört die „Geisterstunde“ schlagen, dumpf und schaurig – eigentlich ist es eine geschickt behandelte Harfe; der Tod in eigener Person ergreift eine Geige und präludirt haarsträubend und entsetzlich genug: $\begin{matrix} e & d & e & d \\ a & g' & a & g \end{matrix}$ – und so eine Weile fort, Quintenscheue könnten wirklich den Tod davon haben. Dann öffnen sich die Gräber, die Schreckgestalten kommen, tanzen – es „wackelt der Schenkel und hebt sich das Bein, Geberden da gibt es vertrakte, dann klippert's und klappert's mitunter hinein, als schlug' man die Hölzlein zum Tacte.“ Und zwar buchstäblich, denn Saint-Saëns ruft Castagnetten zu Hilfe, um das Klippern und Klappern der Gebeine zu schildern – auch an „vertrakten Geberden“ – versteht sich musikalisch – fehlt es nicht. Sogar in Johann Strauß' „musikalische Promenade-Abende“, wo sonst nur Lebendigentänze erklingen, hat der „Todtentanz“ des Pariser Componisten schon seinen Weg gefunden. Ein anderes Tongemälde „Phaëton“ gab dem Componisten Gelegenheit, nach Herzenslust zu donnern und zu wettern, zu krachen und zu zerschmettern. „Phaëton“ gefiel auch, aber der Gevatter Klapperbein mit seiner quintenkreischenden Geige behielt doch den Preis. Merkwürdig mag es scheinen, daß schon vor beinahe hundert Jahren (1785) Phaëton in Wien einmal musikalisch vom Himmel herunterplumpte. Dittersdorf componirte fünfzehn Symphonien über Ovid's „Metamorphosen“ – also richtige Vorläufer der „symphonischen Dichtungen“ Liszts – und darunter behandelt die eine auch die tragische Geschichte des Apollon-Sohnes, dem es so übel bekömm't, daß er das Sonnenwagenkutschiren als ungeübter Dilettant versuchen will. Es ist ein Glück, daß die Stücke von Saint-Saëns wirklich einen künstlerischen Kern und einen gewissen keck-genialen Wurf zeigen, sonst könnte man ihnen den Vorwurf kaum ersparen, daß sie etwas Charlatanhaftes haben. Aber Saint-Saëns ist ein Künstler, ein wirklicher Künstler, und der Vorwurf thäte ihm Unrecht. Er kutschirt seine Sonnenrosse viel geschickter als Phaëton, aber sie seltsame Courbetten machen zu lassen – dieses Vergnügen kann er sich nicht versagen. Aeußerst interessant, geistsprühend, durch und durch originell sind zwei Pianoforte-Concerte, welche Saint-Saëns spielte. Man weiß nicht recht, ob man sie für wirkliche, ob schon kühne Kunstwerke oder ob man sie für bloße musikalische Raritäten, aber Raritäten ersten Werthes, ansprechen soll. Daß sie über die gewohnten Pfade und Geleise hinausstürmen, der Himmel weiß wohin, ist sicher. Auch hier, will es scheinen, hat die Kunst Maß und Zucht verloren. Man flüchtet gerne in ein Beethoven'sches, ein Mozart'sches Concertstück zurück, auf die Gefahr hin, als „Reactionär“ in Verruf zu kommen. Es scheint, als solle die moderne Musik am Ende selbst ein Phaëtonschicksal erleben!

Am wenigsten wollte Saint-Saëns als Bach-Spieler behagen, obschon er Organist der Madeleine in Paris, und unter den modernen Franzosen sicher der beste und gründlichste Bach-Kenner ist. Man fand „dies sei nicht die Art, mit Johann Sebastian umzugehen.“ In der That frisirt er die ehrwürdige Perrücke des Thoma-

mercantors ein wenig *à la jeune France*. In Summa aber darf man sagen, daß Saint-Saëns eine ebenso anziehende als originelle Erscheinung ist. Ob er – der Diener der Magdalenenkirche – auch Kirchenmusik geschrieben? In seinem Programme stand nichts davon.

150 Es scheint aber auf aller *Musica Sacra* in Wien überhaupt ein seltsamer Bannfluch zu lasten – und so auch, seit Brahms die Leitung der sogenannten „Gesellschaftsconcerte“ niedergelegt, auf dem Oratorium. Ist es glaublich, daß 1876 in dem großen, dem musikalischen Wien, nicht einmal eine Aufführung der „Schöpfung“ zu Stande gebracht werden konnte? Eines Oratoriums, das doch schon selbst
155 in Mittelstädten zur Hausmannskost gehört? Der Unstern wollte, daß sich kein habiler Mann fand, um den Adam, und keine habile Dame, um die Eva zu singen. Das Ehepaar Vogel aus München war dazu verschrieben, sagte aber in der elfften Stunde ab. Die Künstler der Hofoper hätten mehr als genügt, aber sie dürfen, laut Mandates vom so und so vielten, nirgendwo anders mehr singen, als in der Hofoper selbst, und so ging denn Vater Haydn's „Schöpfung“ in die Brüche. In einer Kirche wurden allerdings während der Charwoche seine berühmten „sieben Worte“ aufgeführt. Die Ausführenden sangen sich die Kritik ihrer Leistung selbst, als sie intonirten: „vergieb ihnen, sie wissen nicht“ u. s. w. Scherz bei Seite, die Aufführung war sehr mittelmäßig und einer großen Musikstadt kaum würdig. Der
160 Cäcilienverein, eine Societät für kirchliche Tonkunst, welche seit einigen Jahren sich hart und schwer genug durchbringt, ließ Löwe's „Lazarus“ hören, es war aber mehr wie eine Aufführung im gemüthlichen Familienkreise, als ein Concert im größeren Styl. – Die Kritik nahm davon so gut wie keine Notiz, wie sie sich denn bei uns Allem, was musikalisch nach Weihrauch riecht, grundsätzlich ferne hält. Palestrina könnte in eigener Person mit einer neuen „*Missa Papae Marcelli*“ wiederkehren – kein Mensch würde sich um ihn kümmern. Viele erhalten von Kirchenmusik wirklich nur durch den vierten Act des „Propheten“ einigermaßen eine Vorstellung – denn wie Falstaff wissen sie „seit lange nicht mehr, wie das Innere einer Kirche aussieht“, und von den Concertprogrammen sind die hohen Meister der
165 *Musica Sacra* so gut wie verbannt. In den Kirchen selbst ist die Musik im Ganzen nicht schlecht genug, um sie zu schelten, aber sie ist selten gut genug, um sie loben zu können. Und was für eine Wahl der Stücke! Eine Messe von Haydn ist schon classischer Luxus. Reform thut dringend noth!

In einer abseitigen Kirche der Stadt wirkt allerdings ein braver Musiker – ein
180 Eleve des alten Ett in München – er heißt Michael Bauer. Compositionen von Andreas Gabrieli, Lotti, Viadana u. s. w. wagt er muthig hören zu lassen, ohne Dank zu begehren oder auch nur zu hoffen. Die ausführenden Kräfte, über welche er gebietet, sind mehr als bescheiden, aber man sieht da so recht *quid virtus et quid sapientia possit*, Liebe und Eifer leisten Ersatz, wo das Material nicht zureichen
185 will. Unsere „*Quei in alto*“ der Musik ignoriren natürlich den sonderbaren Schwärmer. Führte doch der Cäcilienverein vor Jahr und Tag Josquin de Prè's wunderbare „*Missa super Pange lingua*“ in der Hofkirche von St. Michael ganz würdig auf, die „öffentliche Stimme“ hielt aber ein so bedeutendes Kunstereigniß auch nicht der flüchtigsten Erwähnung werth. War es doch keine Operette von Offenbach oder Johann Strauß! –
190

Doch gibt es allerdings eine Kirche, deren allsonntägliche Musikaufführungen musikalisch und culturhistorisch den Moment so merkwürdig charakterisiren, daß sie wol einer Erwähnung werth sind. Hier wird, was einst nach der anfänglichen und ursprünglichen Bestimmung kirchlicher Musik ein Bestandtheil des Ritus war, Vehikel des eitelsten Dilettantismus, welcher weniger zur Ehre Gottes, wie zu seiner eigenen, seine allerprunkendsten Pfauenräder schlägt. Das sogenannte „Offertorium“ bildet das Haupt- und Prunkstück – „gesungen von Fräulein X. oder Y. mit obligater Clarinette begleitet von Herrn Z.“ – wie Sonnabends die Zeitungen anzukündigen nicht ermangeln. Fräulein X. oder Y. reicht kaum hin, ein Lied von Abt leidlich zu singen, Herr Z. ist auch kein zweiter Iwan Müller – leichter würde ein Kamel durch ein Nadelöhr, als sie in einen Concertsal eingehen. Aber Kirchenthürme sind bekanntlich weit, und einer geschenkten Sängerin schaut man nicht in den Kehlkopf. Hier ist ein öffentlicher „Erfolg“ so wolfeil zu haben! –

Man muß sich wirklich oft fragen, ob man sich in einem Gotteshause oder in einem Salon weltlichster Art, wenn nicht gar in einem *Café chantant* befinde. Eine dichtgedrängte Phalanx von Zierbengeln nimmt unten die Mitte des Kirchenschiffes ein – Herren jeder möglichen Confession, die meisten vermuthlich von gar keiner. Man kann ihnen nicht einmal zurufen: „Der Chorus dort macht euch zum Wendehals“, sie ziehen es vor, gleich mit dem Rücken gegen den Altar, die Nase in einem Winkel von fünfundvierzig Graden zum Sängerkhor emporgehoben, so dazustehen, wie sie etwa in einer Reiterbude dastehen würden. Es ist kürzlich geschehen, daß, als eine Altistin, Baronin * * *, mit wirklich schöner Stimme gesungen, die Phalanx unten „Bravo“ rief!! Es fehlt nur noch, daß sie sich dazu eine Cigarre anzünden, und wer weiß, was noch geschieht! Hat Fräulein X. oder Y. ihren letzten Triller geschlagen, Z. seine letzte Triolenpassage ausklarinetirt, so erfolgt, während sich am Altar der feierlichste Moment der Missa vorbereitet, ein tumultuöser Abmarsch der Phalanx – mit rücksichtslosem, absichtlichem Lärm. Schade, daß der Regens-chori noch nie auf den Einfall gekommen ist, dazu den Psalm „*in exitu*“ etc. singen zu lassen. Man braucht wahrlich kein „Zelot“, kein „Frömmler“ zu sein, um den allsonntäglichen Scandal empörend zu finden. Und was für Stücke je zuweilen aufgeführt werden! Wir erinnern uns der Messe einer „Componistin“, bei welcher wir es nicht haben begreifen mögen, wie sich die Frau einfallen lassen konnte, Gott den Herrn auf einen so schwachen Milchkafee der frommen Denkart – jeder sächsische ist Mocca dagegen – einzuladen. Daß Italien und Deutschland durch drei Jahrhunderte einige ganz leidliche Kirchencomponisten besessen, scheint, nach den Repertoiren der Kirchenchöre zu schließen, vielen Directoren eine völlig unbekante Sache zu sein. Reform thut dringend noth, sagen wir noch einmal.

Goethe bemerkt irgendwo: „auf zwei Punkten bewaise Musik jederzeit eine unausbleibliche Wirkung: „Andacht oder Tanz.“^[4] Sieht es bei uns mit der andachterweckenden Musik nicht zum Besten aus, so steht es um so besser mit der Tanzmusik. Ließe sich nur Johann Strauß an den Kränzen genügen, welche ihm verdienter Weise seine Tanzcompositionen, seine eminenten Aufführungen in Garten und Tanzsaal eintragen. Aber er macht, wie bekannt, dem „Meister“ Offenbach Concurrnz, mit Erfolg sogar. Er hat eben eine neue „Operette“ vollen-

det, „Methusalem“ betitelt. Vielleicht wirft er sich gar noch auf Kirchenmusik, deren „Retter“ – ein zweiter Palestrina – er werden kann. Ein „Requiem“ von ihm würde hier Mozart und Verdi aus dem Felde schlagen, wie schön könnte er z. B. die Stelle: „*quantum tremor est futurus*“ durch eine *Polka tremblante* (nach hiesigem Idiom „Zepperlpolka“) malen! Ob sein „Methusalem“ gut sein wird oder nicht, ob ihm eine so lange Lebensdauer beschieden sein wird, wie dem biblischen, wissen wir nicht; aber nach den bisherigen Antecedentien dürfen wir einiges erwarten, kennen wir doch „die Fledermaus“, den „Carneval in Rom“. – Ueber letztere Oper hat ein Ungenannter in der von Albert Hahn in Berlin herausgegebenen Zeitschrift „Tonkunst“ (Nr. 10 und 11 dieses Jahrganges) Worte gesagt und Dinge geschrieben, welche uns aus der Seele genommen sind. Auch hier thut Reform noth. Eine so systematische Untergrabung von Zucht, Sitte, Geschmack, eine solche Förderung der Gedankenlosigkeit, gemeiner Sinnlichkeit und Frivolität, wie das Genre der sogenannten „Operette“ grundsätzlich betreibt, findet in der Kunst- und Culturgeschichte vielleicht nur in der depravirtesten Epoche der römischen Kaiserzeit seines Gleichen. Kürzlich hat man uns mit einer „Fatinitza“ beglückt, die im Text als Hauptmotiv die scandalöse Verkleidungsgeschichte benützt, womit Louvet seinen berühmten „Faublas“ einleitet, welcher als „Mademoiselle Duportail“ seine *bonnes fortunes* genießt. Aus einer solchen Partitur werden dann noch Tänze arrangirt, Potpourris zusammengestellt, damit das Meisterwerk nur ja recht in's Volk dringe. Der Absatz ist natürlich ein brillanter – die Leute finden da, was sie wünschen – „die Quelle alles Wohlgefallens ist Homogenität“ sagt Schopenhauer. Wer bei uns eine „Operette“ componirt, deren Text „Pikanterien“ enthält, welche Gelegenheit geben, Herden von Figurantinnen in Tricots auf die Bühne zu jagen, den Maschinisten und den Theaterschneider vollauf zu beschäftigen, der kann sich, wenn er die letzte Note niedergeschrieben, ruhig mit dem Bewußtsein zu Bette legen, daß er sehr bald seine Spur auf den weltbedeutenden Brettern erblicken wird. Ein sehr talentvoller, sehr achtbarer junger Componist hat eine leichte komische, aber anständige Oper, keine Operette, componirt – sie ist in Berlin, in Prag mit dem allerentschiedensten Erfolg gegeben worden. – Hier macht keine Direction im Mindesten die Miene, das Werk aufzuführen. Es ist Ignaz Brüll und dessen Oper „das goldene Kreuz“* gemeint.

Eine Hoffnung, welche bei allem dem trösten kann, ist aber am Ende doch, daß eine acute Krankheit, eben weil sie acut ist, keine chronische ist. Als acute Krankheit darf aber das Unwesen, dessen wir gedacht, wol gelten – und sie wird eben deswegen vorübergehen. Da eine Steigerung kaum mehr möglich ist, so wird sich der Schwindel allenfalls noch eine Zeit lang, ohne noch ärger zu werden, auf seiner Höhe halten können, dann wird aber auch hier ein „Krach“ erfolgen. Die Menge wird es am Ende satt bekommen, und die Stimme der Vernunft und des guten Geschmacks wird wieder zu Worte kommen dürfen. *Sic faxint Dii!*

A. W. Ambros.

* Soeben „auf Allerhöchsten Befehl“ bei Anwesenheit des Kaisers von Rußland in Berlin als Festoper gegeben. Anm. der Redaction.

REZENSIERTE VERANSTALTUNGEN

Verdi, *La traviata*, 11. März 1876, Hofoper ■ Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, 7. April 1876, ebd.
 ■ Donizetti, *Don Pasquale*, 23. April 1876, ebd. ■ Donizetti, *La figlia del reggimento*, 2. April 1876, ebd. ■ Auber, *Fra Diavolo*, 17. April 1876, ebd. ■ Verdi, *Un ballo in maschera*, 20. März 1876, ebd. ■ Gounod, *Romeo e Giulietta*, 28. März 1876, ebd. ■ Mozart, *Don Juan*, 4. Mai 1876, ebd. ■ Beethoven, *Fidelio*, 9. Mai 1876, ebd. ■ Konzert von Camille Saint-Saëns, 30. März 1876, MVkl. ■ Konzert zum Vorteil des Pensions- und Unterstützungsfonds des Konservatoriums der GdM (unter Mitwirkung von Camille Saint-Saëns), 19. März 1876, MVgr. ■ Konzert des Cäcilien-Vereins, 13. April 1876, Kirche zu St. Othmar unter den Weißgerbern ■ Concert spirituel des Wr. Cäcilien-Vereins, 8. April 1876, Festsaal des Vereinshauses (Gumpendorferstr. 39)

REZENSIERTE WERKE

Auber: *Fra Diavolo* ■ Beethoven: *Fidelio* ■ Donizetti: *La figlia del reggimento*, *Don Pasquale* ■ Gounod, *Romeo e Giulietta* ■ Joseph Haydn: *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* Hob. XX/1: A ■ Loewe: *Die Auferweckung des Lazarus* op. 132 ■ Mozart: *Don Juan* ■ Rossini: *Il barbiere di Siviglia* ■ Saint-Saëns: *Danse macabre* op. 40, Klavierkonzert D-Dur op. 17, Klavierkonzert Es-Dur op. 29, *Phaëton* op. 39 ■ Verdi, *La traviata*, *Un ballo in maschera*

ERLÄUTERUNGEN

4f. *Sans comparaison*] frz. „ohne Vergleich“. ■ **6** Bericht über die Berliner Aufführung von „Tristan und Isolde“] Louis Ehlert, „Tristan und Isolde“ in Berlin“, in: *Deutsche Rundschau* (1876), Bd. 7, S. 314–318. ■ **6–10** gleichzeitig unsere Blätter ... in Scene gesetzt werden.] → NR. 244/ERL. zur Z. 13. ■ **12** Marr] Wilhelm Marr (1819–1904), dt. Journalist, Gründer der ersten antisemitischen politischen Vereinigung. ■ **13f.** werde in Bayreuth ... Kopf abschlagen.“] nicht ermittelt. ■ **26** Gesamtausgabe der Werke Mozart's ankündigt] begonnen 1877. ■ **33** „colle trombe in sacco“] it. „mit den Trompeten im Sack“. ■ **37** „On m'étouffe de roses“] „Ich erstickte unter Rosen.“ (Original: „l'on m'étouffe; mais c'est sous des roses.“) *Mémoires et anecdotes pour servir à l'histoire de Voltaire* [...], Bd. 1, Paris 1780, S. 44. ■ **42f.** Vorkrach-Epoche] zum Wr. Börsenkrach von 1873 → NR. 142/ERL. zur Z. 70. ■ **47f.** „Actio ... et dejectis“] „actio de deiectis vel effusis“, „actio de positis ac suspensis“ – im römischen Recht Haftung für Sachen, die aus dem Haus auf die Straße fallen, und für andere am Haus befestigte Gegenstände, die andere bedrohen könnten. ■ **59f.** eine ... Sängerin ... vorgeführt] Adele Bianchi-Montaldo. ■ **60 a dirittura**] it. „sogar“. ■ **72** Nerepka] Bernhard Nerepka, Tenor; ab 1865 Chorsänger an der Wr. Hofoper. ■ **79f.** „nomi per far sbigottire etc.“] „Nomi da far sbigottire un cane.“ („Namen zum Verblüffen eines Hundes“) Francesco Berni, *Opere Burlesche*, Bd. 1, Florenz 1552, S. 47 („Contro a Papa Adriano“). ■ **88–90** Verdi's „Aida“ ... Furore gemacht] zur Aufführung → NR. 165. ■ **94** „blitz und platzt und Funken sprüht“] Freizitat aus: Goethe, *Faust 2*, I, 5743. ■ **101** Raff's ... *Op.* 88] gemeint ist Raffs *Todtentanz (Danse macabre)*. *Zweite Humoreske in Walzerform* op. 181. ■ **102** Hans Holbein's] „Der Totentanz“ – Holzschnitte von Hans Holbein d. J. ■ **103f.** des alten Breughel] Pieter Brueghel d. Ä. (um 1525–1569), niederländ. Maler. ■ **110–112** „wackelt der Schenkel ... zum Tacte.“] Freizitat aus: Goethe, Ballade „Der Totentanz“. ■ **122f.** Dittersdorf ... Ovid's „Metamorphosen“] → NR. 256/ERL. zur Z. 54. ■ **142** als Bach-Spieler] zu Saint-Saëns' Bearbeitungen von Bachs Werken → NR. 256/Z. 44–51. ■ **151f.** seit Brahms ... niedergelegt] Brahms hatte den Posten bis 3. April 1875 inne. Sein Nachfolger wurde Johann von Herbeck. ■ **157** Ehepaar Vogel] Heinrich Vogl (1845–1900), Tenor; Mitglied der Wr. Hof-

oper; Therese Vogl-Thoma (1845–1921), Sopran; bedeutende Wagner-Interpretin. ■ **165** Cäcilienverein] → NR. 166/ERL. zur Z. 112. ■ **172** des „Propheten“] von Meyerbeer. ■ **173f.** wie Falstaff ... Kirche aussieht“] → NR. 208/ERL. zur Z. 68f. ■ **178** Reform thut dringend noth!] → NR. 166/ERL. zur Z. 7f. ■ **180** Michael Bauer] (1842–1891), Kirchenkomponist, Gesangslehrer und Regenschori an der Franziskanerkirche und am Schottenstift in Wien; entgegen Ambros' Annahme studierte Bauer in Regensburg. ■ **183f.** *quid virtus ... possit*] lat. „Was die Tugend und Weisheit vermögen“ (Horaz, *Epistulae* 1, 2,17f.). ■ **185** „*Quei in alto*“] it. „jene oben“. ■ **186f.** Führt doch der Cäcilienverein ... „*Missa super Pange lingua*“ ... auf] aufgeführt am 9. Mai 1875 unter der Leitung von Josef Böhm. ■ **191–195** eine Kirche ... Vehikel des eitelsten Dilettantismus] kritisiert werden die Aufführungen in der Hofkirche St. Augustin. ■ **200** Iwan Müller] (1786–1854), dt. Klarinettist. ■ **208f.** „Der Chorus ... zum Wendehals“] Goethe, *Faust* 2, II,7232f. ■ **223f.** Milchkafe der frommen Denkungsart] Paraphrasierung von Schiller, *Wilhelm Tell* IV,3. ■ **229f.** „auf zwei Punkten ... „Andacht oder Tanz.“] Freizitat aus: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, in: Goethe, *MA*, Bd. 17, S. 520. ■ **236** „Methusalem“] *Prinz Methusalem*, uraufgeführt am 3. Jänner 1877 am Wr. Carltheater. ■ **242** Antecedentien] vorausgegangenen (Werken). ■ **244–246** ein Ungenannter ... Worte gesagt und Dinge geschrieben] nicht ermittelt. ■ **245** „Tonkunst“] *Die Tonkunst. Wochenschrift für den Fortschritt in der Musik*. ■ **251** „Fatinitza“] Operette von Franz von Suppé, uraufgeführt am 5. Jänner 1876 am Wr. Carltheater. ■ **253** Louvet ... „Faublas“ einleitet] Jean-Baptiste Louvet de Couvray (1760–1797), Autor des Romans *Les Amours du chevalier de Faublas*. ■ **257** „die Quelle alles Wohlgefallens ist Homogenität“] Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena* 2, S. 404. ■ **275** *Sic faxint Dii!*] lat. „Die Götter mögen es bewirken!“ ■ Fußnote Kaisers von Rußland] Alexander II.

EMENDATIONSVERZEICHNIS

Lesart im Haupttext der Edition] Lesart der Originalquelle

-
- Nr. 139 **37** und] nnd ■ **103** Florentinern, machte] Florentinern machte,
-
- Nr. 140 **90** „Alfonso und Estrella“] „Alfonso“ und „Estrella“
-
- Nr. 141 **19** Arme] Armee
-
- Nr. 142 **54f.** verhältnißmäßig] verhältnißmäßig ■ **126** Lortzing und] Lortzing nnd
-
- Nr. 143 **68** die Klappensegel] die die Klappensegel
-
- Nr. 145 **146** sympathischer] sympatischer ■ **149** Hintergrund] Hintergrund
-
- Nr. 147 **68** und nichts] nnd nichts ■ **181** Sonate von Schumann] Sonate von Chopin
-
- Nr. 148 **21** den] dem
-
- Nr. 149 **14** abgedroschenen] abgegegroschenen ■ **98** jugendlichen] jugeotlichen
-
- Nr. 150 **190** Wenn er sein „nun kommt,] Wenn er sein, „nun kommt,
-
- Nr. 151 **131** fünfractigen] fünfactigen ■ **136f.** Geltung] Geltung
-
- Nr. 152 **7** man] mau ■ **129** ist nicht Mendelssohns] ist ist nicht Mendelssohns
165 Schumanns „Manfred“] Schuberts „Manfred“
-
- Nr. 154 **161** Zemire] Jemire
-
- Nr. 155 **56** Conservatorium] Conservatium
-
- Nr. 157 **52** Beethovens Quartett] Beethovens Trio ■ **107f.** Natürlichkeit] Natürlichlichkeit
188 auf derselben] auf derselbe
-
- Nr. 163 **22** eine Vorstudie] ein Vorstudie
-
- Nr. 164 **29** Caspari] Gaspari
-
- Nr. 165 **200** „Trovatore“] „Travatore“ ■ **289** geschlossen] geschlossen
-
- Nr. 167 **22** Will] Mill ■ **29** Will] Mill
-
- Nr. 168 **89** Scribes] Scribus
-
- Nr. 170 **5** 30 S.] 30. S ■ **77f.** zur letzteren] zur letzterem
-
- Nr. 171 **32** E. T. A. Hoffmanns] E. J. A. Hofmanns
-
- Nr. 173 **85** aus der Reihe] aus aus der Reihe
-
- Nr. 175 **40** wiederholt] wiederderholt
-
- Nr. 177 **75** und Corni] nnd Corni ■ **124** handelt] handet
-
- Nr. 180 **33f.** Niels Gade,] Niels, Gade,
-

Emendationsverzeichnis

NR. 181	23 ausgezeichnete] ausgezeichnete ■ 109 „Deodata“] „Deodota“
NR. 182	143 zu hören] zn hören
NR. 188	102 Willibald] Wilibald
NR. 191	1 Classe] Classr ■ 9 „deutsche Capellmeistermusik“ streift] „deutsche Capellmeistermusik streift“ ■ 32 Partie] Parti
NR. 192	118 sagen:] sagen;
NR. 193	26 Fétis] Féti
NR. 197	147 es matt] es es matt
NR. 198	124 und nachhelfen,] uud nachhelfen,
NR. 200	30 „Hans] Hans ■ 132 -Sophien-] -Sophieu-
NR. 201	137 heiklen] heikle
NR. 202	84 Berlioz] Berlioz' ■ 149 eine unerhörte] ein unerhörte
NR. 203	87 „Orecchianti“] „Precchianti“ ■ 128 behandelt] hehandelt 170 -Ausstattungen] -Ausstattngen
NR. 204	35 Gelegenheiten] Gelegenheiteu ■ 53 Aufführung] Anführung 106 Joseffy] Josephi ■ 141f. Mendelssohns] Mendelsohns
NR. 205	84 Mendelssohns] Mendelsohns
NR. 206	204 überfüllten] überfülllen
NR. 207	54 <i>carnaval</i>] <i>carneval</i> ■ 64f. und Mendelssohn] nnd Mendelsohn
NR. 208	109 schön empfundener] schon empfundener ■ 160 Componiren] Comnieren 199 die größte] die große
NR. 210	111 1490] 1420 ■ 136 Liedern] Ländern
NR. 211	34 Leistungen] Leistngen
NR. 212	16 hauptsächlich] hauptsächsächlich ■ 23 und erzielte] nnd erzielte 63 und nach] uud nach ■ 90 daß] duß
NR. 214	2 Hofoperntheater] Hofoperutheater ■ 77 bleiben] beiben 153 Wagenseils] Wagenseil ■ 168 „Templer und Jüdin“] „Templer und Jüdin
NR. 216	49f. welche] welchen
NR. 219	8 (passive)] (passive
NR. 220	233 Erinnerung] Eriunerung
NR. 221	82 schließt:] schließt; ■ 106 zu Amneris] zu Aïda
NR. 222	100 nicht] uicht
NR. 225	38 ungewöhnlichem] ungewöhnlichem

Emendationsverzeichnis

-
- Nr. 227 **79f.** überraschend] überwaschend
-
- Nr. 228 **37** einem seiner] einer seiner ■ **165** nicht] uicht
-
- Nr. 229 **98** sagen. „Wo] sagen.“ Wo ■ **111** was einem] was einen
-
- Nr. 230 **3** J. H. Bonawitz] J. J. Bonawitz
-
- Nr. 231 **18** Intention] Iutention
-
- Nr. 236 **22** „J. J. Fux“] „J. F. Fux“ ■ **29** *Beethoven*] *Beethove* ■ **139** Haydn] Hayd
-
- Nr. 237 **7** wieder] riwieder ■ **8** Geringeren] Ge ngeren
-
- Nr. 238 **18** Urbain] Urbani
-
- Nr. 239 **145** Stuver’s] Sturm’s
-
- Nr. 240 **26** welche] welcher
-
- Nr. 243 **54f.** E. T. A. Hoffmanns] E. J. A. Hoffmanns ■ **97** auszahlen] anszahlen
-
- Nr. 244 **123** „das] das ■ **163f.** Monteverde’s] Montaverde’s ■ **224** aufgetaucht,] aufgetaucht;
229 „Dorfbarbiers“] Dorfbabiers
-
- Nr. 245 **48** uns, daß] uns. daß
-
- Nr. 249 **2** Capoul] Capvul
-
- Nr. 252 **46** den Kopf] dem Kopf
-
- Nr. 255 **6** Bestandtheil] Bestandteik
-
- Nr. 257 **18** Aufführung] Anfführung
-
- Nr. 258 **10** E. T. A. Hoffmann] E. J. A. Hoffmann ■ **21** E. T. A. Hoffmann]
E. J. A. Hoffmann ■ **28** E. T. A. Hoffmanns] E. J. A. Hoffmanns
174 eingestrichene] einstrichene
-
- Nr. 260 **141** Fenriswolf] Ennriswolf ■ **180** „und noch mehr:] „und „noch mehr:
307 Wir] Wie
-
- Nr. 265 **80** Berni] Brenn ■ **117f.** „Phaëton“] „Phäëton“
-

VERZEICHNIS DER REZENSIERTEN VERANSTALTUNGEN

Veranstaltungs- datum	Veranstaltungsort (in Wien, wenn nicht anders angegeben)	Veranstaltungsbezeichnung bzw. Operntitel	Rezensions- nummer in der vorliegenden Edition
2. Jänner 1874	Bösendorfersaal	Abschiedskonzert von Annette Essipoff	NR. 139
3. Jänner 1874	Bösendorfersaal	Erstes Konzert des Florentiner Quartetts	NR. 139
4. Jänner 1874	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Fünftes Abonnementkonzert)	NR. 139
6. Jänner 1874	Bösendorfersaal	Konzert des Wr. Damen-Trios	NR. 139
8. Jänner 1874	Hofoper	Schumann, <i>Genoveva</i>	NR. 140
11. Jänner 1874	MVgr.	Konzert unter Mitwirkung von Franz Liszt	NR. 141
17. Jänner 1874	Komische Oper	Rossini, <i>Der Barbier von Sevilla</i>	NR. 142
18. Jänner 1874	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Sechstes Abonnementkonzert)	NR. 143
19. Jänner 1874	Komische Oper	Donizetti, <i>Marie, die Tochter des Regiments</i>	NR. 143
20. Jänner 1874	Komische Oper	Rossini, <i>Der Barbier von Sevilla</i>	NR. 144
24. Jänner 1874	Komische Oper	Lortzing, <i>Zar und Zimmermann</i>	NR. 145
25. Jänner 1874	MVgr.	Drittes Gesellschaftskonzert der GdM	NR. 145
28. Jänner 1874	Komische Oper	Guiraud, <i>Gretna Green</i> Poise, <i>Gute Nacht, Nachbar</i>	NR. 146
31. Jänner 1874	Komische Oper	Maillard, <i>Das Glöckchen des Eremiten</i>	NR. 147
2. Februar 1874	MVkl.	Konzert von Ignaz Brüll	NR. 147
9. Februar 1874	Bösendorfersaal	Wagner, <i>Die Walküre</i> (I. Aufzug, konzertante Aufführung)	NR. 148
17. Februar 1874	Komische Oper	Kreutzer, <i>Das Nachtlager in Granada</i>	NR. 150

Verzeichnis der rezensierten Veranstaltungen

18. Februar 1874	Komische Oper	Boieldieu, <i>Die weiße Dame</i>	NR. 150
19. Februar 1874	MVkl.	Viertes Konzert des Hellmesberger-Quartetts	NR. 151
23. Februar 1874	Bösendorfersaal	Konzert von Constanze Mayer	NR. 151
24. Februar 1874	MVkl.	Konzert von Helene Magnus und Julius Epstein	NR. 151
27. Februar 1874	Bösendorfersaal	Erste Trio-Soirée von Anton Door	NR. 152
1. März 1874	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Siebtes Abonnementkonzert)	NR. 152
2. März 1874	MVgr.	Erstes außerordentliches Konzert der GdM	NR. 152
3. März 1874	Komische Oper	Flotow, <i>Martha, oder Der Markt zu Richmond</i>	NR. 152
4. März 1874	Theater an der Wien	Verdi, <i>La traviata</i>	NR. 152
6. März 1874	Bösendorfersaal	Zweite Trio-Soirée von Anton Door	NR. 153
7. März 1874	Bösendorfersaal	Konzert von Adele Passy-Cornet	NR. 153
8. März 1874	MVgr.	Konzert des Wr. Akademischen Gesangvereins	NR. 153
9. März 1874	Hofoper	Meyerbeer, <i>Der Nordstern</i>	NR. 153
11. März 1874	Komische Oper	Auber, <i>Der schwarze Domino</i>	NR. 154
12. März 1874	MVkl.	Fünftes Konzert des Hellmesberger-Quartetts	NR. 154
13. März 1874	Bösendorfersaal	Dritte Trio-Soirée von Anton Door	NR. 154
15. März 1874	MVgr.	Zweites Konzert des Wr. Männergesang-Vereins	NR. 155
	Haus von Mathilde und Salvatore Marchesi	Matinée musicale von Mathilde Marchesi de Castrone	NR. 155
17. März 1874	Bösendorfersaal	Konzert von Sophie Menter und David Popper	NR. 155
18. März 1874	MVkl.	Konzert von Clementine Proska	NR. 155
20. März 1874	Bösendorfersaal	Abschiedskonzert von Pauline Fichtner	NR. 155

Verzeichnis der rezensierten Veranstaltungen

21. März 1874	MVgr.	Erstes Konzert der Wr. Elite-Kapelle	NR. 155
	Hofoper	Halévy, <i>Die Jüdin</i>	NR. 155
22. März 1874	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Achstes Abonnementkonzert)	NR. 155
24. März 1874	Hofoper	Rossini, <i>Wilhelm Tell</i>	NR. 156
26. März 1874	MVkl.	Sechstes Konzert des Hellmesberger-Quartetts	NR. 157
27. März 1874	Bösendorfersaal	Konzert von Gabriele Joël	NR. 157
28. März 1874	Komische Oper	Mozart, <i>Die Hochzeit des Figaro</i>	NR. 157
29. März 1874	Hofoper	Konzert zum Vorteil des Pensionsinstituts des Hoftheaters	NR. 158
30. März 1874	Hofoper	Konzert zum Vorteil des Pensionsinstituts des Hoftheaters	NR. 158
31. März 1874	Komische Oper	Konzert zum Besten des Concordia-Vereins	NR. 158
8. April 1874	Komische Oper	Flotow, <i>Martha, oder Der Markt zu Richmond</i>	NR. 159
9. April 1874	Komische Oper	Kreutzer, <i>Das Nachtlager in Granada</i>	NR. 160
10. April 1874	Komische Oper	Flotow, <i>Alessandro Stradella</i>	NR. 160
15. April 1874	Komische Oper	Adam, <i>Der Postillon von Lonjumeau</i>	NR. 161
19. April 1874	MVgr.	Viertes Gesellschaftskonzert der GdM	NR. 162
20. April 1874	Komische Oper	Delibes, <i>Der König hat's gesagt</i>	NRN. 162 und 166
22. April 1874	MVkl.	Zweites Konzert des Konservatoriums der GdM (dramatische Produktion)	NR. 163
28. April 1874	Komische Oper	Auber, <i>Fra Diavolo oder Das Gasthaus in Terracina</i>	NR. 164
29. April 1874	Hofoper	Verdi, <i>Aida</i>	NRN. 165 und 166
30. April 1874	Mariahilfer Kirche	Geistliches Konzert des Wr. Cäcilien-Vereins	NR. 166

Verzeichnis der rezensierten Veranstaltungen

13. Mai 1874	Komische Oper	Kreutzer, <i>Das Nachtlager in Granada</i>	NR. 167
21. Mai 1874	Komische Oper	Auber, <i>Des Teufels Anteil</i>	NR. 168
19. August 1874	Hofoper	Wagner, <i>Lohengrin</i>	NR. 171
24. August 1874	Teatro La Fenice (Venedig)	Konzert des Wr. Männergesang-Vereins	NRN. 174 und 175
25. August 1874	Piazza San Marco (Venedig)	Konzert des Wr. Männergesang-Vereins	NR. 175
24. September 1874	Hofoper	Meyerbeer, <i>Robert der Teufel</i>	NR. 176
4. Oktober 1874	Komische Oper	Massenet, <i>Don Cäsar von Bazan</i>	NR. 177
6. Oktober 1874	Komische Oper	Auber, <i>Der Maurer und der Schlosser</i>	NR. 178
8. Oktober 1874	Komische Oper	Massenet, <i>Don Cäsar von Bazan</i>	NR. 179
7. November 1874	Komische Oper	Auber, <i>Der erste Glückstag</i>	NR. 182
8. November 1874	MVgr.	Erstes Gesellschaftskonzert der GdM	NR. 182
11. November 1874	Komische Oper	Mozart, <i>Die Hochzeit des Figaro</i>	NR. 183
12. November 1874	Komische Oper	Auber, <i>Der erste Glückstag</i>	NR. 184
14. November 1874	Salon Ehrbar	Konzert von Sigismund Blumner	NR. 189
15. November 1874	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Erstes Abonnementkonzert)	NR. 185
16. November 1874	Komische Oper	Mozart, <i>Don Juan</i>	NR. 185
19. November 1874	Komische Oper	Nicolai, <i>Die lustigen Weiber von Windsor</i>	NR. 186
	MVkl.	Erstes Konzert des Hellmesberger-Quartetts	NR. 188
21. November 1874	Hofoper	Gluck, <i>Iphigenia in Aulis</i>	NR. 188
23. November 1874	Komische Oper	Mozart, <i>Die Hochzeit des Figaro</i>	NR. 187
24. November 1874	MVkl.	Konzert von Bertha Haft	NR. 189
27. November 1874	Komische Oper	Auber, <i>Fra Diavolo oder Das Gasthaus zu Terracina</i>	NR. 190

Verzeichnis der rezensierten Veranstaltungen

29. November 1874	Hofoper	Marschner, <i>Hans Heiling</i>	NR. 191
	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Zweites Abonnementkonzert)	NR. 192
30. November 1874	Bösendorfersaal	Erstes Konzert von Rafael Joseffy	NR. 197
1. Dezember 1874	Bösendorfersaal	Erstes Konzert des Schwedischen Damen-Quartetts	NR. 192
3. Dezember 1874	MVkl.	Zweites Konzert des Hellmesberger-Quartetts	NR. 192
5. Dezember 1874	Bösendorfersaal	Zweites Konzert des Florentiner Quartetts	NR. 194
6. Dezember 1874	MVgr.	Erstes außerordentliches Konzert der GdM	NR. 194
8. Dezember 1874	Komische Oper	Wohltätigkeitsvorstellung zum Besten der Singer'schen Holzverteilung an die Armen Wiens	NR. 193
10. Dezember 1874	MVkl.	Erster Gesellschaftsabend des Orchestervereins der GdM	NR. 197
12. Dezember 1874	Hofoper	Gounod, <i>Margarethe</i>	NR. 195
13. Dezember 1874	MVgr.	Erstes Konzert des Wr. Männergesang-Vereins	NR. 197
16. Dezember 1874	Hofoper	Weber, <i>Der Freischütz</i>	NR. 196
18. Dezember 1874	Bösendorfersaal	Zweites Konzert von Rafael Joseffy	NR. 197
20. Dezember 1874	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Drittes Abonnementkonzert)	NR. 197
22. Dezember 1874	Hofoper	Konzert zum Vorteil des Pensionsinstituts des Hoftheaters	NR. 198
23. Dezember 1874	Hofoper	Konzert zum Vorteil des Pensionsinstituts des Hoftheaters	NR. 198
25. Dezember 1874	Komische Oper	Lortzing, <i>Die beiden Schützen</i>	NR. 199
27. Dezember 1874	Komische Oper	Mozart, <i>Don Juan</i>	NR. 199
30. Dezember 1874	MVgr.	Konzert des Vereins zur Erhaltung des Erzherzogin Sophien-Spitals	NR. 200

Verzeichnis der rezensierten Veranstaltungen

2. Jänner 1875	Bösendorfersaal	Drittes Konzert des Schwedischen Damen-Quartetts	NR. 200
3. Jänner 1875	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Viertes Abonnementkonzert)	NR. 200
9. Jänner 1875	Bösendorfersaal	Erste Trio-Soirée von Anton Door	NR. 203
10. Jänner 1875	MVgr.	Zweites Gesellschaftskonzert der GdM	NR. 201
13. Jänner 1875	MVkl.	Konzert von Joseph und Amalie Joachim	NR. 201
14. Jänner 1875	Hofoper	Thomas, <i>Mignon</i>	NR. 201
19. Jänner 1875	Bösendorfersaal	Zweite Trio-Soirée von Anton Door	NR. 203
24. Jänner 1875	MVgr.	Konzert des Wr. Akademischen Wagner-Vereins	NR. 202
26. Jänner 1875	Bösendorfersaal	Dritte Trio-Soirée von Anton Door	NR. 203
2. Februar 1875	Hofoper	Goetz, <i>Der Widerspänstigen Zähmung</i>	NR. 203
11. Februar 1875	MVkl.	Soirée musicale von Anton Door	NR. 204
13. Februar 1875	Bösendorfersaal	Konzert von Anna Mehlig	NR. 204
14. Februar 1875	MVgr.	Massen-Konzert des Wr. Musiker-Vereins	NR. 204
17. Februar 1875	Bösendorfersaal	Kompositions-Aufführung von Carl van Bruyck	NR. 205
18. Februar 1875	MVkl.	Viertes Konzert des Hellmesberger-Quartetts	NR. 205
21. Februar 1875	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Sechstes Abonnementkonzert)	NR. 205
22. Februar 1875	Bösendorfersaal	Konzert von Constanze Mayer	NR. 207
23. Februar 1875	Bösendorfersaal	Konzert von Josef Labor	NR. 207
24. Februar 1875	MVkl.	Zweites Konzert der Wr. Singakademie	NR. 207

Verzeichnis der rezensierten Veranstaltungen

28. Februar 1875	MVgr.	Drittes Gesellschaftskonzert der GdM	NR. 207
1. März 1875	MVgr.	Wagner-Konzert	NR. 206
7. März 1875	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Siebtes Abonnementkonzert)	NR. 207
10. März 1875	Hofoper	Goldmark, <i>Die Königin von Saba</i>	NR. 208
11. März 1875	MVkl.	Zweiter Gesellschaftsabend des Orchestervereins der GdM	NR. 209
12. März 1875	Bösendorfersaal	Konzert von Gustav Walter und Anton Door	NR. 209
16. März 1875	MVgr.	Konzert von Anton Rubinstein	NR. 209
23. März 1875	MVgr.	Zweites außerordentliches Konzert der GdM	NR. 210
2. April 1875	Bösendorfersaal	Konzert von Wilhelm Junck	NR. 212
3. April 1875	MVkl.	Drittes Konzert der Wr. Singakademie	NR. 212
4. April 1875	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Achstes Abonnementkonzert)	NR. 212
8. April 1875	MVkl.	Zweites Konzert des Konservatoriums der GdM	NR. 212
11. April 1875	MVgr.	Abschiedskonzert von Felix Otto Dessoff	NR. 212
16. April 1875	Bösendorfersaal	Erstes Konzert von Pawel Schloezer	NR. 212
17. April 1875	Bösendorfersaal	Konzert von Marie und Therese Seydel	NR. 212
18. April 1875	MVgr.	Viertes Gesellschaftskonzert der GdM	NR. 212
27. April 1875	Hofoper	Adam, <i>Die Alpenhütte</i> Mazilier/Adam, <i>Die verwandelten Weiber</i>	NR. 213
1. Mai 1875	Hofoper	Wagner, <i>Die Meistersinger von Nürnberg</i>	NR. 214
7. Mai 1875	Hofoper	Beethoven, <i>Fidelio</i>	NR. 215

Verzeichnis der rezensierten Veranstaltungen

22. Mai 1875	Hofoper	Weber, <i>Euryanthe</i>	NR. 216
29. Mai 1875	Hofoper	Wagner, <i>Lohengrin</i>	NR. 217
30. Mai 1875	Hofoper	Mozart, <i>Don Juan</i>	NR. 217
1. Juni 1875	Hofoper	Thomas, <i>Mignon</i>	NR. 218
6. Juni 1875	Hofoper	Wagner, <i>Der fliegende Holländer</i>	NR. 219
11. Juni 1875	Hofoper	Verdi, <i>Requiem</i>	NR. 220
19. Juni 1875	Hofoper	Verdi, <i>Aida</i>	NR. 221
23. Oktober 1875	Hofoper	Bizet, <i>Carmen</i>	NR. 223
1. November 1875	Hofoper	Verdi, <i>Requiem</i>	NR. 224
6. November 1875	Bösendorfersaal	Konzert des Schwedischen Damen-Quartetts	NR. 225
7. November 1875	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Erstes Abonnementkonzert)	NRN. 225 und 260
14. November 1875	MVgr.	Erstes Gesellschaftskonzert der GdM	NR. 226
17. November 1875	MVkl.	Konzert von Franz und Anna Krežma	NR. 227
18. November 1875	MVkl.	Erstes Konzert des Hellmesberger-Quartetts	NR. 227
21. November 1875	MVgr.	Jahres-Konzert des Wr. Musiker-Vereins	NR. 227
22. November 1875	Hofoper	Wagner, <i>Tannhäuser</i>	NRN. 231 und 239
25. November 1875	Bösendorfersaal	Konzert von Vera Timanoff	NR. 228
28. November 1875	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Zweites Abonnementkonzert)	NRN. 228 und 260
30. November 1875	MVkl.	Erstes Konzert des Konservatoriums der GdM	NR. 229
1. Dezember 1875	Bösendorfersaal	Konzert von Martha Prochaska	NR. 229
2. Dezember 1875	MVkl.	Zweites Konzert des Hellmesberger-Quartetts	NR. 229
4. Dezember 1875	Bösendorfersaal	Konzert von Martha Prochaska	NR. 229
5. Dezember 1875	MVgr.	Zweites Gesellschaftskonzert der GdM	NR. 229

Verzeichnis der rezensierten Veranstaltungen

7. Dezember 1875	Bösendorfersaal	Konzert von Johann Heinrich Bonawitz	NR. 230
8. Dezember 1875	MVkl.	Erstes Konzert der Wr. Singakademie	NR. 230
11. Dezember 1875	Bösendorfersaal	Erstes Konzert des Florentiner Quartetts	NR. 230
12. Dezember 1875	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Drittes Abonnementkonzert)	NR. 230
14. Dezember 1875	MVkl.	Konzert von Bertha Haft	NR. 232
15. Dezember 1875	Hofoper	Wagner, <i>Lohengrin</i>	NRN. 231
16. Dezember 1875	MVkl.	Drittes Konzert des Hellmesberger-Quartetts	NR. 232
19. Dezember 1875	MVgr.	Erstes Konzert des Wr. Männergesang-Vereins	NR. 232
26. Dezember 1875	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Viertes Abonnementkonzert)	NRN. 233 und 260
5. Jänner 1876	MVkl.	Konzert von Charles Oberthür	NR. 234
6. Jänner 1876	MVgr.	Erstes außerordentliches Konzert der GdM	NR. 234
	Bösendorfersaal	Konzert von Rudolfine und Eugénie Epstein	NR. 234
13. Jänner 1876	MVkl.	Donizetti, <i>Lucia von Lammermoor</i> (Vorstellung der Opernschule am Konservatorium der GdM)	NR. 235
14. Jänner 1876	Bösendorfersaal	Konzert von Marie Aub	NR. 237
15. Jänner 1876	Bösendorfersaal	Wohltätigkeitskonzert zugunsten der Wr. Suppen- und Teeanstalten	NR. 237
17. Jänner 1876	Bösendorfersaal	Konzert von Rafael Joseffy	NR. 237
22. Jänner 1876	Hofoper	Meyerbeer, <i>Die Hugentotten</i>	NR. 238
23. Jänner 1876	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Sechstes Abonnementkonzert)	NRN. 240 und 260
25. Jänner 1876	Bösendorfersaal	Konzert von Annette Essipoff	NR. 240
30. Jänner 1876	MVkl.	Konzert von Adolf Wallnöfer	NR. 240

Verzeichnis der rezensierten Veranstaltungen

31. Jänner 1876	Bösendorfersaal	Zweites Konzert von Annette Essipoff	NR. 240
2. Februar 1876	MVkl.	Zweites Konzert der Wr. Singakademie	NRN. 242 und 260
5. Februar 1876	Hofoper	Meyerbeer, <i>Der Prophet</i>	NR. 241
8. Februar 1876	Bösendorfersaal	Konzert von Ferruccio Busoni	NR. 242
10. Februar 1876	MVkl.	Konzert von Anton Door	NRN. 242 und 260
20. Februar 1876	MVgr.	Drittes Gesellschaftskonzert der GdM	NRN. 243 und 260
23. Februar 1876	MVkl.	Viertes Konzert des Hellmesberger-Quartetts	NR. 243 und 260
1. März 1876	Bösendorfersaal	Schubert-Abend von Gustav Walter	NR. 248
2. März 1876	Hofoper	Wagner, <i>Lohengrin</i>	NR. 245
3. März 1876	Bösendorfersaal	Historisches Konzert von Johann Promberger	NR. 248
4. März 1876	Hofoper	Gounod, <i>Margherita</i>	NRN. 246 und 260
5. März 1876	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Siebtes Abonnementkonzert)	NRN. 248 und 260
6. März 1876	Hofoper	Verdi, <i>Il trovatore</i>	NRN. 247 und 260
9. März 1876	Hofoper	Thomas, <i>Mignon</i>	NR. 260
11. März 1876	Hofoper	Verdi, <i>La traviata</i>	NRN. 260 und 265
16. März 1876	Hofoper	Donizetti, <i>Lucia di Lammermoor</i>	NR. 249
18. März 1876	Hofoper	Meyerbeer, <i>Gli Ugonotti</i>	NR. 250
19. März 1876	MVgr.	Konzert zum Vorteil des Pensions- und Unterstützungs- fonds des Konservatoriums der GdM (unter Mitwirkung von Camille Saint-Saëns)	NRN. 252 und 265
20. März 1876	Hofoper	Verdi, <i>Un ballo in maschera</i>	NRN. 251 und 265

Verzeichnis der rezensierten Veranstaltungen

23. März 1876	MVkl.	Fünftes Konzert des Hellmesberger-Quartetts	NR. 252
26. März 1876	MVgr.	Philharmonische Konzerte (Achstes Abonnementkonzert)	NR. 252
28. März 1876	Hofoper	Gounod, <i>Romeo e Giulietta</i>	NRN. 253 und 265
29. März 1876	Hofoper	Meyerbeer, <i>L'Africana</i>	NR. 254
30. März 1876	MVkl.	Konzert von Camille Saint-Saëns	NRN. 256 und 265
2. April 1876	Hofoper	Donizetti, <i>La figlia del reggimento</i>	Nrn. 255 und 265
	MVgr.	Viertes Gesellschaftskonzert der GdM	NR. 256
	Bösendorfersaal	Konzert von Rafael Joseffy	NR. 256
3. April 1876	Bösendorfersaal	Konzert von Paula Dürrnberger	NR. 256
4. April 1876	Bösendorfersaal	Konzert von Toni Raab	NR. 256
7. April 1876	Hofoper	Rossini, <i>Il barbiere di Siviglia</i>	NR. 265
8. April 1876	Festsaal des Vereinshauses (Gumpendorferstr. 39)	Concert spirituel des Wr. Cäcilien-Vereins	NR. 265
11. April 1876	MVgr.	Zweites außerordentliches Konzert der GdM	NR. 256
13. April 1876	Kirche zu St. Othmar unter den Weißgerbern	Konzert des Cäcilien-Vereins	NR. 265
16. April 1876	Hofoper	Konzert zum Vorteil des Pensionsinstituts des Hoftheaters	NR. 257
17. April 1876	Hofoper	Auber, <i>Fra Diavolo</i>	NRN. 257 und 265
23. April 1876	Hofoper	Donizetti, <i>Don Pasquale</i>	NR. 265
24. April 1876	Bösendorfersaal	Soirée musicale von Anton Door	NR. 262
26. April 1876	Hofoper	Gounod, <i>Mirella</i>	NR. 259
4. Mai 1876	MVkl.	Sechstes Konzert des Hellmesberger-Quartetts	NR. 262
	Hofoper	Mozart, <i>Don Juan</i>	NR. 265

Verzeichnis der rezensierten Veranstaltungen

9. Mai 1876	Hofoper	Beethoven, <i>Fidelio</i>	NRN. 261 und 265
13. Mai 1876	Evangelische Kirche (Dorotheergasse 16)	Konzert von Hortense Voigt	NR. 262
24. Mai 1876	Hofoper	Gounod, <i>Margarethe</i>	NR. 263
8. Juni 1876	Hofoper	Auber, <i>Des Teufels Anteil</i>	NR. 264

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 Notenmaterial*, hrsg. von Otto Kade, Leipzig 1882.

Ambros, *Bunte Blätter I*

August Wilhelm Ambros, *Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst*, Leipzig 1872.

Ambros, *Bunte Blätter II*

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

Berlioz, *Mémoires*

Hector Berlioz, *Mémoires*, Paris 1870.

Burney, *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch einer Musikalischen Reise*

Charles Burney, *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch einer Musikalischen Reise durch Frankreich und Italien [...]*, übersetzt von Christoph Daniel Ebeling, Hamburg 1772.

Fétis, *Biographie universelle*

François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 Bde., Paris ²1860–1865.

Goethe, *MA*

Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (Münchner Ausgabe)*, 21 Bde., hrsg. von Karl Richter u. a., München 1985–1998.

Griepenkerl, *Das Musikfest oder die Beethovener*

Wolfgang Robert Griepenkerl, *Das Musikfest oder die Beethovener. Novelle*, Leipzig 1838.

Zitierte Literatur

Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*

Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810.

Hanslick, *VMS*

Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1854.

Hanslick, *VMS*²

Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig ²1858.

Hanslick, *VMS*³

Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig ³1865.

Hanslick, *VMS*⁴

Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig ⁴1874.

Hanslick, *Die moderne Oper*

Eduard Hanslick, *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, Berlin 1875.

Hanslick, *Aus meinem Leben*

Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, hrsg. von Peter Wapnewski, Kassel u. a. 1987.

Hoffmann, *SW*

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Sämtliche Werke*, 6 Bde., hrsg. von Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke, Frankfurt a. M. 1985–2004.

Jahn, *Mozart*

Otto Jahn, *W. A. Mozart*, 4 Bde., Leipzig 1856–1859.

Jean Paul, *SW*

Jean Paul, *Sämtliche Werke*, 10 Bde. in 2 Abt., hrsg. von Norbert Miller, München 1959–1985.

Kopitz/Cadenbach, *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen*

Klaus Martin Kopitz/Rainer Cadenbach (Hrsg.), *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen in Tagebüchern, Briefen, Gedichten und Erinnerungen*, Bd. 1, München 2009.

Lampadius, *Felix Mendelssohn-Bartholdy*

Wilhelm Adolf Lampadius, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ein Denkmal für seine Freunde*, Leipzig 1848.

Zitierte Literatur

- Le Blond, *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée*
Gaspar-Michel Le Blond (Hrsg.), *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck*, Neapel/Paris 1781.
- MBA*
Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, 8 Bde., 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, 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.
- MGG*²
Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 26 Bde. in zwei Teilen, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. ²1994–2008.
- 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. 3, Wolfenbüttel 1619.
- Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*
Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840.
- Schmid, *Christoph Willibald Ritter von Gluck*
Anton Schmid, *Christoph Willibald Ritter von Gluck. Dessen Leben und künstlerisches Wirken [...]*, Leipzig 1854.
- Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena 2*
Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, Bd. 2, in: *Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden*, Bd. 5, hrsg. von Ludger Lütkehaus, Zürich ²1994.
- Schumann, *Gesammelte Schriften*
Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, 2 Bde., Leipzig ⁵1914.

Zitierte Literatur

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, <http://www.weber-gesamtausgabe.de>

PRIMÄRLITERATUR UND -QUELLEN

(s. auch Abkürzungen, S. 23)

Allgemeine Literatur-Zeitung
Allgemeine musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat
Allgemeine Theaterzeitung
Année Littéraire
Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft
Berliner Nationalzeitung
Bohemia, oder Unterhaltungsblätter für gebildete Stände / Bohemia
Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt für alle Stände
Deutsche Rundschau
Deutsche Zeitung
Die Gartenlaube
Die Grenzboten
Die Presse
Europa. Chronik der gebildeten Welt
Fliegende Blätter
Fremden-Blatt
Illustriertes Wiener Extrablatt
Illustrierte Theaterzeitung
Journal de politique et de littérature
Journal des débats politiques et littéraires
Morgenblatt für gebildete Stände
Morgen-Post
Musikalisches Wochenblatt. Organ für Tonkünstler und Musikfreunde
Neues Fremden-Blatt
Neues Wiener Tagblatt
Ost und West. Blätter für Kunst, Literatur und geselliges Leben
Prager Zeitung
Sonntagsblätter
Stimmen der Zeit. Monatsschrift für Politik und Literatur
Wiener Blätter für katholische Kirchenmusik. Organ des österreichischen Cäcilien-Vereins
Wienerisches Diarium
Wiener Sonn- und Montags-Zeitung
Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode
Zellner's Blätter für Theater, Musik und bildende Kunst / Blätter für Theater, Musik und Kunst

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

Ambros, August Wilhelm, „A. W. Ambros“ [Autobiographie], in: *Illustriertes Musik- und Theater-Journal* (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.

Zitierte Literatur

- , *Das Conservatorium in Prag. Eine Denkschrift bei Gelegenheit der fünfzigjährigen Jubelfeier der Gründung*, Prag 1858.
- Bach, Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, 2 Teile, Berlin 1753, 1762.
- Baini, Giuseppe, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 2 Bde., Rom 1828.
- Basevi, Abramo, *Studie sulle opere di Giuseppe Verdi*, Florenz 1859.
- Becker, Carl Ferdinand, *Die Hausmusik in Deutschland in dem 16., 17. und 18. Jahrhunderte [...]*, Leipzig 1840.
- Beethoven, Ludwig van, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, Bd. 4, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996.
- , *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Bd. 11, hrsg. von Grita Herre unter Mitwirkung von Günter Brosche, Leipzig 2001.
- Berlioz, Hector, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris 1843.
- Berni, Francesco, *Opere Burlesche*, Bd. 1, Florenz 1552.
- Bodenstedt, Friedrich, *Die Lieder des Mirza-Schaffy*, Berlin 1851.
- Boyé, [Pascal], *L'Expression musicale mise au rang des chimères*, Amsterdam 1779.
- Breuning, Gerhard von, *Aus dem Schwarzspanierhause. Erinnerungen an L. van Beethoven aus meiner Jugendzeit*, Wien 1874.
- Carus, Carl Gustav, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, Bd. 3, Leipzig 1866.
- Castelli, Ignaz Franz, *Bären. Eine Sammlung von Wiener-Anekdoten*, Heft 7, Wien 1827.
- Chrysander, Friedrich, *G. F. Händel*, 3 Bde., Leipzig 1858–1867.
- Dambeck, Johann Heinrich, *Vorlesungen über Aesthetik*, 2 Bde., hrsg. von Joseph Adolph Hanslik, Prag 1822–1823.
- Da Ponte, Lorenzo, *Memorie di Lorenzo Da Ponte da Ceneda, scritte da esso*, Bd. 1, Teil 2, New York 21829.
- Debrois van Bruyck, Karl, *Technische und ästhetische Analysen des wohltemperirten Claviers nebst einer allgemeinen, Sebastian Bach und die sogenannte contrapunktische Kunst betreffenden Einleitung*, Leipzig 1867.
- Erythraeus, Janus Nicius, *Pinacotheca altera imaginum, illustrium, doctrinae vel ingenii laude, virorum [...]*, Köln 1645.
- Forkel, Johann Nikolaus (Hrsg.), *Musikalisch-kritische Bibliothek*, Bd. 2, Gotha 1778.
- (Hrsg.), *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784*, Leipzig 1783.
- , *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802.
- Galilei, Vincenzo, *Dialogo della musica antica et della moderna*, Florenz 1581.
- Gerber, Ernst Ludwig, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler [...]*, Bd. 1, Leipzig 1812.
- Gervinus, Gottfried, *Neuere Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*, Bd. 1, Leipzig 1840.
- Glarean, Heinrich, *Dodecachordon*, Basel 1547.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Begegnungen und Gespräche*, Bd. 5, hrsg. von Renate Grumach, Berlin/New York 1985.
- , *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832*, hrsg. von Friedrich Wilhelm Riemer, Bd. 4, Berlin 1834.

Zitierte Literatur

- Griepenkerl, Wolfgang Robert, *Ritter Berlioz in Braunschweig. Zur Charakteristik dieses Tondichters*, Braunschweig 1843.
- Grimm, Friedrich Melchior von, *Correspondance inédite de Grimm et de Diderot, et recueil de lettres, poésies, morceaux et fragments retranchés par la censure impériale en 1812 et 1813*, Paris 1829.
- Gumprecht, Otto, *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.
- Helm, Theodor (Hrsg.), *Fromme's musikalische Welt. Notiz-Kalender für das Jahr 1876*, Wien 1876.
- Hiller, Ferdinand, *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, Bd. 2, Leipzig 1868.
- (Hrsg.), *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen*, Köln 1874.
- Hirschfeld, Robert, „Musikalische Kritik in der Wiener Zeitung“, in: *Zur Geschichte der kaiserlichen Wiener Zeitung 8. August 1703–1903*, Wien 1903, S. 197–235.
- Jahn, Otto, *Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig 1866.
- , *W. A. Mozart*, 2 Bde., Leipzig 21867.
- Jähns, Friedrich Wilhelm (Hrsg.), *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen [...]*, Berlin 1871.
- Kade, Otto, *Mattheus Le Maistre [...]. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts*, Mainz 1862.
- Kinkel, Gottfried und Johanna, *Erzählungen*, Stuttgart/Tübingen 1849.
- 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.
- La Harpe, Jean-François de, *Cours de littérature ancienne et moderne [...]*, Bd. 3, Paris 1811.
- , *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*, Bd. 10, Paris 1815.
- Le Sage, Alain-René/D'Orneval, Jacques-Philipp, *Le Theatre de la foire, ou l'opera comique*, Bd. 1, Amsterdam 1722.
- Langbein, August Friedrich Ernst, *Magister Zimpels Brautfahrt*, in: *A. F. E. Langbein's sämtliche Schriften*, Bd. 9, Stuttgart 21841.
- Liszt, Franz, *Lohengrin et Tannhäuser [sic] de Richard Wagner*, Leipzig 1851.
- Lyon, Clément, *Jean Guyot dit Castileti. Célèbre musicien wallon du XVI. siècle [...]*, Charleroi 1876.
- [Mainwaring, John], *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*, London 1760.
- Marx, Adolf Bernhard, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch [...]*, 4 Bde., Leipzig 1837–1847.
- , *Gluck und die Oper*, 2 Bde., Berlin 1863.
- Mattheson, Johann, *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.

Zitierte Literatur

- , *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1863.
- Meyerbeer, Giacomo, *Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 4, hrsg. von Heinz Becker und Gudrun Becker, Berlin 1985.
- Michaud, Louis-Gabriel (Hrsg.), *Biographie universelle ancienne et moderne [...]*, Bd. 13, Paris 21855.
- Mosen, Julius/Stahr, Adolf, *Ueber Goethe's Faust. Zwei dramaturgische Abhandlungen*, Oldenburg 1845.
- Niemetschek, Franz, *Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben*, Prag 1798.
- Nohl, Ludwig, *Beethoven. Liszt. Wagner. Ein Bild der Kunstbewegung unseres Jahrhunderts*, Wien 1874.
- Nottebohm, Gustav, *Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke von Ludwig van Beethoven*, Leipzig 21868.
- , *Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke von Franz Schubert*, Wien 1874.
- , *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803*, Leipzig 1880.
- Ortlepp, Ernst (Hrsg.), *Großes Instrumental- und Vokal-Concert. Eine musikalische Anthologie*, Bd. 1, Stuttgart 1841.
- Pohl, Carl Ferdinand, *Joseph Haydn*, 2 Bde., Berlin 1875, Leipzig 1882; Bd. 3: *Joseph Haydn. Unter Benutzung der von C. F. Pohl hinterlassenen Materialien weitergeführt von Hugo Botstiber*, Leipzig 1927.
- , *Mozart und Haydn in London*, 2 Bde., Wien 1867.
- Polko, Elise, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ein Künstler- und Menschenleben*, Leipzig 1868.
- Rabener, Gottlieb Wilhelm, *Belustigungen des Verstandes und Witzes*, Leipzig 1741–1745.
- , *Gottlieb Wilhelm Rabener's sämtliche Werke*, Bd. 4, hrsg. von Ernst Ortlepp, Stuttgart 1839.
- Reissmann, August, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 2, München 1864.
- Reumont, Alfred von, *Die Carafa von Maddaloni. Neapel unter spanischer Herrschaft*, 2 Bde., Berlin 1851.
- Reyer, Ernest, *Notes de musique*, Paris 21875.
- Riehl, Wilhelm Heinrich, *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Stuttgart/Tübingen 1853.
- , *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch. Zweite Folge*, Stuttgart/Augsburg 1860.
- Rousseau, Johann Baptist, *Kunststudien*, München 1834.
- Schebek, Edmund, *Zwei Briefe über Johann Jacob Froberger, kais. Kammer-Organist in Wien. Ein biographischer Beitrag*, Prag 1874.
- Schlegel, August Wilhelm, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, in: ders., *Vorlesungen über Ästhetik*, Bd. 1, hrsg. von Ernst Behler in Zusammenarbeit mit Frank Jolles, Paderborn u. a. 1989, S. 179–781.
- Schmidt, Julian, *Geschichte der deutschen Literatur seit Lessing's Tod*, Bd. 3, Leipzig 41858.
- Schmidt, Otto Eduard, *Minister Graf Brühl und Karl Heinrich von Heinecken. Briefe und Akten, Charakteristiken [...]*, Wiesbaden 1921.

Zitierte Literatur

- Schubart, Christian Friedrich Daniel, *Christian Friedrich Daniel Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. von Ludwig Schubart, Wien 1806.
- Schubert, Franz, *Franz Schubert in seinen Briefen und Aufzeichnungen*, hrsg. von Heinrich Werlé, Leipzig ²1951.
- Schumann, Robert, *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, hrsg. von Friedrich Gustav Jansen, Leipzig ²1904.
- Sitte, Camillo, *Richard Wagner und die deutsche Kunst. Ein Vortrag*, Wien 1875.
- Spitta, Philipp, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 1, Leipzig 1873.
- Strozzi, Giulio, *Esequie fatte in Venetia dalla natione fiorentina al serenissimo d. Cosimo II quarto gran duca di Toscana il di 25 di maggio 1621*, Venedig 1621.
- Sulzer, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Künste [...]*, 2 Bde., Leipzig 1771–1774.
- Tappert, Wilhelm, *Richard-Wagner-Galerie. Nach den auf allerhöchsten Befehl Sr. Majestät König Ludwig II. von Bayern ausgeführten Cartons von Wilh. von Kaulbach und Theodor Pixis photographirt von Jos. Albert. Mit Biographie Richard Wagner's und erläuterndem Text von Will. Tappert*, Berlin ²1876.
- Thayer, Alexander Wheelock, *Ludwig van Beethoven's Leben*. Nach dem Original-Manuscript deutsch bearbeitet [von Hermann Deiters], Bde. 1 und 2, Berlin 1866, 1872 [1871].
- Tiersot, Julien, *Gluck*, Paris 1919.
- Varnhagen von Ense, Karl August, *Aus dem Nachlaß Varnhagen's von Ense. Briefwechsel zwischen Varnhagen und Rahel*, Bd. 6, hrsg. von Ludmilla Assing-Grimelli, Leipzig 1875.
- Verdi, Giuseppe, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, hrsg. von Gaetano Cesari und Alessandro Luzio, Milano 1913.
- Virdung, Sebastian, *Musica getutsch [...]*, Basel 1511.
- Vischer, Friedrich Theodor, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen*, Teil 3, Abschnitt 2, Heft 4, Stuttgart 1857.
- Voltaire, *Mémoires et anecdotes pour servir a l'histoire de Voltaire [...]*, Bd. 1, Paris 1780.
- Wagenseil, Johann Christoph von, *Buch von der Meister-Singer holdseligen Kunst*, in: *De civitate Noribergensis [...]*, Altdorf 1697, S. 433–576.
- Wagner, Cosima, *Cosima Wagner. Die Tagebücher*, hrsg. und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, Bd. 1, München/Zürich 1976.
- Wagner, Richard, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850.
- , *Oper und Drama*, Leipzig 1852.
- , *Zukunftsmusik. Brief an einen französischen Freund als Vorwort zu einer Prosa-Uebersetzung seiner Operndichtungen*, Leipzig 1861.
- , *Das Wiener Hof-Operntheater*, Wien 1863.
- , *Das Judenthum in der Musik*, Leipzig 1869.
- , *Beethoven*, Leipzig 1870.
- , *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben*, Leipzig 1873.
- Walther, Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec [...]*, Leipzig 1732.
- Weber, Carl Maria von, *Tünkünstlers Leben (Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber)*, hrsg. von Theodor Hell, Bd. 1, Dresden/Leipzig 1828.
- Weber, Gottfried, *Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozartschen Requiem*, Mainz 1826.

Zitierte Literatur

- , *Weitere Ergebnisse der weiteren Forschungen über die Echtheit des Mozartschen Requiem*, Mainz 1827.
- Wegeler, Franz Gerhard/Ries, Ferdinand, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838.
- Weisflog, Carl, *Phantasiestücke und Historien*, Bd. 1, Dresden 1824.
- Wieck, Friedrich, *Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches*, Leipzig 1853.
- Wieland, Christoph Martin, *Die Abderiten*, in: *Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 11.1, hrsg. von Klaus Manger und Tina Hartmann, Berlin/New York 2009, S. 156–461.
- Winckelmann, Johann Joachim, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresden/Leipzig 2¹⁷⁵⁶.
- , *Johann Joachim Winckelmanns kleine Schriften und Briefe*, Bd. 1: *Kleine Schriften zur Geschichte der Kunst des Altertums*, hrsg. von Hermann Uhde-Bernays, Leipzig 1925.
- Winterfeld, Carl von, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Bd. 1, Berlin 1834.

SEKUNDÄRLITERATUR

- Beidler, Franz Wilhelm, *Cosima Wagner. Ein Porträt. Richard Wagners erster Enkel: Ausgewählte Schriften und Briefwechsel mit Thomas Mann*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Würzburg 2011.
- 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.
- Brandenburg, Irene, „Mozart, Davide penitente, and Saverio Mattei“, in: *Newsletter of the Mozart Society of America* (2011), Bd. 15, Nr. 2, S. 11–14.
- Ewert, Hansjörg, *Anspruch und Wirkung. Studien zur Entstehung der Oper Genoveva von Robert Schumann* (Würzburger musikhistorische Beiträge 23), Tutzing 2003.
- Harrandt, Andrea, *Wagner und seine Werke in Wien (1857–1883). Ein Beitrag zur Wagner-Rezeption im 19. Jahrhundert*, Diss. Wien 1985.
- Herrmann, Hellmuth Heinz, *Julius Zellner. Leben und Werk*, Diss. Wien 1950.
- Kundi, Paul, *Josef Labor, sein Leben und Wirken, sein Klavier- und Orgelwerk nebst thematischem Katalog sämtlicher Kompositionen*, Diss. Wien 1963.
- 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.
- Niemöller, Klaus Wolfgang, „Der Kölner Domorganist Caspar Grieffgens als Schüler von Johann Jakob Froberger“, in: *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte* 95 (2014), S. 19–21.
- Numaguchi, Takashi, *Beethovens Missa solemnis im 19. Jahrhundert. Aufführungs- und Diskursgeschichte*, Köln 2006.
- Rice, John A., „New Light on Dittersdorf’s Ovid Symphonies“, in: *Studi musicali. Rivista semestrale di studi musicologici* 20 (2000), S. 453–498.

- Štědrónská, Markéta, „A. W. Ambros and F. P. G. Laencin: 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 13.06.2018.
- , „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.
- , „August Wilhelm Ambros und Eduard Hanslick in Wien: das Schlusskapitel einer musikästhetischen Kontroverse“, in: *Musicologica Brunensia* 52 (2017), Nr. 2, S. 71–83.
- , „August Wilhelm Ambros – ein Gluck-Apologet in Wien“, in: *Christoph Willibald Gluck. Bilder. Mythen. Diskurse*, hrsg. von Thomas Betzwieser, Michele Calella und Klaus Pietschmann (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 47), Wien 2018, S. 117–129.

MUSIKDRUCKE/-EDITIONEN

- Bach, Carl Philipp Emanuel, *Carl Philipp Emanuel Bach's Clavier-Sonaten, Rondos und freie Fantasien für Kenner und Liebhaber*, hrsg. von Ernst Friedrich Baumgart, 6 Bde., Breslau [1864–1870].
- Bach, Johann Sebastian, *Bach-Gesamtausgabe. Johann Sebastian Bach's Werke*. 46 Jahrgänge und Supplement, hrsg. von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig, Leipzig 1851–1899.
- Caccini, Giulio, *Le nuove musiche*, Florenz 1602.
- Couperin, François, *Klavier-Werke*, hrsg. von Friedrich Chrysander unter Mitarbeit von Johannes Brahms (Denkmäler der Tonkunst 4), Bergedorf 1869/1871.
- Deutsches Liederlexikon. Eine Sammlung der besten und beliebtesten Lieder und Gesänge des deutschen Volkes*, hrsg. von August Härtel, Leipzig 1865.
- Ebner, Wolfgang, *Aria augustissimi et invictissimi Imperatoris Ferdinandi III. XXXVI modis variata, ac pro cimbalo accommodata*, Prag 1648.
- Finck, Heinrich, *Schöne auszerlesne lieder, des hoch berühmten Heinrici Finckens [...]*, hrsg. von [Hans Ott], Nürnberg 1536.
- Froberger, Johann Jacob, *Diverse ingegnossissime, rarissime & non maj piu viste curiose partite di toccate, canzone, ricercate, allemande, correnti, sarabande, e gigue*, Mainz 1693 (2. Aufl.: *Diverse curiose e rarissime partite di toccate, ricercate, caprici e fantasia*, ebd. 1695; 3. Aufl.: *Prima parte delle diverse curiose e rarissime partite*, ebd. 1699).
- , *Dive[re] curiose è rare partite musicali [...] Prima continuatione*, Mainz 1714.
- Froberger, Johann Jacob, *Toccaten. Suiten. Lamenti*, hrsg. von Peter Wollny, Kassel u. a. 2004.
- Mendelssohn-Bartholdy, Felix, *Felix Mendelssohn Bartholdy's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe*, hrsg. von Julius Rietz, Leipzig 1874–1877.

SONSTIGE ZITIERTER LITERATUR

- Angely, Louis, *Sieben Mädchen in Uniform*
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de, *La Folle journée ou Le Mariage de Figaro (Der tolle Tag oder Figaros Hochzeit)*
Beauplan, Arthur de/Brunswick, Léon-Lévy, *Bonsoir, voisin (Guten Abend, Nachbar)*
Beer, Michael, *Struensee*
Busch, Wilhelm, *Hans Hucklebein, der Unglücksrabe*
Byron, George Gordon, *Child Harold's Pilgrimage*
—, *Don Juan*
—, *Manfred*
Bibel
Cicero, *De Natura Deorum*
Dante, *La Divina Commedia (Göttliche Komödie)*
D'Ennery, Adolphe/Cormon, Eugène, *Die beiden Waisen*
Diderot, Denis, *Le Neveu de Rameau*
Elsholtz, Franz von, *Komm her!*
Euripides, *Ion*
Fouqué, Friedrich de la Motte, *Der Held des Nordens*
Gellert, Christian Fürchtegott, *Die zärtlichen Schwestern*
—, *Das Los in der Lotterie*
Gemmingen-Hornberg, Otto Heinrich von, *Der deutsche Hausvater*
Gensichen, Franz, *Minnewerben*
Goethe, Johann Wolfgang von, *Anmerkungen zu „Rameaus Neffe“*
—, *Claudine von Villa Bella*
—, *Die Leiden des jungen Werthers*
—, *Egmont*
—, *Faust 1*
—, *Faust 2*
—, *Götter, Helden und Wieland*
—, *Götz von Berlichingen*
—, *Iphigenie auf Tauris*
—, *Italienische Reise*
—, *Sprichwörtlich*
—, *Schriften zu Literatur und Theater: Manfred*
—, *Torquato Tasso*
—, *Venezianische Epigramme*
—, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*
—, *Zahme Xenien*
Goethe, Johann Wolfgang von/Schiller, Friedrich, *Xenien*
Görner, Carl August, *Aschenbrödel oder Der gläserne Pantoffel*
—, *Der kleine Däumling [...]*
Hebbel, Friedrich, *Genoveva*
Heine, Heinrich, *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum*
—, *Buch der Lieder*

Zitierte Literatur

- , *Der Tannhäuser. Eine Legende*
—, *Reisebilder*
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Fantasiestücke in Callot's Manier*
—, *Meister Floh. Ein Märchen in sieben Abentheuern*
Horaz, *Ars poetica*
—, *Epistulae*
—, *Oden*
Immermann, Karl, *Xenien*
Jean Paul, *Der Komet oder Nikolaus Marggraf*
—, *Die unsichtbare Loge*
—, *Flegeljahre*
—, *Leben des Quintus Fixlein*
—, *Siebenkäs*
—, *Titan*
Juvenal, *Saturae*
Kotzebue, August von, *Deodata. Ein Gespenst*
—, *Die Hussiten vor Naumburg im Jahr 1432*
Laube, Heinrich, *Gottsched und Gellert*
Lenau, Nikolas, *Don Juan*
Lessing, Gotthold Ephraim, *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*
Lichtenberg, Georg Christoph, *Aphorismen (Sudelbücher)*
Louvet de Couvray, Jean-Baptiste, *Les Amours du chevalier de Faublas*
[Macpherson, James], *Fragments of Ancient Poetry*
Martial, *Epigrammaton libri duodecim*
Molière, *Don Juan*
—, *Tartuffe ou L'Imposteur (Der Tartuffe oder Der Betrüger)*
Müller, Friedrich, *Golo und Genoveva*
Ovid, *Fasti*
Piron, Alexis, *La Métromanie (Die poetische Familie, oder Die Reimsucht)*
Rousseau, Jean-Baptiste, *Épîtres*
Rückert, Friedrich, *Die Verwandlung des Abu Seid von Serug oder die Makamen des Hariri*
Schiller, Friedrich, *Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder*
—, *Kabale und Liebe*
—, *Wallenstein*
—, *Wilhelm Tell*
Schlegel, August Wilhelm von, *Ion*
Schlegel, Friedrich, *Alarcos*
Seneca, *De Tranquillitate Animi*
Shakespeare, William, *A Midsummer Night's Dream (Ein Sommernachtstraum)*
—, *Hamlet, Prince of Denmark*
—, *King Henry IV*
—, *King Lear*
—, *Macbeth*
—, *Much ado about nothing (Viel Lärm um nichts)*
—, *Othello, the Moor of Venice*

Zitierte Literatur

- , *The Merry Wives of Windsor* (*Die lustigen Weiber von Windsor*)
—, *The Taming of the Shrew* (*Der Widerspenstigen Zähmung*)
—, *The Tragedy of King Richard the Third* (*Richard III.*)
Sophokles, *König Ödipus*
—, *Ödipus auf Kolonos*
Sueton, *De vita Caesarum: Vita Neronis*
Terenz, *Eunuchus*
Tieck, Ludwig, *Kaiser Octavianus*
—, *Leben und Tod der heiligen Genoveva*
Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (*Don Juan oder der Verführer von Sevilla und der steinerne Gast*)
Uhland, Ludwig, *Herzog Ernst von Schwaben*
Voltaire, *L'Enfant prodigue* (*Der verlorene Sohn*)
Wehl, Feodor von, *Romeo auf dem Bureau*
Wilbrandt, Adolf von, *Nero*
Zschokke, Heinrich, *Addrich im Moos*

REGISTER DER PERSONEN UND MUSIKALISCHEN WERKE

Kursiv gedruckte Seitenzahlen weisen auf den Namensnachweis in den Erläuterungen hin. Zweifelhafte Werkzuschreibungen bzw. nicht identifizierbare Werke sind mit [?] gekennzeichnet. Bearbeitungen finden sich, sofern es sich nicht um selbstständige Variationen oder Paraphrasen handelt, unter dem Namen des Komponisten der Originalfassung, nicht desjenigen der Bearbeitung.

Die von Ambros und anderen Autoren verwendeten abweichenden Schreibweisen sind mit () gekennzeichnet.

Allgemeine Werkbezeichnungen bzw. Gattungsnamen sind mit { } gekennzeichnet.

A

- Åberg, Amy | 233
- Abert, Johann Joseph | 260, 261
- Choral | 257, 260
- Abraham a Sancta Clara | 296, 298, 411
- Abt, Franz | 142, 487
- 5 Gesänge op. 163
- Nr. 3 „*Vineta*“ | 182, 186
- 3 Lieder op. 137
- Nr. 2 „*Gute Nacht, du mein herziges Kind*“ | 228
- 3 Lieder op. 213
- Nr. 3 „*Schlaf' wohl, du süßer Engel du*“ | 142
- Adam, Adolphe (Adolf) | 47, 64f., 159, 161
- Bravourvariationen über ein Thema von Mozart „*Ab! vous dirai-je, maman*“ | 57f.
- *Le Chalet/Die Schweizerhütte/Die Alpenhütte* | 128, 130, 326, 501
- *Le Diable à quatre/Die verwandelten Weiber* | 326, 501
- *Le Fidèle berger/Der treue Schäfer* | 128, 130, 326
- *Le Postillon de Lonjumeau/Der Postillon von Lonjumeau* | 128, 130, 133f., 326, 497
- Adam de La Halle (Hale)
- *Le Jeu de Robin et Marion* | 159, 161
- Adamberger, Valentin | 60, 63
- Adami, Heinrich Joseph | 207, 208
- Adams, Carl | 251, 253
- Adler, Guido | 11, 435, 511
- Aischylos (Aeschylus) | 308
- Albert, Joseph | 293, 515
- Albert Kasimir, Herzog von Sachsen-Teschen | 153
- Albert, König von Sachsen | 457, 461
- Alberti, Domenico | 110, 112, 458
- Albrecht, Herzog von Württemberg | 118
- Alexander der Große | 291
- Alexander II., Zar von Russland | 488, 490
- Alfieri, Vittorio | 145, 149
- Amann-Weinlich, Josephine | 31
- Ambros, August Wilhelm
- Klaviertrio F-Dur | 325
- *Musikalische Reisebilder* op. 24 | 407
- Violinsonate D-Dur | 297
- Ambros, Marie | 478, 479f.
- André (Verlag) | 56, 59
- André, Johann | 338
- Anerio, Felice | 155
- „*Adoramus te Christe*“ | 151, 155
- Anerio, Giovanni Francesco | 346
- *Missa pro defunctis* | 342
- Angelico, Fra → Fiesole
- Angely, Louis | 276
- *Sieben Mädchen in Uniform* | 275f., 518
- Angermayer (Angermeyer) de Redenburg, Anna | 66, 69, 114
- Anna von Österreich | 172
- Apelles | 91, 94
- Apollodor von Athen | 293
- Arcadelt, Jakob | 153
- „*Ave Maria*“ | 155, 324
- Arditi, Luigi | 437, 438

Register der Personen und musikalischen Werke

- Arion von Lesbos | 187
- Aristophanes | 83
- Arnaud, François | 220, 224, 225
- Artaria (Verlag) | 94, 455
- Artôt de Padilla, Désirée | 54, 56, 439
- Artusi, Giovanni | 76
- Äsop | 381
- Assing-Grimelli, Ludmilla | 312, 515
- Aub, Marie | 404, 406, 407, 503
- Auber, Daniel-François-Esprit | 47, 52, 64f., 84, 99, 136, 208, 315, 317, 354, 433
- *Fra Diavolo ou L'Hôtellerie de Terracine*/
Fra Diavolo oder Das Gasthaus zu Terracina | 45f., 52, 85, 140–142, 203–205, 227f., 240f., 455f., 484, 489, 497f., 505
- *La Muette de Portici*/*Die Stumme von Portici* | 38, 45, 119, 157, 160, 203, 328, 331, 338, 355
- *La Part du diable/Des Teufels Anteil Carlo Broschi oder Des Teufels Anteil* | 157–160, 481f., 498, 506
- *Le Domino noir/Der schwarze Domino* | 45, 52, 107, 111, 124, 126, 203f., 496
- *Le Maçon/Maurer und Schlosser* | 192f., 203, 498
- *Le Premier jour de bonheur/Der erste Glückstag* | 202–205, 207, 209f., 274, 356, 498
- *Le Séjour militaire* | 203
- *Lestocq ou l'Intrigue et l'amour/Lestocq oder Intrige und Liebe* | 140f.
- *Rêve d'amour/Liebestraum* | 207
- August III., König von Polen | 181, 430, 435, 439
- Augustinus von Hippo (hl. Augustin) | 310, 434
- Augustus, römischer Kaiser | 168
- Aureli, Aurelio | 322, 325
- Ausim, Joseph | 54, 56, 66, 87, 108, 124, 134, 139, 205
- Auspitz-Kolár (Auspitz-Kolar), Auguste | 232, 233, 244
- Axelson, Julie von | 478, 479
- B**
- Bach, Carl (Karl) Philipp Emanuel | 257, 308, 425, 441, 457, 461, 512
- {Fantasien} | 404, 517
- {Rondos} | 402, 404, 517
- {Sonaten} | 402, 404, 517
- Bach, Friedrich | 13, 516
- Bach, Johann (Hans) Christoph d. J. | 257
- Bach, Johann Sebastian | 111, 137, 153, 166–168, 175, 194, 197, 199, 201, 266, 275, 296, 320, 357, 365, 369, 372, 400, 403, 419, 441, 447f., 453, 472f., 485f., 489, 515, 517
- {Fugen} | 308
- {Kantaten} | 316
- {Orgelpräliminarien} | 284
- {Suiten} | 308
- *Ach Gott, wie manches Herzeleid* BWV 3
Klavierbearbeitung von Camille Saint-Saëns | 454
- Brandenburgisches Konzert Nr. 3 G-Dur BWV 1048 | 363f.
- Chromatische Fantasie und Fuge d-Moll BWV 903 | 242, 245, 479
- Das wohltemperierte Klavier BWV 846–893 | 164, 286, 512
- Präludium und Fuge Cis-Dur BWV 848 | 164, 421
- Präludium und Fuge cis-Moll BWV 849 | 164, 258
- Präludium BWV 849a
(Orchesterbearbeitung von Johann Joseph Abert) | 257, 260
- Präludium und Fuge Cis-Dur BWV 872 | 421
- Englische Suite d-Moll BWV 811 | 442
- Fantasie und Fuge g-Moll BWV 542 | 261
- Fuge BWV 542b (Orchesterbearbeitung von Johann Joseph Abert) | 257f., 260
- Fantasie und Fuge a-Moll BWV 944 | 242f., 245
- *Freue dich, erlöste Schar* BWV 30
Rezitativ und Arie (Klavierbearbeitung von Camille Saint-Saëns) | 454

Register der Personen und musikalischen Werke

- Johannes-Passion BWV 245 | 308, 310, 316
- Klavierkonzert d-Moll BWV 1052 | 244f., 363, 365, 425–428, 442
- Konzert für drei Klaviere d-Moll BWV 1063 | 425, 428
- Matthäus-Passion BWV 244 | 258, 307–313, 316, 319, 324
- Messe h-Moll BWV 232 | 60, 63
- *O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe* BWV 34 | 265
- Partita h-Moll BWV 1002 | 264f.
- Partita E-Dur BWV 1006
 - Gavotte (Klavierbearbeitung von Camille Saint-Saëns) | 454
- Präludium für Orgel [?] | 154
- Suite D-Dur BWV 1068 | 452–454
- Violinkonzert a-Moll BWV 1041 | 376, 378
- Violinsonate C-Dur BWV 1005
 - Fuge (Klavierbearbeitung von Camille Saint-Saëns) | 454
- Violinsonate E-Dur BWV 1016 | 263, 265
- Violinsonate G-Dur BWV 1021 | 365
- Violinsonate e-Moll BWV 1023
 - Bearbeitung von Joseph Hellmesberger d. Ä. | 363f.
- Bach, Wilhelm Friedemann | 257
- Bachrich, Sigmund | 296, 298
- Badoaro (Badoar), Giacomo | 322f., 325
- Badura-Skoda, Eva | 461, 516
- Baermann (Bärmann), Heinrich Joseph | 426, 428
- Baglioni, Antonio | 215, 217
- Baini, Giuseppe | 145, 150, 512
- Balfe, Michael William | 360
 - Les Quatre fils Aymon/Die vier Haimonskinder* | 357, 360
- Baltazarini → Beaujoyeux
- Barbier, Jules | 241, 267, 339
- Bargiel, Woldemar | 107
 - Klaviertrio F-Dur op. 6 | 105, 107
 - Klaviertrio Es-Dur op. 20 | 105, 107
 - Klaviertrio B-Dur op. 37 | 105f., 109, 111
- Ouvertüre zu einem Trauerspiel op. 18 | 115, 118
- Barth, Johann Ambrosius | 161
- Bartolomeo, Fra | 277
- Basevi, Abramo | 144f., 150, 512
- Bauer, Michael | 486, 490
- Bauer, Wilhelm A. | 509
- Bauer-Grünwald | 173, 178
- Bäuerle, Adolf | 207, 208
- Baumberg, Gabriele von | 402, 404
- Baumeister, Bernhard | 127, 129, 130
- Baumgart, Ernst Friedrich | 404, 517
- Baumgartner, Johann → Paumgartner
- Baur, Ernst Friedrich Albert | 90
- Bayer, Joseph | 13, 516
- Beaujoyeux, Balthasar de (Baltazarini) | 401, 403f.
- Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de | 123, 125, 518
- Beauplan, Arthur de | 64, 518
- Beck, Johann Nepomuk | 105, 107, 220, 228, 250, 298, 304, 329, 332f., 337–339, 451, 477
- Becker, Carl Ferdinand | 167, 171, 512
- Becker, Gudrun | 106, 514
- Becker, Heinz | 106, 514
- Becker, Jean | 28, 31, 92, 478
- Beer, Michael | 377, 379, 518
- Beerhalter, Alois | 426, 428
- Beethoven, Ludwig van | 21, 29, 41, 69, 75–82, 87, 97, 114, 120, 155, 162f., 170, 194f., 198–200, 202, 222, 230, 232, 246, 250, 252, 268, 271, 280, 284, 295, 311, 313, 316, 320, 329, 357, 365, 368, 381, 400, 402, 404, 410, 413, 429, 432, 436, 468–470, 472f., 485, 491, 493, 507–509, 512, 514f.
 - {Sonaten} | 80
 - {Streichquartette} | 80, 92
 - {Symphonien} | 78, 80–82, 206, 344
 - *Andante favori* WoO 57 | 122, 124
 - *Christus am Ölberg* op. 85 | 80, 307
 - „*Der Wachtelschlag*“ WoO 129 | 442
 - *Die Ruinen von Athen* op. 113 | 189, 271
 - *Fidelio* | 34, 47, 72, 80, 140f., 164f., 238, 244f., 288, 293, 305, 321, 324f., 328, 332f., 344, 349, 476f., 484, 489, 501, 506

Register der Personen und musikalischen Werke

- Große Fuge B-Dur op. 133 | 125, 447–449
- Klavierkonzert Nr. 1 C-Dur op. 15 | 66, 70
- Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll op. 37 | 66, 70, 427f.
- Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58 | 66, 70, 419, 421, 427f.
- Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73 | 66, 70, 206f., 212, 216, 427f.
- Klaviersonate c-Moll op. 13 (*Pathétique*) | 369, 442
- Klaviersonate G-Dur op. 14 Nr. 2 | 223
- Klaviersonate As-Dur op. 26 | 458, 461
- Klaviersonate cis-Moll op. 27 Nr. 2 (*Mondschein*) | 98, 101, 458, 461
- Klaviersonate C-Dur op. 53 (*Waldstein*) | 122, 125, 226
- Klaviersonate B-Dur op. 106 (*Hammerklavier*) | 448f.
- Klaviersonate As-Dur op. 110 | 420f., 458
- Klaviersonate c-Moll op. 111 | 458
- Klaviertrios op. 1 | 231, 233
 - G-Dur Nr. 2 | 96, 100, 397f.
 - c-Moll Nr. 3 | 30
- Klaviertrios op. 70
 - D-Dur Nr. 1 (*Geistertrio*) | 457
 - Es-Dur Nr. 2 | 95, 223
- Klaviertrio B-Dur op. 97 (*Erzherzogtrio*) | 108–111
 - Andante cantabile (Orchesterbearbeitung von Franz Liszt, S 350a) | 40, 43f.
- *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 112 | 391, 393
- Messe C-Dur op. 86 | 80, 82
- *Missa solennis* D-Dur op. 123 | 80, 82, 235–240, 319, 324, 344f., 347, 516
- Musik zu *Egmont* op. 84 | 80, 267, 377f.
- Ouvertüre zu *Coriolan* op. 62 | 116, 441f.
- Ouvertüre *Die Weihe des Hauses* op. 124 | 238, 240, 393f.
- Ouvertüre zu *Fidelio* | 322, 325
- Ouvertüre III zu *Leonore* op. 72a | 322, 325, 332f., 477
- Septett Es-Dur op. 20 | 47, 211, 216, 406f.
- Serenade D-Dur op. 8 | 211, 216
- Serenade D-Dur op. 25 | 422–424, 471, 474
- Streichquartette op. 18 | 92, 231, 233
 - F-Dur Nr. 1 | 224
 - G-Dur Nr. 2 | 382f.
- Streichquartette op. 59 (*Rasumovsky*)
 - F-Dur Nr. 1 | 223
 - e-Moll Nr. 2 | 111
 - C-Dur Nr. 3 | 264f.
- Streichquartett f-Moll op. 95 | 29f.
- Streichquartett Es-Dur op. 127 | 477, 479
- Streichquartett B-Dur op. 130 | 121, 124f., 447, 449
- Streichquartett cis-Moll op. 131 | 283, 285
- Streichquartett a-Moll op. 132 | 369f.
- Streichquartett F-Dur op. 135 | 80, 82
- Streichtrio c-Moll op. 9 Nr. 3 | 92, 94
- Symphonie Nr. 1 C-Dur op. 21 | 321, 325, 371f., 375, 454
- Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 (*Eroica*) | 80, 98, 116f., 190, 199, 201, 291, 349, 364, 372, 447
- Symphonie Nr. 4 B-Dur op. 60 | 207, 212, 215, 305, 453f.
- Symphonie Nr. 5 c-Moll op. 67 | 98, 101, 118, 319, 321, 324f.
 - Klavierbearbeitung von Franz Liszt, S 464/5 | 321, 325
- Symphonie Nr. 6 F-Dur op. 68 (*Pastorale*) | 321, 440
- Symphonie Nr. 7 A-Dur op. 92 | 47, 394, 446, 448
- Symphonie Nr. 8 F-Dur op. 93 | 258, 260, 296
- Symphonie Nr. 9 d-Moll op. 125 | 29, 31, 80, 82, 235, 237f., 240, 267, 291, 293, 307, 312, 319, 321, 324f., 344, 363f., 366f.
- Tripelkonzert C-Dur op. 56 | 427f., 471, 474
- 32 Variationen über ein eigenes Thema c-Moll WoO 80 | 406f.
- Variationen über Righinis Arietta „*Venni Amore*“ WoO 65 | 93f.

Register der Personen und musikalischen Werke

- Violinkonzert D-Dur op. 61 | 244f.
- Violinsonate a-Moll op. 23 | 95
- Violinsonate G-Dur op. 30 Nr. 3 | 406f.
- Violoncellosonate A-Dur op. 69 | 243, 245, 405, 407
- Violoncellosonate D-Dur op. 102 Nr. 2 | 105f.
- Behler, Ernst | 379, 514
- Behm, Martin | 260
- Beidler, Franz Wilhelm | 331, 516
- Bellini (Bellino), Giovanni (Gian/Johannes) | 176, 178, 179, 181, 354
- Bellini, Vincenzo | 52, 144, 412
- *I Capuleti e i Montecchi* | 462, 465
- *Il pirata* | 392
- *La sonnambula/Die Nachtwandlerin* | 145, 339
- *Norma* | 35, 45, 106, 328, 331
- Bendel, Franz | 112
- *Menuet favori de Mozart* op. 14 Nr. 2 | 110, 112
- Bendix, Victor | 455
- *Seelenerlebnisse. Sonett für Klavier* op. 8 Nr. 2 | 453, 455
- Benedikt (Benedict) XIV., Papst | 158, 161
- Benevoli, Orazio | 432, 435
- Benfratelli, Michelangelo | 451, 452
- Benk, Johann | 78f., 81, 82
- Bennett (Bennet), William Sterndale | 194
- Bériot (Beriot), Charles-Auguste de | 408
- *Aria eseguita dalla Sigra Maria de Beriot-Garcia nell'Opera: L'elisire d'amore di G. Donizetti (Garcia-Walzer)* | 407
- Bériot-Garcia, Maria → Malibran
- Berlioz, Hector | 16, 36, 40, 84, 230, 245, 268, 272f., 284, 311, 313, 315, 318f., 344, 360, 391, 415, 419, 446, 448, 469, 492, 507, 512f.
- *Béatrice et Bénédicte* | 271, 317
- *Benvenuto Cellini* | 317, 371, 379f., 383
- *Harold en Italie* op. 16 | 206–208, 269, 278, 283, 294, 393f., 406f., 446f., 468, 471, 474
- *La Damnation de Faust* op. 24 | 241, 267, 278, 280f.
- *Le Carnaval romain. Ouverture caractéristique* op. 9 | 56, 294, 380
- *Roméo et Juliette* op. 17 | 96f., 100, 267, 392f., 449
- *Symphonie fantastique. Episode de la vie d'un artiste* op. 14 | 208, 269, 278f., 283, 356, 373, 454
- Bernacchi, Antonio | 433, 435
- Bernard, Josef Karl | 267, 271
- Berni, Francesco | 484, 489, 493, 512
- Bernini, Gian Lorenzo | 316, 318
- Bernstein (Börnstein), Rosa | 140, 141, 320
- Bertoni, Ferdinando | 63
- *Miserere* | 60
- Bettelheim, Karoline → Gomperz-Bettelheim
- Betzwieser, Thomas | 18, 517
- Bianchi, Francesco | 57
- *La vendetta di Nino, o sia Semiramide* | 56f.
- Bianchi-Montaldo, Adele | 445, 489
- Biba, Otto | 461, 516
- Biber, Heinrich Ignaz Franz | 435
- *Missa Salisburgensis* | 435
- Bignio, Louis von | 250, 252, 274, 338, 351
- Birly, Katharina | 139, 140
- Bizet, Georges
- *Carmen* | 12, 14, 356–360, 408, 429, 433, 464, 502
- Blancheroche | 171
- Blumner, Martin | 117
- Blumner, Sigismund | 114, 117, 225f., 498
- Blüthner (Klavierfabrik) | 381
- Blüthner, Julius Ferdinand | 227
- Boccherini, Luigi
- {Quintette} | 425
- {Streichquartette} | 425
- Streichquintett [?] | 448
- {Trios} | 425
- Violoncellosonate C-Dur G 6 (Klavierbegleitung von Friedrich Grützmacher) | 425f., 428
- Bocklet, Karl Maria von | 454
- Bocous, José | 158, 161
- Bodenstedt, Friedrich | 131, 512

Register der Personen und musikalischen Werke

- Bogdani (Bogdany), Wanda von | 208, 209
 Böhm, Josef | 155, 490
 Boieldieu, François-Adrien | 65, 136, 354, 433
 — *Jean de Paris/Johann von Paris* | 84, 88, 234f.
 — *La Dame blanche/Die weiße Dame* | 83, 88, 142, 275f., 496
 Bonawitz, [?] | 382f.
 Bonawitz, Johann Heinrich | 379, 383, 493, 503
 — Klavierquartett d-Moll | 381–383
 — *The bride of Messina* | 381
 Bondi, [?] | 478f.
 Boniventi (Boneventi), Giuseppe | 325
 — *Circe delusa* | 322
 Borchmeyer, Dieter | 331, 516
 Bordoni (verh. Hasse), Faustina | 335, 338
 Börnstein, Rosa → Bernstein
 Bösendorfer (Klavierfabrik) | 279
 Bösendorfer, Ludwig | 30, 71, 75, 89, 94, 99, 106, 111, 116, 124f., 208, 233, 239, 245, 259f., 275, 280f., 285, 297, 306, 324, 364, 375, 378, 381, 383, 398, 407, 419, 421, 424, 441, 453f., 474, 476, 479, 495–497, 499–505
 Bote & Bock | 70
 Botstiber, Hugo | 403, 514
 Bourgeat, Ludwig | 170
 Boydell, John | 276
 Boyer (Boyé), Pascal | 164, 165, 512
 Brahms, Johannes | 12, 16, 31, 61, 63, 125, 127, 172, 205, 211, 238, 263, 276, 312f., 322, 365, 389, 397, 473, 489, 517
 — Alt-Rhapsodie op. 53 | 265
 — Der 13. Psalm op. 27 | 452, 454
 — *Ein deutsches Requiem* op. 45 | 296f., 472
 — 4 Gesänge op. 43
 Nr. 1 „*Von ewiger Liebe*“ | 264f.
 — Klavierkonzert d-Moll op. 15 | 230, 233
 — Klavierquartett c-Moll op. 60 | 368–370
 — Klavierquintett f-Moll op. 34 | 391f.
 — Klaviertrio H-Dur op. 8 | 105f.
 — 7 Lieder op. 62
 Nr. 2 „*Von alten Liebesliedern*“ | 206f.
 Nr. 3 „*Waldesnacht*“ | 206f.
 Nr. 4 „*Dein Herzlein mild*“ | 206f.
 — 9 Lieder und Gesänge op. 32
 Nr. 9 „*Wie bist du meine Königin*“ | 398
 — 8 Lieder und Gesänge op. 59
 Nr. 2 „*Auf dem See*“ | 264f.
 — 7 *Marienlieder* op. 22
 Nr. 1 „*Der englische Gruß*“ | 423f.
 Nr. 6 „*Magdalena*“ | 423f.
 — 3 Quartette op. 31
 Nr. 2 „*Neckereien*“ | 296f.
 — 3 Quartette op. 64
 Nr. 1 „*An die Heimat*“ | 296f.
 Nr. 2 „*Der Abend*“ | 296f.
 — 15 Romanzen op. 33 (*Magelone-Lieder*) | 93f.
 — *Schicksalslied* op. 54 | 139
 — Streichsextett B-Dur op. 18 | 448f.
 — Streichsextett G-Dur op. 36 | 448
 — Streichquartett a-Moll op. 51 Nr. 2 | 230f., 233
 — Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68 | 15
 — *Triumphlied* op. 55 | 472
 — Ungarische Tänze WoO 1
 Bearbeitung für Violine und Klavier von Joseph Joachim | 264f.
 — Variationen und Fuge über ein Thema von Händel op. 24 | 69
 — Violoncellosonate e-Moll op. 38 | 95f., 100, 109, 111
 — *Volks-Kinderlieder* WoO 31
 Nr. 4 „*Sandmännchen*“ | 264f.
 Brambach, Caspar Joseph | 393
 — „*Am Rhein*“ op. 23 | 391f.
 Brandenburg, Irene | 62, 516
 Brandenburg, Sieghard | 240, 512
 Braun von Braunthal, Karl Johann | 89
 Brauner, Gabriele | 407, 408
 Brée, Malvine (Malvina) | 30, 31
 Breitkopf & Härtel | 166, 194, 197, 483
 Breitner, Ludwig | 227
 Brendel, Franz | 38, 195, 197
 Brentano, Clemens | 211
 Bretfeld, Eleonore (Leonore) von | 172, 173, 480f.
 Breughel, Pieter → Brueghel

Register der Personen und musikalischen Werke

- Breuning, Gerhard von | 237, 240, 512
- Brioschi, Carlo | 37, 150
- Broadwood, John | 461
- Brosche, Günter | 125, 512
- Broschi, Carlo → Farinelli
- Bruch, Max | 317
- {Symphonien} | 323
- *Die Loreley* | 251, 253, 322, 325
- *Frithjof. Szenen aus der Frithjof-Sage*
op. 23 | 319, 324
- *Odysseus. Szenen aus der Odyssee* op. 43 |
319, 322–324
- Violinkonzert g-Moll op. 26 | 96, 100
- Bruckner, Anton
- Symphonie c-Moll WAB 102 | 428
2. Fassung (1877) | 427f., 469f., 474
- Brueghel (Breughel), Pieter d. Ä. | 485, 489
- Brühl, Heinrich von | 430, 435, 514
- Brüll, Ignaz | 65, 70, 116, 277, 279f., 284, 479,
495
- *Das goldene Kreuz* | 488
- Impromptu | 479
- Klavierkonzert C-Dur op. 24 | 66–69
- 3 Klavierstücke op. 11 | 114, 117
- Sonate für zwei Klaviere d-Moll op. 21 |
275f., 283, 286
- Brumel, Antoine (Antonius) | 346
- *Missa pro defunctis* | 342
- Brunswick, Léon-Lévy | 64, 518
- Brutus, Marcus Iunius | 144
- Bruyck, Karl Debrois van | 281, 286, 500, 512
- „Der Jäger“ | 284f.
- „Der König auf dem Throne“ | 284–286
- „Der Schatzgräber“ | 284f.
- „Eine Nordlandsgeschichte“ | 285f.
- „Klein Roland“ | 285
- *Lieder aus den „Makamen des Hariri“*
Nr. 1 „Verlorenes Glück“ | 284f.
- Buchholz, Leopold | 88, 89
- Buchta, Alois Alexander | 281
- Bülow, Hans von | 87, 89, 206, 330f., 344,
347, 407
- *Nirwana. Symphonisches Stimmungsbild*
op. 20 | 371, 375
- *Ouverture héroïque et Marche des*
Impériaux de la Tragédie „Jules César“
de Shakspeare op. 10 | 371, 375
- Burenne, Johanna | 421, 422
- Bürger, Gottfried August | 72, 76
- Bürger, Siegmund | 114, 118
- Burghart, Hermann | 37, 107, 150
- Burney, Charles (Carl) | 157f., 161, 379, 507
- Busch, Wilhelm | 475, 518
- Buska, Johanna | 127, 129, 130
- Busoni, Ferruccio Benvenuto | 422f., 425, 504
- Capriccio c-Moll BV 29 | 425
- Invenzione a due voci C-Dur BV 31 |
425
- Menuett C-Dur BV 7 | 423f.
- Presto c-Moll BV 30 | 423f.
- Studio Contrappuntato D-Dur BV 28 |
423f.
- Buxtehude, Dieterich | 137
- Byron, George Gordon (Lord Byron) | 98,
101, 206, 213, 216, 247–250, 369, 518
- C**
- Caccini, Giulio | 244, 272, 290, 430
- *Le nuove musiche* | 246, 517
- Cadenbach, Rainer | 125, 508
- Caesar (Cäsar), Gaius (Cajus) Iulius,
römischer Kaiser | 328
- Calella, Michele | 18, 21, 517
- Caligula | 484
- Callot, Jacques | 75, 352, 428, 461, 473, 475,
519
- Cambert, Robert | 171
- *Pastorale héroïque. Les Peines et les*
plaisirs de l'amour | 168, 171
- Canniciari (Canniciari), Pompeo | 152, 154,
155
- Canova, Antonio | 81, 82
- Capoul, Victor | 438, 442, 451, 456, 493
- Carl, Carl | 37, 56, 63, 101, 186, 193, 254, 328,
331, 475, 490
- Caron, Alfred | 128, 130
- Carpaccio, Vittore | 181, 186
- Carpani, Gaetano | 152, 155
- Carré, Michel | 241, 267, 339, 465
- Carstens, Asmus | 222, 225

Register der Personen und musikalischen Werke

- Carus, Carl Gustav | 36, 38, 268, 271, 512
- Cary, Annie Louise (Luigia) | 438, 439, 444f., 455f., 465
- Caspary (Caspari), Rosa | 51, 53, 54, 108, 142, 209, 491
- Castelli, Ignaz Franz | 106, 320, 324, 512
- Castileti → Guyot
- Catonen (Familie) | 29
- Cavalieri, Catarina | 59f., 62, 430, 435
- Cavalli, Francesco | 33, 176, 341, 434f.
- *Artemisia* | 300
- *Missa pro defunctis* (Requiem) | 343
- Cellini, Benvenuto | 380
- Cem (Djem) Sultan, türkischer Prinz | 266, 271
- Cerri, Cajetan | 179, 180, 181
- Cesari, Gaetano | 233, 347, 515
- Cesti, Antonio | 435
- Chelleri (Keller), Fortunato | 325
- *Penelope* | 322
- Cherubini, Luigi | 197, 344, 431
- *Ali Baba, ou les quarante voleurs/ Ali Baba und die vierzig Räuber* | 204
- *Anacréon ou L'Amour fugitif/Anakreon oder Die flüchtige Liebe* | 29, 244f.
- *Eliza ou Le Voyage aux glaciers du Mont Saint-Bernard/Elise oder Die Reise auf den Sankt Bernardsberg* | 47, 52, 97
- *Les Deux journées ou Le porteur d'eau/ Der Wasserträger* | 47, 52, 97, 100
- *Lodoïska* | 29, 47
- *Médée* | 97, 116, 126f., 130, 250
- Requiem c-Moll | 347, 361
- Chézy (Chezy), Helmina (Helmine) von | 334, 335
- Chiostri, Luigi | 31, 92, 94
- Chopin, Frédéric | 122, 196, 206, 233, 243, 324, 419, 424, 441, 447, 491
- {Mazurken} | 406
- {Nocturne} | 136
- {Walzer} | 136
- Berceuse Des-Dur op. 57 | 420f.
- Études op. 10
- Nr. 9 f-Moll | 245
- Nr. 11 Es-Dur | 458, 461
- Études op. 25
- Nr. 1 As-Dur | 245
- Nr. 2 f-Moll | 245
- Nr. 3 F-Dur | 420f.
- Klavierkonzert e-Moll op. 11 | 66, 70, 381, 383, 405
- Klavierkonzert f-Moll op. 21 | 66, 70
- Mazurka a-Moll op. 68 Nr. 2 | 407
- Mazurka f-Moll op. posth. 68 Nr. 4 | 420f.
- Polonaise B-Dur op. 71 Nr. 2 | 442
- 24 Préludes op. 28 | 117f.
- Scherzo h-Moll op. 20 | 69
- Scherzo b-Moll op. 31 | 442
- Valse h-Moll op. 69 Nr. 2 | 420f.
- Violoncellosonate g-Moll op. 65 | 114, 117
- Chouquet (Chouget), Gustave | 480f.
- Chrysander, Friedrich | 170, 172, 312, 400, 403, 512, 517
- Cicero, Marcus Tullius | 150, 518
- Cicognini, Giacinto Andrea | 430, 435
- Cima (Cima da Conegliano), Giovanni Battista | 181, 186
- Cimarosa, Domenico | 58, 276, 455
- *Il matrimonio segreto/Die heimliche Ehe* | 47, 99, 101, 456
- *L'impresario in angustie/Der Schauspiel-direktor in der Klemme* | 47
- Claudius, Matthias (Mathias) | 236, 239, 286
- Clauren, Heinrich | 194, 197
- Clementi, Muzio | 441, 461
- Klaviersonate [?] | 442
- Cohn, Ida | 232f.
- Cohn, Ottilie | 232f.
- Colloredo, Hieronymus von | 404
- Colón (Colon), Cristóbal (Christoph) → Kolumbus
- Corelli, Arcangelo | 68, 425
- Cormon, Eugène | 69, 475, 518
- Corneille, Pierre | 348, 352
- Cornelius, Peter von | 240, 241, 289, 317
- Cotogni, Antonio | 99, 101
- Couperin, François (Franz) | 108, 137, 163, 167, 170, 357, 517
- *Pièces de Clavecin* | 172

Register der Personen und musikalischen Werke

- Coysevox, Antoine | 316, 318
 Cramer, Johann Andreas | 292
 Cramer, Johann Baptist | 441
 — Étude B-Dur | 442
 Crösus → Krösus
 Cuzzoni, Francesca | 376, 379
 Czerny, Carl (Karl) | 41, 308
- D**
- D'Ana, Francesco | 313
 — *Passio sacra nostri redemptoris* | 309, 313
 D'Angeri, Anna → Angermayer
 D'Aigny | 220
 D'Ennery, Adolphe | 475, 518
 D'Orneval, Jacques-Philipp | 161, 513
 Da Ponte, Lorenzo | 62, 214, 361, 512
 Da Vinci, Leonardo (Lionardo) | 154, 317, 319
 Dachs, Josef | 92, 94
 Dalayrac, Nicolas-Marie | 65, 84, 159, 203f., 357
 Dalle Aste (Delle Aste/Dalle Ast), Francesco
 Maria | 54, 56, 86, 98, 123, 132
 Dambeck (Damböck), Johann Heinrich |
 317, 319, 512
 Danhauser, Josef | 82
 Dante Alighieri | 40, 105, 107, 267f., 270, 350,
 374f., 473, 475, 518
 Darmstädter, Beatrix | 21
 Darwin, Charles | 483
 Debillemont, Jean-Jacques | 475
 Deckner, Hermann → Dekner
 Deichmann, Elise | 54f., 56, 98, 123, 133f., 142,
 210
 Deiters, Hermann | 201, 515
 Dekner, Hermann | 124, 125
 Delavigne, Germain | 160
 Delibes, Léo (Léon) | 139, 150, 188
 — *Confucius IX.* | 135
 — *Le Roi l'a dit/Der König hat's gesagt* |
 135–142, 153f., 159, 191, 356, 497
 Della Giacomina, Caroline → Horst, Caroline
 Delle Aste, Francesco Maria → Dalle Aste
 Dessoff, Felix Otto | 211, 216, 312, 321, 324f.,
 364, 468, 475, 501
 Deutsch, Otto Erich | 509
 Devrient, Eduard | 196, 198, 307
 Devrient, Ludwig | 124, 125
 Diabelli, Anton | 152
 Diderot, Denis | 159, 161, 222, 325, 513, 518
 Dienersberg (Dinnersberg), Marie von | 407,
 408
 Dietrich (Dittrich), Albert | 31
 — Overture *Normannenfahrt* op. 26 |
 27f., 30, 139f.
 — Violinkonzert d-Moll op. 30 | 139
 Dietz, Ludmilla | 108, 111, 139
 Dillner, Bertha | 187, 221, 229, 250, 274, 321
 Dinnersberg, Marie von → Dienersberg
 Diogenes von Sinope | 151, 231
 Ditters von Dittersdorf, Carl | 47, 52, 59, 402,
 404
 — *Doktor und Apotheker* | 433
 — *12 Sinfonies exprimant les Métamorphoses*
 d'Ovide | 453–455, 485, 489, 516
 Nr. 2 *La Chute de Phaëton* | 453–
 455, 485
 Dittrich, Albert → Dietrich
 Djem → Cem Sultan
 Doles, Johann Friedrich | 239, 308, 312, 342
 Doležálek (Doležalek), Jan Emanuel | 121,
 125
 Donizetti, Gaetano | 143–145, 412, 437, 467
 — *Dom Sébastien de Portugal/Don*
 Sebastian, König von Portugal | 45, 52
 — *Don Pasquale* | 47, 140f., 456, 483, 489,
 505
 — *L'elisir d'amore/Der Liebestrank* | 47,
 234f., 407
 — *La Favorite/La favorita/Die Favoritin* |
 251f.
 — *La Fille du régiment/Die Regiments-*
 tochter/Marie, die Tochter des Regiments/
 La figlia del reggimento | 17, 54–56, 87,
 89, 188, 191, 451f., 484, 489, 495, 505
 — *Linda di Chamounix* | 108, 111
 — *Lucia di Lammermoor* | 45, 52, 112, 117,
 328, 331, 398f., 442f., 503f.
 — *Nuits d'été à Pausilippe*
 Nr. 12 „Brindisi“ | 478f.
 Door, Anton | 14, 95f., 99, 100, 101, 105–109,
 111, 224, 271, 275, 277, 280, 297f., 306,

Register der Personen und musikalischen Werke

- 378f., 397, 407, 422, 424, 441, 447, 466,
473–475, 478, 496, 500f., 504f.
- Doppler, Franz | 179, 180, 182, 423, 471
— *Waldvöglein* op. 21 | 180, 186
- Dorn, Heinrich | 38, 239
- Drobisch, Karl Ludwig | 152, 155
- Du Mont Schauberg, Michael | 194
- Du Rouillet, François-Louis Gand Le Bland |
76
- Düntzer, Heinrich | 120, 124
- Durante, Francesco | 152, 296
— „*Misericordias Domini*“ | 297
- Dürer, Martin | 21
- Dürnberger, Johann August | 454
- Dürnberger (Dürnberger), Paula | 453, 454,
505
- Dustmann (geb. Meyer), Louise | 37, 106,
220f., 224, 225, 250f., 311, 321, 332, 337, 339
- E**
- Ebeling, Christoph Daniel | 507
- Ebner, Wolfgang | 171, 441
— *Aria augustissimi et invictissimi
Imperatoris Ferdinandi III. XXXVI
modis variata, ac pro cimbalo
accommodata* | 169, 171f., 517
- Eckermann, Johann Peter | 379
- Ehl, Anna | 108, 111, 139
- Ehlert, Louis | 401f., 403, 404, 489
- Ehnn, Bertha | 113, 117, 123, 127f., 241f., 250,
271, 274, 321, 326, 329, 337, 359, 397, 467
- Ehrbar, Friedrich | 225f., 227, 460, 462, 498
- Eibl, Joseph Heinz | 509
- Eichendorff, Joseph von | 37
- Elagabal (Heliogabal), römischer Kaiser |
271, 277
- Eliot, George | 276
- Elisabetta (Elisabeth) Farnese, Königin von
Spanien | 158
- Elsholtz, Franz von | 165, 518
- Elvers, Rudolf | 509
- Engelke, Henriette | 11, 23
- Engelsberg, E. S. | 117
— „*Die Liebe als Nachtigall*“ | 114, 117
— „*Heini von Steyer*“ | 390, 392
- „*So weit*“ | 182, 186
- Ennius, Quintus | 146, 150
- Epstein, Eugénie | 30, 31, 391, 393, 397f., 503
- Epstein, Julius | 31, 88, 90, 93f., 284, 306, 391–
393, 425, 427, 441, 454, 471, 496
- Epstein, Rudolfine | 30, 31, 391, 393, 397f., 503
- Erdmannsdorfer, Max von | 56, 88
- Erdmannsdorfer, Pauline → Fichtner
- Erdt, Hans | 192, 193, 209, 253
- Erl, Anton | 50f., 53, 58, 66, 87, 122, 128f., 139,
190, 205, 210, 214, 234, 253
- Erl, Josef | 50, 53
- Ernst, Heinrich Wilhelm | 393
— *Introduction, caprices et finales sur un
thème de l'opéra Il Pirata de Bellini*
op. 19 | 392
- Erythraeus (Erythräus), Janus Nicius | 44,
512
- Escudier, Léon (Leon) | 144, 149
- Esipova, Anna | → Essipoff
- Esser, Heinrich | 186
— 3 Gesänge op. 43
Nr. 1 „*Der Frühling ist ein starker
Held*“ | 181, 186
- Essipoff, Annette | 27, 29f., 31, 418–421, 495,
503f.
- Esterházy de Galántha, Karoline | 107
- Esterházy de Galántha, Nikolaus I. Joseph |
401, 403
- Esterházy de Galántha, Paul II. Anton | 401,
403
- Ett, Caspar (Kaspar) | 151, 155, 486
- Euripides | 376, 379, 431, 518
- Ewert, Hansjörg | 38, 516
- F**
- Faccio, Franco | 362
- Faißt, Immanuel | 166, 170
- Falier (Falieri), Giorgio Antonio | 322, 325
- Farinelli (eigtl. Carlo Broschi) | 157f., 161, 376
- Farník (Farnik), Václav | 401, 404
- Faustini, Giovanni | 430, 434f.
- Feo, Francesco | 222, 225
- Ferdinand II., Kaiser des Heiligen
Römischen Reichs | 170

Register der Personen und musikalischen Werke

- Ferdinand II. von Tirol | 155
 Ferdinand III., Kaiser des Heiligen Römischen Reichs | 166, 172, 517
 Ferdinand IV., römisch-deutscher König | 168
 Ferdinand VI., König von Spanien | 158
 Ferenczy, Franz | 227, 228
 Fesca, Alexander | 135
 — „*Der Wanderer*“ | 135
 Fétis, François-Joseph | 16, 55, 57, 84, 88, 168, 234f., 266, 428, 492, 507
 Fichtner, Pauline | 55, 56, 83, 87, 89, 112, 114–116, 496
 Field, John | 122, 441
 — {Nocturnes} | 458
 — Nocturne B-Dur H 37 | 442
 Fiesole, Fra Giovanni da (Fra Angelico) | 405, 407, 471
 Finck, Heinrich | 319, 517
 — „*In Gottes Namen fahren wir*“ | 317
 Finscher, Ludwig | 509
 Fischer, Carl Ludwig | 393
 — „*Meeresstille und glückliche Fahrt*“ op. 12 | 390–392
 Fischer, Emil | 208, 209, 214, 217, 234, 253, 260
 Florimo, Francesco | 233
 Flotow, Friedrich von
 — *Alessandro Stradella* | 98, 101, 122, 132f., 497
 — *Martha oder Der Markt zu Richmond* | 95, 98–100, 107, 111, 131–133, 188, 191, 216, 251, 496f.
 Flotzinger, Rudolf | 509
 Foret, Katharina | 125
 Forkel (Forckel), Johann Nikolaus | 161, 263, 266, 455, 512
 Formschneyder, Hieronymus | 317
 Förster, Emil von | 52
 Forti, Josephine | 139f.
 Foscolo, Ugo | 145, 149
 Frankl, Ludwig August | 106
 Franz Joseph I., Kaiser von Österreich | 39
 Franz, Robert | 195, 197, 297, 478
 — 6 Gesänge op. 17
 Nr. 6 „*Im Herbst*“ | 479
 Franz, [?] | 192f., 253
 Frappart, Léon | 128, 130, 326
 Frescobaldi, Girolamo | 137, 153, 167f., 171, 441
 — {Partiten} | 169
 — Präludium für Orgel [?] | 154
 Frey, Wilhelm | 418
 Friedrich August II., König von Sachsen | 366, 368
 Friedrich II., König von Preußen (Friedrich der Große) | 77, 81, 103, 106, 335, 338
 Friedrich-Materna, Amalie | 32, 37, 70, 74, 129, 172, 229, 250f., 292, 298, 304, 321, 329, 333–335, 337, 386, 476
 Frinke, Rudolf | 234, 235
 Froberger, Johann Jakob | 137, 166–171, 441, 514, 516f.
 — Partita „*auff Die Majerin*“ G-Dur FbWV 606 | 169, 171f.
 — Partita C-Dur FbWV 612 | 171
 — Suite a-Moll | 171
 — Suite e-Moll | 171
 — Suite D-Dur | 171
 — Toccata Prima C-Dur FbWV 127 [?] | 171
 — *Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche* FbWV 632 | 168, 171
 Fröhlich, Marie | 208, 209, 214, 253
 Fromme, Carl | 468, 475, 513
 Fuchs, Robert | 216, 383, 479
 — Improvisation op. 11 Nr. 2 | 479
 — Serenade D-Dur op. 9 | 211f., 215
 — Variationen d-Moll op. 10 | 280, 283, 286, 378
 Furlani, Marie → Seydel, Marie
 Fux, Johann Joseph (Josef) | 400, 403, 493, 513
- ### G
- Gabrieli, Andrea (Andreas) | 176, 486
 Gabrieli, Giovanni (Johannes) | 176, 313, 343, 516
 Gade, Niels | 194, 275, 491
 — {Symphonien} | 469
 — Ouvertüre *Efterklange af Ossian* op. 1 | 28, 31

Register der Personen und musikalischen Werke

- Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 5 | 28, 31, 356, 360
- Symphonie Nr. 4 B-Dur op. 20 | 28, 31
- Gagliano, Marco da | 272, 276
- Galilei, Vincenzo | 301, 304, 512
- Galitzin (Gallitzin), Nicolai | 121
- Galliculus, Johannes | 313
- *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Marcum* | 309, 313
- Gallitzin, Nicolai → Galitzin
- Gallot (Galot), Jacques | 167, 171
- Gänsbacher, Josef | 118
- Gargiulo, Domenico (genannt Micco Spadaro) | 157, 160
- Garnier, Charles | 246
- Gassmann (Gaßmann), Florian Leopold | 59, 62
- Gaul, Franz | 37, 107, 150, 388
- Gaultier, Denis | 167, 171
- Gehring, Franz | 12
- Geijer, Erik Gustaf | 61, 63
- Gellert, Christian Fürchtegott | 47, 287, 311, 373, 375, 402, 518
- Gemmingen-Hornberg, Otto Heinrich von | 289, 293, 518
- Gensichen, Franz | 129, 130, 131, 518
- Georg II., Herzog von Sachsen-Meiningen | 361
- Georg V., König von Hannover | 298
- Gerber, Ernst Ludwig | 166, 170, 321, 325, 512
- Gerhardt (Gerhard), Paul | 310f., 313
- Gericke (Gerike), Wilhelm | 304, 305
- Gerster, Etelka (Adele) | 140, 141, 392
- Gervinus, Georg Gottfried | 88, 292f., 512
- Gillier, Jean-Claude | 159, 161
- Gindele, Ernestine | 250f., 252, 261, 321, 421
- Giotto di Bondone | 317
- Glarean, Heinrich | 85, 89, 322, 325, 512
- Glaser, Rudolf | 318, 319
- Glatz, Franz | 292f.
- Gluck, Christoph Willibald | 14, 18, 33, 46, 103, 126, 204, 287, 290, 292, 311, 314, 317, 323, 329, 340, 354, 376, 388, 400, 403, 412, 429, 464, 466, 509, 513, 515, 517
- *Alceste* | 430f.
- *Armide* | 76, 102, 220, 300, 304, 328, 331, 431
- *Iphigénie en Aulide* | 72, 106, 216, 316
Bearbeitung von Richard Wagner (WWV 77) | 219–222, 224, 331, 431, 435, 498
- *Iphigénie en Tauride* | 36, 38, 102, 106, 216, 220, 224, 331, 431
- *Orfeo ed Euridice/Orphée et Eurydice* | 102, 106, 164f., 168, 220, 224, 320, 324, 420, 431
- *Paride ed Elena* | 320, 324f., 420f.
- Goethe (Goëthe), Johann Wolfgang von | 39, 43, 61, 77, 80–82, 84, 88f., 98, 101, 112, 117f., 120, 123–125, 139, 150, 159, 161, 183, 186f., 190f., 200, 202, 209, 218, 221, 234, 237, 239f., 246–249, 252, 261–263, 265, 267–269, 271, 284, 286, 303, 305, 312, 315, 318, 325, 338f., 341, 352, 357, 360, 367f., 371, 375f., 379, 382f., 390f., 402–404, 413, 415, 417f., 431, 441, 454f., 474, 480–482, 487, 489f., 507, 512, 514, 518
- Goetz (Götz), Hermann | 276
- *Der Widerspänstigen Zähmung* | 271–276, 500
- Klavierquartett E-Dur op. 6 | 297
- Goldbach, Karl Traugott | 21
- Goldberger, Emilie | 479, 480
- Goldmark (Goldmarck), Karl | 31, 63, 125, 446
- {Lieder} | 300
- *Die Königin von Saba* | 12, 14, 43f., 223, 225, 298–304, 327, 354, 356, 429, 432, 501
- *Frühlingshymne (Maibetrachtung)* op. 23 | 61–63
- *Ländliche Hochzeit. Symphonie in 5 Sätzen* op. 26 | 439–441, 449, 470, 474
- Ouvertüre *Sakuntala* op. 13 | 300
- Suite D-Dur für Klavier und Violine op. 11 | 29f., 280, 304, 440f.
- Violinsonate D-Dur op. 25 | 222–224, 275f., 283, 286
- Goldoni, Carlo | 482
- Gomperz-Bettelheim (Gompertz-Bettelheim), Karoline von | 61, 63, 106, 129, 220, 224, 238, 311

Register der Personen und musikalischen Werke

- Gondinet, Edmond | 138, 139
Góngora, Luis de | 110, 112
Gordigiani, Luigi | 235
— *Canti popolari toscani* | 234
— „*Santissima vergine*“ | 234
Görner, Carl August | 276, 518
Gotthard, Johann Peter → Pazdírek
Gottsched, Johann Christoph | 84, 88, 288
Götz, Hermann → Goetz
Gounod, Charles | 315, 359, 431
— „*Ave Maria*“ | 152
— *Faust/Margarethe/Margherita* | 135, 140f., 226, 240–242, 267, 271, 327, 429, 434, 437–439, 451, 462, 467, 474, 476, 480f., 499, 504, 506
— *Hymne à Sainte Cécile* | 180f., 186
— *La Reine de Saba/Die Königin von Saba* | 298, 304
— *Mireille/Mirella* | 462–465, 505
— *Philémon et Baucis* | 462
— *Roméo et Juliette/Romeo e Giulietta* | 327, 449f., 462, 481, 484, 489, 505
Grädener, Hermann | 88, 89
— 5 Intermezzi op. 9 | 90
— Sonate für zwei Klaviere d-Moll op. 18 | 283–286
— Trauerspiel-Ouvertüre a-Moll | 115–117
Graff, Wilhelm Paul | 322, 325
Grammann, Karl | 94, 280, 435
— Klavierquintett g-Moll op. 19 | 91f., 94, 122, 125
— 3 Lieder op. 3
 Nr. 2 „*Frage nicht*“ | 117
— 6 Lieder op. 9
 Nr. 1 „*Durch den Wald*“ | 117
 Nr. 4 „*Wo?*“ | 117
— *Melusine* | 211, 216, 432
— 2 Novelletten op. 7 | 122, 124
Grandaur, Franz | 338
Graun, Carl Heinrich | 60, 63
— *Der Tod Jesu* | 307, 312
Gregor-Dellin, Martin | 201, 515
Grétry (Gretry), André-Ernest-Modeste | 84, 136, 159, 161, 203f., 273, 276, 340, 357
— *Raoul Barbe-bleue/Blaubart* | 47, 52
— *Richard cœur de lion/Richard Löwenherz* | 47, 157
Grieffgens, Caspar (Kaspar) | 168f., 171, 516
Grieg, Edvard
— Violinsonate G-Dur op. 13 | 275f.
Grienauer, Alois | 51, 53
Griepenkerl, Wolfgang Robert | 238, 240, 264, 266, 321, 325, 380, 383, 446, 507, 513
Griesinger, Georg August | 404, 508
Grill, Leo | 260
— Ouvertüre für großes Orchester op. 8 | 257, 260
Grillo, Giovanni Battista | 346
Grimm, Friedrich Melchior von | 323, 325, 513
Gritti, Andrea (Andreas) | 176, 179
Groag, Ernestine | 479, 480
Gröber, Karoline | 378, 379
Gropius, Carl Wilhelm | 385, 388
Grübel, Moritz | 192, 193, 209
Grumach, Renate | 383, 512
Grün, Jakob Moritz | 244, 246
Grünfeld, Alfred | 120, 122, 125, 478
Grützmacher, Friedrich | 393, 394, 425–428, 471
Gubitz, Friedrich Wilhelm | 351, 352
Guglielmi, Pietro Alessandro | 58
Guido von Arezzo | 79, 82
Guiraud, Ernest | 64
— *Gretna-Green* | 63f., 495
Gumbert, Ferdinand | 218
— „*Mein Lied*“ | 217
Gumprecht, Otto | 71f., 75, 76, 513
Gutmann, Albert J. | 364
Guyot, Jean | 400, 403, 513
- ### H
- Habeneck, François-Antoine | 466, 474
Haberl, Franz Xaver | 155
Habert, Johann Evangelist | 151, 155
Hablawetz, August Egon | 337, 338, 359, 443, 465, 477
Hadrian, römischer Kaiser | 48
Hadrian VI., Papst | 484
Haft, Bertha | 225f., 227, 279, 389, 392, 498, 503

Register der Personen und musikalischen Werke

- Hahn, Albert | 488
- Hähnel, Ernst | 79, 82
- Halévy (Halevy), Jacques-Fromental | 128
 — *L'Éclair/Der Blitz* | 251–253
 — *La Juive/Die Jüdin* | 112f., 116f., 119, 122, 124, 132, 299, 497
- Halévy, Ludovic | 356, 360
- Hallégo (Hallego), Adolf | 192, 193
- Haller, Albrecht von | 219, 224
- Halm, Friedrich | 233
- Hampel, Hans | 13, 516
- Händel (Handel), Georg Friedrich (Frederic) |
 59f., 81, 114, 146, 164, 175, 194, 204, 219, 320, 324, 365, 369, 379, 400, 403, 441, 472, 512f.
 — *Acis and Galathea* HWV 49 | 279f.
 — *Alexander's Feast or The Power of Music/ Das Alexanderfest* HWV 75 | 376
 — *Belshazzar* HWV 61 | 277
 — Concerto grosso g-Moll HWV 324 | 28, 30f.
 — *Esther* HWV 50 | 308
 — *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* HWV 55 | 376
 — *Messiah* HWV 56 | 126, 130
 — *Ode for St. Cecilia's Day/Cäcilienode* HWV 76 | 375f., 378
 — *Rinaldo* | 406f.
 — *Samson* HWV 57 | 380, 442
 — *Semele* HWV 58 | 69
 — *Solomon* HWV 67 | 126f., 129f., 376
 — Suite g-Moll HWV 432 | 115, 117f., 406f.
 — *Te Deum (Dettinger Te Deum)* HWV 283 | 153f.
 — Jubilate Deo HWV | 279
 Bearbeitung von Robert Franz | 296f.
- Hanslick (Hanslik), Eduard | 12–14, 18, 100, 117, 130, 161–164, 165, 216, 225, 245f., 275f., 282, 286, 313–319, 348f., 352, 413, 429, 433–435, 508, 513, 516f.
- Hanslik, Joseph Adolph | 319, 512
- Harrandt, Andrea | 75, 516
- Harrer, Gottlob | 312
- Härtel, August | 180, 517
 — „*Ich grüße dich*“ | 180, 182, 186
- Hartmann, Eduard von | 290, 293, 369
- Hartmann, Tina | 118, 516
- Hasemann, Wilhelm | 189, 191
- Hasler, Hans Leo → Haßler
- Hasse, Faustina → Bordoni
- Hasse, Johann Adolph | 59f., 62, 63, 158, 222
 — *Artaserse* | 161
 — *Lucio Papirio* | 338
- Haßler (Hasler), Hans Leo | 310, 313, 423
- Hauk (Hauck), Minnie | 51, 53, 58, 108, 122f., 128f., 138, 140, 160, 338f., 467
- Hawkins, John | 161
- Haydn, Joseph | 81, 93, 95, 110, 121, 204, 280, 294f., 308, 345, 368, 372, 389, 399–404, 410, 420, 422, 425, 441, 457, 461, 493, 508, 514, 516
 — {Sonaten} | 402
 — {Streichquartette} | 402
 — {Symphonien} | 369, 402
 — „*Aus dem Danklied zu Gott*“ Hob. XXVc:8 | 423f.
 — „*Die Beredsamkeit*“ Hob. XXVc:4 | 423f.
 — *Die Jahreszeiten* Hob. XXI:3 | 390, 440, 452
 — *Die Schöpfung* Hob. XXI:2 | 347, 402, 404, 452, 486
 — *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* Hob. XX/1:A | 401, 486, 489
 — Streichquartett C-Dur Hob. III:57 | 382f.
 — Streichquartett D-Dur Hob. III:79 | 29f.
 — Symphonie G-Dur Hob. I:88 | 365, 368
 — Symphonie G-Dur Hob. I:92 (*Oxford*) | 56
 — Symphonie G-Dur Hob. I:94 (*mit dem Paukenschlag*) | 365, 368
 — Symphonie c-Moll Hob I:95 | 28, 31
 — Symphonie C-Dur Hob. I:97 | 446, 448f.
 — Symphonie Es-Dur Hob. I:99 | 245
 — Symphonie Es-Dur [Hob. ?] | 244f.
 — Symphonie Es-Dur Hob:103 | 69f., 245
- Haydn, Michael
 — *Deutsches Hochamt* | 59, 62
- Hebbel, Friedrich | 34–36, 38, 518

Register der Personen und musikalischen Werke

- Hegyesi (eigtl. Spitzer), Louis | 382, 383
- Heilbronn (Heilbron), Marie (Maria) | 438, 442, 444f., 451f., 467, 484
- Heine, Heinrich | 35, 38, 100f., 200, 202f., 207, 211, 280, 307, 318, 352, 417, 420f., 475, 518f.
- Heineken, Karl Heinrich von | 435, 514
- Heinrich, Adolf von | 399
- Heinrich III., König von Frankreich | 401
- Heinrich IV., König von Frankreich | 475
- Heißler, Carl | 226, 227, 278
- Helfert, Joseph Alexander von | 13, 516
- Heliogabal → Elagabal
- Hell, Theodor | 135, 515
- Heller, Joseph August | 13, 516
- Hellmer, Marie | 367, 368, 478
- Hellmesberger, Georg d. J. | 408
- 2 *Morceaux de Salon* op. posth. | 407
- Hellmesberger, Joseph d. Ä. | 88, 90, 110, 120f., 124f., 179–181, 207, 219, 222, 238, 264, 275, 280f., 283, 296f., 320, 363f., 368, 375f., 378, 389–391, 399, 406f., 410, 425–427, 446, 448, 466, 468, 471f., 474, 477f., 484
- Hellmesberger, Joseph d. J. | 156, 189, 215, 264
- Hellmesberger-Quartett | 14, 31, 90, 94, 96, 107, 111, 127, 156, 224, 230, 232f., 246, 285, 298, 370, 378, 392, 447f., 478f., 496–500, 502–505
- Helm, Theodor | 12, 454, 467f., 475, 513
- Henrici, Christian Friedrich | 313
- Henschel, George (Georg) | 311, 313, 324
- Hensel, Fanny → Mendelssohn, Fanny
- Henselt, Adolf | 298
- Concerto f-Moll op. 16 | 324
- Henze-Döhning, Sabine | 21
- Herbart, Johann Friedrich | 376, 379
- Herbeck, Johann von | 44, 186, 208, 250, 272, 274, 327–329, 331, 365, 371, 376, 389, 392, 429, 431, 457, 461, 489f.
- 3 Gesänge
Nr. 2 „*Wohin mit der Freud*“ | 452, 454
- „*Glockentöne*“ | 366, 368
- „*Liebe und Traum*“ | 366, 368
- Symphonische Variationen F-Dur | 372f., 375
- *Tanz-Momente* op. 14 | 282, 285
- „*Zum Walde*“ op. 8 Nr. 1 | 182, 185f.
- Hermany, Eduard | 51, 53, 65, 128f., 131, 133, 190f., 209, 214, 217, 253
- Hérold (Herold), Ferdinand | 47, 192
- *Zampa* | 46, 85, 132
- Herostratos (Herostratus) | 346
- Herre, Grita | 125, 512
- Herrmann, Hellmuth Heinz | 297, 516
- Herz, Henri | 308, 312, 459
- Herzogenberg, Heinrich von | 276
- Klavierquintett C-Dur op. 17 | 275f.
- Heßler, Friedrich | 244, 246
- Hevesi, Ludwig | 70, 424
- Hiller, Ferdinand von | 194–198, 346, 513
- Der 93. Psalm op. 112 | 244f.
- Symphonie e-Moll op. 67 | 153, 155
- Hiller, Johann Adam | 312
- *Die verwandelten Weiber oder Der Teufel ist los* | 326f.
- Hilpert, Friedrich | 31, 92, 94, 376, 382, 407, 411, 426, 478
- Hinrichs, Friedrich | 31
- Hirschfeld, Robert | 14, 513
- Hobrecht, Jacob → Obrecht
- Hock, Jacob Emil | 13, 516
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus | 75, 173, 348, 352, 426, 428, 457, 461, 473–475, 491, 493, 508, 519
- Hofmann, Heinrich Albert | 313
- Hofmann, Heinrich | 421, 446
- Symphonie Es-Dur op. 22 (*Frithjof*) | 418f., 421, 447, 449, 469, 471, 474
- Hogarth, William | 158, 161, 348
- Holbein, Hans d. J. | 485, 489
- Holle, Ludwig | 200
- Holstein, Franz von | 118, 317
- *Der Haideschacht* | 115, 117f., 275, 431
- Holz, Karl | 121, 125
- Hölzel, Gustav | 51, 53, 57f., 63, 108, 138f., 191
- Homer | 127, 288, 322f.
- Horak, Eduard | 70, 89, 298

Register der Personen und musikalischen Werke

- Horaz | 117, 119, 184, 187, 319, 347, 435, 448f.,
472, 475, 490, 519
- Horneman (Hornemann), Christian
Frederik Emil | 44
- *Aladdin* | 43
- Horst, Anna | 478, 479
- Horst, Caroline | 478, 479, 480
- Horst, Julius von | 478, 479
- Höslinger, Clemens | 21
- Hucbald | 469
- Hugo, Victor | 373
- Hummel, Johann Nepomuk | 423, 458
- Grand Septuor d-Moll op. 74 | 404–407
- Klavierkonzert a-Moll op. 85 | 66, 70,
442
- Klavierkonzert h-Moll op. 89 | 66, 70
- Rondo brillant A-Dur op. 56 | 66, 70,
196, 198
- Hus, Jan | 301, 304, 519
- Hütter-Krause, Alma → Krause, Alma
- Huygens, Christiaan | 166, 170
- Huygens (Huyghens), Constantijn
(Constantin) | 166, 168f., 170
- I**
- Iffland, August Wilhelm | 353, 355
- Immermann, Karl | 467, 475, 519
- Iriarte, Tomás de | 404
- Irving, Washington | 281, 285f.
- Isouard, Nicolas | 52, 203
- *Cendrillon* | 47
- J**
- Jacksch, Amalie → Jaksch, Amalie
- Jäger, Ida | 192, 193, 205, 209f.
- Jahn, Otto | 60, 62f., 70, 79, 94, 101, 124–
126, 199, 201, 218f., 221, 225, 239, 261,
276, 318, 325, 343, 347, 361, 386, 388, 394,
400, 403f., 415, 418, 453, 461, 508, 513
- Jähns, Friedrich Wilhelm | 198, 201, 513
- Jaksch (Jacksch), Amalie | 128, 130, 187
- Jaksch, Wilhelmine (Minna) | 128, 130
- Jamett (Jamet), Giuseppe | 438, 444, 450, 452
- Janáček, Leoš | 260
- Jansen, Friedrich Gustav | 252, 515
- Jauner, Franz | 328f., 331, 356, 429, 435
- Jean Paul | 45, 52, 55f., 68, 75, 97f., 100f., 103,
118, 130, 223, 225, 230, 233, 250, 318, 329,
331, 334f., 392, 403f., 469, 508, 519
- Jeanrenaud, Cécile → Mendels-
sohn-Bartholdy, Cécile
- Joachim, Amalie | 261, 263f., 265f., 500
- Joachim, Joseph | 259, 261, 265f., 320f., 500
- Romanze B-Dur op. 2 Nr. 1 | 264f.
- Violinkonzert d-Moll op. 11
(*in ungarischer Weise*) | 227, 263, 265
- Joachim-Quartett | 100
- Joël (Joel), Gabriele | 120f., 124, 125, 282, 296,
392, 497
- Johann Georg II., Kurfürst von Sachsen | 167
- Jolles, Frank | 379, 514
- Jonas, Émile | 139
- *Die Japanesin* | 136, 139
- Joseffy, Rafael (Raphael) | 242–245, 246,
259f., 279, 296, 298, 319, 381, 404–407,
420, 453f., 478f., 492, 499, 503, 505
- Joseph I., Kaiser des Heiligen Römischen
Reichs | 56, 111, 186, 225
- Joseph II., Kaiser des Heiligen Römischen
Reichs | 360, 402, 404
- Josquin Desprez (de Prés/de Près) | 73, 153,
342f., 346
- „*Domine, ne in furore tuo*“ | 154
- *Missa „Pange lingua“* | 486, 490
- Junck, Wilhelm | 244, 246, 259, 321, 324, 501
- Justinian I., römischer Kaiser | 215
- Juvenal | 72, 76, 519
- K**
- Kade, Otto | 11, 400, 403, 507, 513
- Kahlert, August | 35, 38
- Kaiser, Reinhard → Keiser
- Kalkbrenner, Friedrich | 196f., 198, 442
- Kambyses II., König von Persien | 147, 150
- Kanne, Friedrich August | 318, 319
- Karl IV., Kaiser des Heiligen Römischen
Reichs | 104
- Kässmayer (Käßmeyer), Moritz | 112
- Streichquartett F-Dur op. 28 | 110f.
- Katzmayr, Karl Eduard | 141

Register der Personen und musikalischen Werke

- Kaulbach, Wilhelm von | 222, 225, 293, 373, 515
- Kauser/Kauser-Gerster, Bertha | 390, 392, 424
- Kautsky, Johann | 37, 150, 388
- Keiser (Kaiser), Reinhard | 160
- *Masagniello furioso. Die neapolitanische Fischer-Empörung* | 157, 160
- Kerll (Kerl), Johann Caspar | 168, 171
- Kiesewetter, Raphael Georg | 152, 155, 410
- Kinckel, Johanna → Kinkel, Johanna
- Kind, Friedrich | 89, 253, 254
- Kinkel, Gottfried | 461, 513
- Kinkel (Kinckel), Johanna | 458, 461, 468, 513
- Kirchner, Theodor | 244, 246
- *Albumblätter* op. 73 | 306
- *Fantasiestücke* op. 14 | 306
- 10 Klavierstücke op. 2 | 306
- 10 Lieder op. 1
- Nr. 1 „*Sie sagen, es wäre die Liebe*“ | 245
- *Skizzen* op. 11 | 306
- Kirnberger, Johann Philipp | 407
- Gavotte | 406f.
- Kleckler, Eugenie | 425f., 428
- Kleinecke, Wilhelm d. Ä. | 94
- Kleist, Heinrich von | 360f., 386, 475
- Klitzsch, Emanuel | 35, 38
- Klopstock, Friedrich Gottlieb | 200, 287f., 292, 469, 475
- Koch, Julie | 105, 107
- Köchel, Ludwig von | 167, 170f., 198, 201, 400f., 403, 513
- Koczwara (Kotzwara), Franz | 420, 421
- Kolár, Josef Jiří | 233
- Kolumbus (Colon), Christoph | 176, 179
- König, Emma | 87, 89, 132f.
- Konrad, Ulrich | 509
- Kopitz, Klaus Martin | 125, 508
- Korbel, Johanna | 423, 424f.
- Korinna | 109
- Kotzebue, August von | 73, 76, 200, 301, 304, 519
- Kotzwara, Franz → Koczwara
- Krankenhagen, Wilhelm | 93, 94, 179f., 182
- Kraus, Emil → Krauss, Emil
- Krause, Alma | 214, 216, 253
- Krauss (Kraus), Emil | 267, 271, 279
- Krauss (Krauß), Gabrielle (Gabriele) | 244, 246
- Kreisig, Martin | 509
- Kremser, Eduard | 114, 117, 174, 182, 243, 278
- *Liebesglück. Polka française* | 181, 186
- Kreutzer, Conradin (Konradin) | 89, 335
- *Das Nachtlager in Granada* | 83, 86, 88, 124, 126, 132f., 155f., 189, 191, 495, 497f.
- *Melusina* | 216
- Krežma, Anna | 370, 502
- Krežma (Krezma), Franjo | 368, 370, 371, 502
- Krösus (Crösus), lydischer König | 246
- Krüger, Eduard | 38
- Krupka, Franz | 441f.
- Krupka, Henriette | 441f.
- Kücken, Friedrich Wilhelm | 142
- Kuh, David | 166
- Kuhlmann, Elisabeth → Kulmann
- Kuhnau, Johann | 441
- Kullak, Eduard | 375
- Kullak, Theodor | 122, 125
- Kulmann (Kuhlmann), Elisabeth | 34, 38
- Kundi, Paul | 298, 516
- Kunt, Karl | 318, 319
- Kunz, Pauline | 140, 141
- Kupelwieser, Leopold | 38
- Kupfer/Kupfer-Berger, Mila | 359, 360f., 386, 437
- Kürnberger, Ferdinand | 101
- Kussmaul, Adolf | 482

L

- La Harpe (Laharpe), Jean-François de | 73, 76, 216, 352, 513
- La Motte Fouqué, Friedrich de | 469, 475, 518
- La Rue, Pierre de
- *Missa de Sancta Anna* | 155
- „*O salutaris hostia*“ | 153–155
- Labatt, Leonhard | 70, 74, 75, 106, 187, 220, 224, 293
- Labor, Josef | 298, 500, 516
- Klavierquartett | 296–298
- Lachner, Franz | 186

Register der Personen und musikalischen Werke

- Lachner, Vinzenz | 408
 — „An den Sonnenschein“ | 407f.
- Lalli, Domenico | 322, 325
- Lamarre (Lamare), Henriette | 64
- Lamartine, Alphonse de | 373
- Lampadius, Wilhelm Adolf | 197f., 215, 294, 297, 508
- Landsberg, Ludwig | 202
- Langbein, August Friedrich Ernst | 194, 197, 414, 417, 513
- Lanner, Joseph | 106
- Lassen, Eduard | 435
 — 3 Lieder op. 2
 Nr. 3 „Frithjof's Glück“ | 432, 435
- Lasso, Orlando di | 302, 320
- Laub, Ferdinand | 95, 100
- Laube, Heinrich | 454, 519
- Laurencin d'Armond, Ferdinand Peter | 18, 517
- Lauterbach, Johann Christoph | 97, 100, 139
- Lavigna, Vincenzo | 149
- Lawrowskaja (Lawrowska), Jelisaweta | 55, 56, 69
- Lay, Theodor | 220, 225, 229, 250, 359, 387, 437, 452
- Le Blond, Gaspar-Michel | 76, 225, 509
- Le Maistre, Mattheus (Matthäus) | 400, 403, 513
- Le Sage, Alain-René | 161, 513
- Leader & Cock | 325
- Lebert, Sigmund | 259, 261
- Lechner, Helene | 391, 393, 423, 471
- Leclair, Antoine | 264f.
- Leclair, Jean-Marie d. Ä. | 266
 — *Scylla et Glaucus* | 264f.
 — Violinsonate D-Dur op. 9 Nr. 3 | 264f.
- Leclair, Jean-Marie d. J. | 264, 266
- Lecocq, Charles | 274, 276, 329
 — *Giroflé-Girofla* | 275f., 328, 331
 — *La Fille de Madame Angot* | 328, 331
- Lederer, José | 85, 89, 98, 108, 141f., 160
- Lederer/Lederer-Ubrich, Asminde | 57, 58, 85, 123, 133
- Legrenzi, Giovanni | 138, 139
- Leichtentritt, Hugo | 435
- Lenau, Nikolaus | 213, 216, 519
- Lenz, Wilhelm von | 125, 239, 400
- Leo, Leonardo | 410, 417
- Leopardi, Alessandro | 149
- Leopardi, Giacomo | 145, 149
- Leopold I., Fürst von Anhalt-Dessau | 107
- Leopold I., Kaiser des Heiligen Römischen Reichs | 328, 331
- Leopold Wilhelm, Erzherzog | 434
- Lepsius, Karl Richard | 146, 150
- Leschetizky, Theodor | 31
 — 3 zweistimmige Gesänge
 Nr. 3 „Serenade“ | 260f.
- Lessing, Gotthold Ephraim | 47, 245, 413, 415, 514, 519
- Leuckart, Franz Ernst Christoph | 37, 402, 404
- Lewald, August | 443, 444
- Lewinsky, Josef | 98, 249f.
- Lewy, Richard | 335, 337
- Lichtenberg, Georg Christoph | 416, 418, 519
- Liechtenstein (Lichtenstein) | 474, 476, 485
- Lignori, [?] | 139f.
- Lind, Jenny | 54, 56, 103, 106, 213
- Lindenschmit (Lindenschmidt) d. J., Wilhelm von | 136, 139
- Linder, Marietta | 367f.
- Lindpaintner (Lindpaintner), Peter Joseph von | 271
 — *Faust* op. 265 | 267, 271
- Linée (Linnée), Henriette | 131, 132, 139
- Linhardt, Marion | 21
- Liszt (Lißt), Franz | 14, 27, 32, 34, 39–44, 55, 66, 87, 110, 120, 124, 152, 155, 197, 201, 242, 252, 261, 286, 320f., 331, 334f., 379, 381, 383, 423, 441, 453, 479f., 495, 513f.
 — {Klavierwerke} | 458
 — {Symphonische Dichtungen} | 105, 371, 432, 485
 — *Ce qu'on entend sur la montagne* S 95 | 373
 — Concertparaphrase über Mendelssohns „Hochzeitsmarsch“ und „Elfenreigen“ aus dem *Sommernachtstraum* S 410 | 279f.

Register der Personen und musikalischen Werke

- *Consolation* Des-Dur S 172/3 | 117f.
- *Der Tanz in der Dorfschenke*
(*Mephisto-Walzer* Nr. 1) S 514 | 454
- *Die Ideale* S 106 | 373
- *Die Legende von der heiligen Elisabeth*
S 2 | 397f., 432
- *Eine Faust-Symphonie* S 108 | 267–270,
374f., 468
- *Eine Symphonie zu Dantes Divina*
Commedia (*Dante-Symphonie*) S 109 |
40, 105, 107, 267f., 374f., 446
- *Études d'exécution transcendante* S 139
Nr. 5 „Feux follets“ | 454
- *Fantasie über ungarische Volksmelodien*
S 123 (Orchesterbearbeitung der
Ungarischen Rhapsodie f-Moll
S 244/14) | 41, 43
- *Grande Fantaisie sur des thèmes de*
l'opéra Les Huguenots S 412 | 442
- 6 *Grandes études* de Paganini S 141
Nr. 3 „La Campanella“ | 406f.
- *Harmonies poétiques et religieuses* S 173 |
398
- *Héroïde funèbre* S 102 | 373
- *Hungaria* S 103 | 373
- *Hunnenschlacht* S 105 | 371, 373–375,
446, 468, 474
- *Klavierkonzert* Es-Dur S 124 | 41, 44,
405, 407
- *Klavierkonzert* A-Dur S 125 | 41, 44
- *Les Préludes* S 97 | 373
- *Mazeppa* S 100 | 446
- *Missa Solemnis* (*Graner Messe*) S 9 | 432
- *Polonaise* E-Dur S 223/2 | 279f., 454
- *Rhapsodie espagnole* S 254 | 375
- *Tarantelle di bravura d'après la tarantelle*
de La Muette de Portici d'Auber S 386 |
114, 117
- *Tasso, Lamento e Trionfo* S 96 | 40, 105f.,
373f., 446
- *Ungarische Rhapsodien* S 244 | 41
Nr. 2 cis-Moll | 243, 245, 260,
381, 383
Orchesterbearbeitung von
Karl Müller-Berghaus | 279f.
- Nr. 6 Des-Dur | 392
- Nr. 14 f-Moll | 41, 43
- *Valse de l'opéra Faust de Gounod* S 407 |
226
- „*Venezia e Napoli*“ S 162 | 122, 124
- *Zur Säcular-Feier Beethovens* S 68 | 44
- Litolff, Henry | 52
- *Concerto-Symphonie* Es-Dur op. 45
(*National Hollandais*) | 424
- *Héloïse et Abélard* | 45, 52
- Lockroy | 69
- Lodes, Birgit | 21
- Loewe (Löwe), Carl | 88, 89, 285
— 3 *Balladen* op. 1
Nr. 1 „*Edward*“ | 260
— 2 *Balladen* op. 45
Nr. 1 „*Harald*“ | 89
— 2 *Balladen* op. 94
Nr. 1 „*Überfahrt*“ | 89
— *Die Auferweckung des Lazarus* op. 132 |
486, 489
- Lohenstein, Daniel Casper von | 232, 233
- Lomnäs, Bonnie | 13, 516
- Lomnäs, Erling | 13, 516
- Longueval, Antoine de | 312
— *Passio Domini nostri Jesu Christi* | 312
- Loos, Helmut | 509
- Lortzing, Albert | 47, 86, 433, 491
— *Ali, Pascha von Janina* | 253f.
— *Die beiden Schützen* | 253f., 499
— *Zar und Zimmermann* | 62f., 104, 107,
253, 495
- Löscher, Leopoldine | 128, 130
- Lotti, Antonio | 176, 486
— „*Spirto di Dio ch'essendo il mondo*“ | 179
- Louis XV. → Ludwig XV.
- Louvet de Couvray, Jean-Baptiste | 490, 519
- Löwe, Carl → Loewe
- Löwenberg, Ernst | 392, 393
- Lucca, Pauline | 210, 212–214, 216, 217–219,
227f., 234, 238, 240f., 251, 260f., 263,
439, 445, 450f., 456, 467, 484
- Ludovisi, Ludovico | 42
- Ludwig I., König von Bayern | 151, 155
- Ludwig II., König von Bayern | 293, 515

Register der Personen und musikalischen Werke

- Ludwig XIV., König von Frankreich | 84, 154, 159
- Ludwig (Louis) XV., König von Frankreich | 134
- Lully, Jean-Baptiste | 138, 154, 221f., 225, 314
- Luther, Martin | 77, 287
- Lütkehaus, Ludger | 509
- Lutterotti, Mathilde von | 115, 118
- Luzio, Alessandro | 233, 347, 515
- Lyon, Clément | 403, 513
- M**
- Maaß (Maas), Ferdinand | 311, 313
- Mack, Dietrich | 201, 515
- Mackart, Hans → Makart
- Macpherson, James | 202, 519
- Magnus, Helene | 29, 31, 90, 93f., 496
- Mahlknecht, Conrad | 209
- Mahner, Ernst | 482
- Maillart (Maillard), Louis-Aimé | 47, 52, 65
- *Gastibelza ou Le Fou de Tolède*
Gastibelza oder Der Narr von Toledo | 65, 69
- *Les Dragons de Villars/Das Glöckchen des Eremiten* | 65, 69, 89, 495
- *Les Pêcheurs de Catane/Die Fischer von Catania* | 65, 69
- Mainwaring, John | 379, 513
- Makart (Mackart), Hans | 416, 418, 473
- Malibran, Maria (geb. Garcia) | 407, 456
- Mallinger, Mathilde | 335f., 337
- Mandl (Mandel), Sophie | 121, 125
- Mandl, Virginie | 125
- Manger, Klaus | 118, 516
- Mann, Thomas | 331, 516
- Manzoni, Alessandro | 340f., 346, 351, 361, 411, 417
- Marcello, Benedetto | 152, 176f., 410
- *Estro poetico-armonico. Parafrasi sopra li primi [e secondi] venticinque salmi Salmo 8* | 88f.
- Marchesi/Marchesi de Castrone, Mathilde | 69, 116, 117, 141, 320, 496
- Marchesi, Salvatore | 116, 141, 496
- Marenzio, Luca | 317
- Maria Theresia, Erzherzogin von Österreich, Königin von Ungarn und Böhmen | 403
- Marino (Marini), Giambattista | 110, 112, 232f.
- Marius, [?] | 399
- Marr, Wilhelm | 483, 489
- Marschner, Adolf Eduard | 393
- „*Ständchen*“ („*Warum bist du so ferne*“) | 390, 392
- Marschner, Heinrich | 86, 273, 333
- *Der Templer und die Jüdin* | 331, 492
- *Der Vampyr* | 102, 213, 330, 339f., 348, 352, 429, 466
- *Hans Heiling* | 228f., 251f., 328, 330f., 340, 429, 499
- Martial | 61, 63, 257, 519
- Martini, Giovanni Battista (Padre Martini) | 176
- Marvin, Clara | 155, 516
- Marx, Adolf Bernhard | 307, 312, 400, 403, 513
- Masaniello | 157, 160
- Masi, Enrico | 31
- Masini, Angelo | 345, 347, 350f., 361
- Massé, Victor | 130
- *La Chanteuse voilée/Die verschleierte Sängerin* | 128f.
- *La favorita e la schiava* | 128, 130
- *Le Cousin de Marivaux* | 128, 130
- Massenet, Jules | 191
- *Don César de Bazan* | 189–191, 193f., 498
- Massow, Eleonore von → Bretfeld
- Materna, Amalie → Friedrich-Materna
- Mattei, Saverio | 62, 516
- Mattheson, Johann | 158, 161, 166–168, 170f., 277, 281, 513
- Matthisson, Friedrich von | 200, 202
- Maurer, Georg | 452
- Mauri, Rosita | 326, 327
- Mauthner, Henriette | 128, 130, 187, 326
- Max, Gabriel von | 473, 475
- Mayer, Alois Hermann | 297
- Mayer, Constanze → Meyer, Constanze
- Mayer, Louise → Dustmann
- Mayer, Ursula → Meyer, Ursula

Register der Personen und musikalischen Werke

- Mayrhofer (Mayerhofer), Johann | 200, 202, 365, 389
- Mayerhofer (Meyerhofer), Karl | 37, 105, 107, 128, 250, 326, 332, 477, 482
- Mazarin, Jules | 417
- Mazilier, Joseph | 326, 327, 501
- Meder, Johann Valentin | 168, 171
- Medici, Caterina (Katharina) de' | 408
- Medici, Cosimo II. de' | 346, 515
- Medini, Paolo | 345, 347, 350, 361
- Mehlig, Anna | 258f., 261, 277, 279f., 500
- Méhul (Mehul), Etienne-Nicolas | 65, 84, 136, 159, 203f., 433
- *Joseph* | 47
- *Une Folie! Je toller, je besser* | 47
- Meilhac, Henri | 356, 360
- Mendelssohn-Bartholdy, Abraham | 297
- Mendelssohn-Bartholdy, Carl | 198, 216, 514
- Mendelssohn-Bartholdy (geb. Jeanrenaud), Cécile | 197, 198
- Mendelssohn-Bartholdy (verh. Hensel), Fanny | 196, 215, 366
- Mendelssohn-Bartholdy, Felix | 28, 31, 90, 175, 194–199, 201f., 231–233, 236, 239, 244, 297, 307–309, 312, 318, 356, 418f., 472, 478, 491f., 508f., 513f., 517
- {Lieder} | 195
- {Lieder ohne Worte} | 195, 280
- „*Der Jäger Abschied*“ op. 50 Nr. 2 | 186
- „*Des Abends*“ op. 63 Nr. 1 | 195, 197
- *Die erste Walpurgisnacht* op. 60 | 196
- „*Die Waldvögelein*“ op. 88 Nr. 4 | 452, 454
- *Elias* op. 70 | 91, 195, 366
- 6 Gesänge op. 19[a]
- Nr. 2 „*Das erste Veilchen*“ | 382f.
- 6 Gesänge op. 34
- Nr. 2 „*Auf Flügeln des Gesanges*“ | 195, 197
- Nr. 5 „*Sonntagslied*“ | 260
- 6 Gesänge op. 86
- Nr. 5 „*Der Mond*“ | 195
- „*Hirtenslied*“ op. 57 Nr. 2 | 195, 197
- Hymne „*Hör mein Bitten*“ | 423f.
- Klavierkonzert g-Moll op. 25 | 66, 70, 197f., 282, 286, 295, 297
- Klavierkonzert d-Moll op. 40 | 66, 70, 282, 285, 295, 297, 366, 368
- Klavierquartett c-Moll op. 1 | 196, 198
- Klaviertrio d-Moll op. 49 | 110, 112, 121, 125, 366, 368
- Klaviertrio c-Moll op. 66 | 110, 112, 121, 125, 366, 368f., 371
- *Lauda Sion* op. 73 | 88, 366
- 6 Lieder op. 71
- Nr. 6 „*Nachlied*“ („*Vergangen ist der lichte Tag*“) | 195, 197, 366, 368, 479
- Lieder ohne Worte op. 19b | 196, 198
- *Lobgesang* op. 52 | 366–368
- *Loreley* | 251–253
- Musik zu *Antigone* op. 55 | 323
- Musik zu *Ein Sommernachtstraum* op. 61 | 279f.
- Oktett Es-Dur op. 20 | 391f., 423
- Ouvertüre *Die Hebriden oder Die Fingalshöhle* op. 26 | 216, 244f., 283, 366, 469
- Ouvertüre zu *Ein Sommernachtstraum* op. 21 | 196, 211, 216, 366
- Ouvertüre zum *Märchen von der schönen Melusine* op. 32 | 211, 215f., 366
- Ouvertüre *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27 | 216, 366, 391, 393
- Ouvertüre *Ruy Blas* op. 95 | 97, 100
- *Paulus* op. 36 | 195, 197, 258, 366f.
- Präludium und Fuge e-Moll op. 35 Nr. 1 | 280, 442
- Streichquintett B-Dur op. 87 | 95, 100
- Symphonie Nr. 3 a-Moll op. 56 (*Schottische*) | 37f., 294, 297
- Symphonie Nr. 4 A-Dur op. 90 (*Italienische*) | 206, 208, 293–295, 297
- Symphonie Nr. 5 d-Moll op. 107 (*Reformations-symphonie*) | 196, 198
- *Variations sérieuses* op. 54 | 243, 245
- Violinkonzert e-Moll op. 64 | 279f.
- Violoncellosone B-Dur op. 45 | 95, 100
- „*Wasserfahrt*“ op. 50 Nr. 4 | 181, 186
- Mendelssohn-Bartholdy, Lea | 196, 368
- Mendelssohn-Bartholdy, Paul | 197f., 216, 513f.

Register der Personen und musikalischen Werke

- Menter/Menter-Popper, Sophie | 112, 114, 116,
117, 496
- Mérante, Louis | 64
- Mérimée, Prosper | 357, 360
- Merulo, Claudio | 176
- Meyer (Mayer), Constanze | 90, 92, 94,
296f., 496, 500
- Meyer (Mayer), Louise → Dustmann
- Meyer (Mayer), Ursula | 169, 172
- Meyerbeer, Giacomo | 33, 36, 73, 81, 113, 144,
148, 190, 219, 328, 333, 336, 359, 514
- *Ein Feldlager in Schlesien* | 102–104,
106f.
Vielka | 103, 106, 464, 466
- *L'Africaine/L'Africana/Die Afrikanerin* |
102, 116, 147, 305, 450f., 505
- *L'Étoile du nord/Der Nordstern* | 101–104,
106, 157, 160, 496
- *Le Pardon de Ploërmel/Dinorah oder die
Wallfahrt nach Ploërmel* | 34, 38, 102, 463f.
- *Le Prophète/Der Prophet* | 102, 140f., 299,
421f., 429, 434, 486, 490, 504
- *Les Huguenots/Hugenotten/Gli Ugonotti* |
38, 45, 52, 101–104, 117, 145, 286, 302,
305, 348, 352, 358, 360, 408f., 434, 442–
444, 451, 503f.
Renato di Croenwald | 145, 150, 443f.
- Musik zu *Struensee* | 375, 377f.
- *Robert le diable/Robert der Teufel* | 53, 85,
89, 102, 119, 127, 130, 132, 145, 175, 187,
282, 348, 352, 355f., 360, 429, 434, 460,
462, 498
- Meyerhofer, Karl → Mayerhofer, Karl
- Michaud, Louis-Gabriel | 158, 161, 514
- Michelangelo (Michel-Angelo) Buonarroti |
145, 344
- Milde-Agthe, Rosa von | 339, 340
- Milder/Milder-Hauptmann, Anna | 220, 224
- Mildner, Moritz | 95, 100
- Miller, Norbert | 508
- Mirza-Schaffy → Vazeh
- Mocenigo | 176
- Molière | 47, 125, 361, 519
- Molique, Bernhard | 393
- Violinkonzert a-Moll op. 21 | 392
- Monteverdi (Monteverde), Claudio | 33, 72,
222, 293, 309, 341, 343, 346, 493
- *Il combattimento di Tancredi e Clorinda/
Der Kampf zwischen Tancredi und
Clorinda* | 73, 176, 179, 290
- *Il quinto libro de' madrigali* | 76
- *Il ritorno d'Ulisse in patria/
Die Heimkehr des Odysseus* | 73, 76,
322–326
- *L'Arianna* | 325
- *Selva morale e spirituale* | 346, 432
- Montgomery, Julie → Axelson
- Morini, Olga | 359, 361, 465
- Moscheles, Ignaz | 68, 246
- Klavierkonzert g-Moll op. 60 | 66, 70
- Studien für das Pianoforte op. 70
Nr. 11 Es-Dur | 442
Nr. 15 as-Moll | 442
- Mosel, Ignaz Franz von | 130
- Mosen, Julius | 271, 514
- Mosenthal, Salomon Hermann von | 300, 304
- Mozart, Constanze | 59, 338
- Mozart, Leopold | 62, 94, 261, 304, 315, 318,
461
- Mozart, Maria Anna | 459, 461
- Mozart, Wolfgang Amadeus (Gottlieb) | 16,
31, 33, 51, 57f., 75, 94, 97, 101, 110, 112,
114, 134, 137, 168, 191, 194f., 198f., 201,
205, 221f., 225, 236, 239, 260f., 270, 273,
276, 279f., 289, 295, 301, 308, 314, 318,
325, 329, 335, 338, 347, 368f., 379, 388,
394, 400–404, 410, 412, 420, 422f., 430,
441, 453, 461, 483, 485, 488, 508f., 513f.
- {Klavierkonzerte} | 66, 372, 405, 459
- {Klaviersonaten} | 68
- {Opern} | 431
- „*Das Veilchen*“ KV 476 | 234, 382f.
- *Davidde penitente* KV 469 | 59f., 62, 516
- *Die Entführung aus dem Serail* | 60, 315,
429, 475
- *Die Zauberflöte* | 45, 72, 85, 164, 191, 272,
276, 328, 343, 350, 385, 433, 435
- *Don Giovanni* → *Il dissoluto punito*
- Eine kleine Gigue G-Dur für Klavier
KV 574 | 117f.

Register der Personen und musikalischen Werke

- Fantasie c-Moll KV 475 | 442
 - Fantasie f-Moll für eine Orgelwalze
KV 608 | 225, 227
 - Fantasie und Fuge C-Dur KV 394 |
448f.
 - *Idomeneo* | 126f., 130, 132, 431
 - *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni/*
Der bestrafte Wüstling oder Don Juan |
38, 45, 52, 99, 105, 107, 124f., 213–217,
224, 253f., 290, 293, 304f., 328, 333, 337,
348f., 352, 360f., 457, 466, 476, 484, 489,
498f., 502, 505
 - Klarinettenquintett A-Dur KV 581 |
425f., 428
 - Klavierkonzert A-Dur KV 488 | 306
 - Klavierkonzert D-Dur KV 537 | 441
 - Klavierquartett g-Moll KV 478 | 92, 94
 - Klavierquintett Es-Dur KV 452 | 93f.,
406f., 453f.
 - *La clemenza di Tito/Die Milde des Titus/*
Titus | 251f.
 - *Le nozze di Figaro/Die Hochzeit des*
Figaro | 36, 46, 83, 117, 120, 122–126, 139,
161, 208f., 214, 216, 218f., 275, 354f., 497f.
 - Missa c-Moll KV 427 | 59f., 62
 - Requiem d-Moll KV 626 | 60, 146, 162,
341, 343, 346, 361, 457, 515f.
 - Serenade Es-Dur KV 375 | 372, 375
 - Serenade c-Moll KV 388 | 28, 31
 - Symphonie C-Dur KV 425 (*Linzer*) |
28, 31
 - Symphonie g-Moll KV 550 | 164f., 244f.,
377f.
 - Symphonie C-Dur KV 551 (*Jupiter*) |
27f., 30, 293
 - Streichquartett F-Dur KV 168 | 383
 - Streichquartett Es-Dur KV 171 | 370f.
 - Streichquartett d-Moll KV 173 | 224
 - Streichquartett Es-Dur KV 428 | 370f.
 - Streichquartett C-Dur KV 465 | 68, 70
 - Streichquintett c-Moll KV 406 | 28, 31
 - Streichquintett C-Dur KV 515 | 231, 233
 - Violinsonate A-Dur KV 526 | 121, 124,
225f.
 - Muffat, Georg | 441
 - Müller, Adolf d. Ä. | 89
 - Müller, Adolf d. J. | 86, 89, 160
 - Müller, Friedrich (Maler Müller) | 34, 38, 519
 - Müller, Georg | 229, 276, 359, 386f., 409, 476
 - Müller, Iwan | 487, 490
 - Müller, Jakob | 155, 156, 190, 215
 - Müller, Leopold | 108, 111
 - Müller-Quartett | 279, 281, 478f.
 - Müller, Robert | 51, 53, 62f., 98, 124, 134, 142,
160
 - Müller, Wenzel | 103, 107
 - Müller, Wilhelm | 233
 - Müller-Berghaus, Karl | 279f., 281
 - Murillo, Bartolomé Esteban | 360, 361
- ## N
- Napoleon I. (Napoleon Bonaparte) | 185, 231,
276, 331, 348, 402, 474
 - Naumann, Emil | 12
 - Overtüre zu *Loreley* op. 25 | 260
 - Nawiasky (Naviasky), Eduard | 398, 399
 - Nebukadnezar II. | 239
 - Neefe, Christoph Gottlob | 216
 - Nerepka, Bernhard | 484, 489
 - Nero, Kaiser des Römischen Reichs | 75f.,
412, 520
 - Neumann, Josef Angelo | 450
 - Nicolai, Friedrich | 385, 388
 - Nicolai, Otto | 191, 217, 475
 - *Die lustigen Weiber von Windsor* | 190f.,
228, 241, 271f., 468, 498
 - Nicolini (Niccolini), Ernesto (Ernest) |
99, 101, 439, 444f., 450, 465, 467, 484
 - Niemetschek, Franz Xaver | 402, 404, 514
 - Niemöller, Klaus Wolfgang | 171, 516
 - Nohl, Ludwig | 120f., 124f., 152, 155, 514
 - Nollett, Georg | 62, 63, 87, 123, 160, 359,
386, 437
 - Noris, Matteo | 322, 325
 - Nottebohm, Gustav | 11, 198–200, 201, 202,
382, 507, 514
 - *Salve Regina* | 383
 - Variationen über ein Thema von Johann
Sebastian Bach op. 17 | 199, 201
 - Nourrit, Adolphe | 187

Register der Personen und musikalischen Werke

- Nutter, Charles | 64
 Nüll, Eduard van der | 414, 417, 418
 Numaguchi, Takashi | 239, 516
- O**
- Oberneder, Anna | 140, 141
 Oberthür, Charles | 397, 398, 503
 Obrecht (Hobrecht), Jacob | 309, 312
 Ockeghem (Okeghem/Ockenheim),
 Johannes | 342
 — *Missa „Cuiusvis toni“* | 152, 155
 Oehlenschläger, Adam | 463, 466
 Offenbach, Jacques | 45f., 64f., 83, 102, 107,
 128, 136, 139, 159, 203, 254, 274–276, 329,
 359, 431, 486f.
 — *Daphnis et Chloé* | 234f.
 — *La Princesse de Trébizonde/Die Prinzessin*
 von Trapezunt | 464, 466
 Ohm, Alvine | 190, 191, 193f.
 Olschbaur (Olschbauer), Karl von | 173, 174,
 177
 Olzer, Marie | 128, 130
 Omar ibn al-Khattab → Umar ibn
 al-Khattab
 Ondříček, František | 475
 Onslow (Onslov), George | 120, 124
 Opfermann, Franz | 64
 Orgeni, Aglaja | 227
 Ortlepp, Ernst | 292, 298, 514
 Ostersetzer, Emil | 140, 141
 Ott, Hans | 319, 517
 Otter, [?] | 132f.
 Otter, Franz | 94
 Ottlová, Marta | 13, 21
 Otto, Julius d. J. | 186
 — *„Piratengesang“* | 181, 186
 Oulibicheff, Alexandre → Ulybyšev
 Ovid | 88, 453–455, 466, 485, 489, 516, 519
- P**
- Pachta von Rayhofen, Johann Joseph |
 401, 404
 Padilla y Ramos, Mariano | 439, 444f.,
 450f., 467
 Paganini, Niccolò | 406f.
- Paisiello, Giovanni | 455
 — *Il barbiere di Siviglia, ovvero*
 La precauzione inutile/Der Barbier von
 Sevilla oder Die nutzlose Vorsicht | 53, 58
 — *La molinara/Die Müllerin* | 47
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da | 11, 73, 150,
 152f., 162, 236, 302, 309, 316, 320, 341f.,
 410, 432, 470, 488, 507, 512, 516
 — *Missa „Assumpta est Maria“* | 151, 155
 — *Missa brevis* | 237
 — *Missa „Pape Marcelli“* | 145, 151, 486
 — *Missa pro defunctis* | 342
 Palladio, Andrea | 353, 355
 Pallavicino, Carlo | 325
 — *Penelope la casta* | 322, 325
 Palma, Jacopo d. Ä. | 179, 180, 181
 Parish-Alvars, Elias | 397, 398
 Pacheloup, Jules-Étienne | 446, 449, 468, 475
 Passy-Cornet, Adele | 88, 89, 101, 106, 406,
 408, 496
 Patti, Adelina | 95, 99, 101, 108, 112f., 117, 122,
 175, 443–445, 449f., 456, 462f., 465, 467,
 476, 483f.
 Paumgartner (Baumgartner), Johann |
 70f., 75
 Pazdírek, Bohumil (Pseud. J. P. Gotthard) |
 70, 100, 109, 232
 — *Gavotte* | 233
 Pech, Jindřich | 375
 Perechon, Mathilde | 86, 89, 98, 108, 160
 Pergolesi (Pergolese), Giovanni Battista | 152
 — *La serva padrona/Die Magd als Herrin* |
 36, 47
 Peri, Jacopo | 72, 272, 290, 430
 Persiani, Orazio | 430, 434
 Perti, Giacomo Antonio | 296, 297
 — *„Adoramus te“* | 297
 Peter I., Zar von Russland (Peter der Große)
 | 103, 107, 465
 Pettersson, Maria | 233
 Pfeffer, Karl | 437
 Pflughaupt, Robert | 480
 Phidias | 73
 Philipp V., König von Spanien | 158
 Pietschmann, Klaus | 18, 517

Register der Personen und musikalischen Werke

- Pigalle, Jean-Baptiste | 316, 318
 Pindar | 109
 Pirk, Engelbert | 128, 130, 187, 326
 Pirkhert, Eduard | 298, 426, 428
 Piron, Alexis | 212, 216, 519
 Pischek, Johann Baptist | 156
 Pitoni, Giuseppe | 346
 — *Missa pro defunctis* à 4 voci | 342
 Pitti | 277
 Pius IX., Papst | 155
 Pixis, Friedrich Wilhelm | 95, 100
 Pixis, Johann Peter
 — *Fantaisie dramatique [...] sur des motifs des Huguenots de Meyerbeer* op. 131 | 442
 Pixis, Theodor | 288, 293, 515
 Plautus | 115
 Pleyel, Ignaz | 110, 112, 230, 389, 392
 Pöck, Carl | 94, 407
 Pöck, Karl Josef (Joseph) | 86f., 89, 156
 Pohl, Carl Ferdinand | 399–402, 403, 404, 514
 Pohl, Richard | 252
 Poise, Ferdinand | 64
 — *Bonsoir, voisin/Gute Nacht, Nachbar* | 64, 495
 Polko, Elise | 195, 197, 514
 Pollack (Pollak), Jacques | 139, 140
 Pollarolo (Polarolo), Carlo Francesco | 325
 — *Circe abbandonata da Ulisse* | 322, 325
 Popper, David | 30, 31, 95f., 105, 109, 111, 114, 116–118, 475, 496
 Porpora, Nicola Antonio | 222, 225, 433
 Porta, Giovanni | 325
 — *L'Ulisse* | 322
 Praetorius (Prätorius), Michael | 257, 260, 363f., 423, 509
 Praxiteles | 45, 73
 Price, Julius | 326, 327
 Priester, Karoline | 397, 398
 Prioris, Johannes | 346
 — *Requiem* | 342
 Proch, Heinrich | 53, 141, 209
 — *Ouvertüre* | 49, 53
 — *Variationen* op. 200 | 114, 117
 — *Variationen* op. 210 | 132
 Proch, Louise | 140, 141
 Procházka, Jan Ludevít | 375
 Procházková (Procházka/Prochaska), Marta (Martha) | 371, 374, 375, 378, 382f., 502
 Prokopios (Procopius) von Caesarea | 416, 418
 Proksch, Joseph | 233
 Promberger, Johann d. J. | 441, 442, 504
 Proska, Clementine | 66, 69, 112–114, 116, 496
 Proske, Carl | 151, 154
 Pruckner, Caroline | 325
 Ptolemaios XII. (Ptolemäos Auletes), König von Ägypten | 104, 107
 Pudziow, Anna-Maria | 11, 23
 Pujet, Pierre | 316, 318
 Pyrrhus I. von Epirus | 333, 379
- ### Q
- Quadri, Giorgio | 90
- ### R
- Raab, Toni | 453, 454, 505
 Rabener, Gottlieb Wilhelm | 84, 88, 288, 292, 514
 Racine, Jean | 348, 352
 Radziwill (Radzivil), Anton Heinrich von | 271
 — *Compositionen zu Goethe's Faust* | 267, 271
 Raff, Joachim | 56, 87
 — *Klavierkonzert c-Moll* op. 185 | 55f., 66, 70
 — *6 Morceaux* op. 85 | 260f.
 — *Todtentanz (Danse macabre). Zweite Humoreske in Walzerform* op. 181 | 484, 489
 — *Violoncellokonzert d-Moll* op. 193 | 393f., 471, 474
 Raffael (Raphael) | 40, 46, 49, 136, 151, 220, 235, 239, 277, 317, 344
 Raindl (Raindel), Viktor von | 311, 313
 Ramberg, Johann Heinrich | 288, 293, 469
 Rameau, Jean-Philippe | 67, 84, 89, 159, 161, 163, 167, 221f., 225, 314, 357, 360
 — *Castor et Pollux* | 133, 154, 168
 — *Dardanus* | 222, 264

Register der Personen und musikalischen Werke

- Ramses II. (Rhamses Miamun), König von Ägypten | 146, 150
- Ramses III., König von Ägypten | 150
- Raphael → Raffael
- Regenbogen, Barthel | 469, 475
- Reichmann, Theodor | 340
- Reinecke, Carl | 244f., 246
- Reinick, Robert | 34, 38
- Reinsdorf, Otto | 13
- Reissiger, Carl Gottlieb | 101, 197
- {Messen} | 98
- Reissmann (Reißmann), August | 167, 171, 514
- Reitterer, Hubert | 21
- Reittererová, Vlasta | 21
- Rellstab, Ludwig | 102f., 106, 202, 280
- Ress, Johannes | 375
- Reumont, Alfred von | 157, 160, 514
- Reyer, Ernest | 345, 347, 514
- Rheinberger, Josef Gabriel | 61, 63, 317
- *Die sieben Raben* | 61–63, 88
- *Maitag. Ein lyrisches Intermezzo von fünf dreistimmigen Frauenchören mit Klavier* op. 64 | 88, 90
- Streichquintett a-Moll op. 82 | 90
- *Thürmers Töchterlein* | 275, 432
- *Wallenstein. Symphonisches Tongemälde* d-Moll op. 10 | 88, 90
- Rice, John A. | 455, 516
- Richafort, Jean | 346
- Requiem | 343
- Richter, Hans (Hanns) | 266, 271, 293, 330, 332–334, 336, 360, 363f., 370f., 374f., 393, 428, 446f., 468, 470f.
- Richter, Johann Vinzenz d. J. | 236, 239
- Richter, Josefine | 293
- Richter, Karl | 507
- Richter, Pius | 236, 239
- Ricordi, Giovanni | 144, 149, 341
- Riedel, Hermann | 397, 398
- 3 Lieder op. 2
- Nr. 3 „*Es war ein warmer blauer Frühlingsabend*“ | 398
- Riegl (Riegel), Anna | 398, 399
- Riehl, Wilhelm Heinrich | 86, 89, 145, 149f., 278, 281, 514
- Riemer, Friedrich Wilhelm | 312, 512
- Ries, Ferdinand | 199, 202, 239, 516
- Riese, Lorenz | 112, 117, 119, 131–134, 156
- Rietz, Julius | 118, 197, 517
- Dithyrambe op. 20 | 243–246
- Lustspiel-Ouvertüre op. 18 | 115, 118
- Righini, Vincenzo | 93f.
- Rinuccini, Ottavio (Ottaviano) | 430, 434
- Robespierre, Maximilien de | 73
- Rochlitz, Friedrich | 101, 214, 216, 239, 292, 342, 346, 379, 404
- Rokitansky, Hans von | 129, 131, 187, 238, 250f., 298, 304, 321, 329, 337, 444
- Ronconi, Giorgio | 144, 149
- Ronge, Julia | 21
- Rore, Cipriano (Cyprian) de | 176
- Rosellini, Ippolito | 146, 150
- Rosenberg, Hermann | 139, 140, 192, 217
- Rosenfeld, Siegfried | 434
- Rosenthal, Moriz | 478, 479
- Rosselli, Francesco | 155
- Rossi, [?] | 55
- Rossi, Francesco | 55, 138
- Rossi, Henriette → Sontag
- Rossini, Gioachino | 81f., 84, 134, 273, 315, 335, 343, 346, 412, 437, 467
- *Aureliano in Palmira* | 53
- *Elisabetta, regina d’Inghilterra* | 50, 53
- *Guillaume Tell* | 45, 52, 119, 132, 143, 145, 328, 331, 354, 497
- *Il barbiere di Siviglia ossia L’inutile precauzione/Der Barbier von Sevilla oder Die nutzlose Vorsicht* | 44, 47, 50f., 53–58, 83, 88f., 117, 123–125, 143, 209, 275, 360, 435, 455, 483, 489, 495, 505
- *L’Italiana in Algeri/Die Italienerin in Algier* | 47, 50
- *La Cenerentola ossia La bontà in trionfo/Aschenbrödel* | 47
- *Le Siège de Corinthe/Die Belagerung von Korinth* | 102, 106
- *Mosè in Egitto/Moses in Ägypten* | 144, 298
- *Otello* | 143, 145
- *Petite Messe solennelle* | 346
- *Semiramide* | 456

Register der Personen und musikalischen Werke

- Stabat Mater | 341
- *Tancredi* | 143, 236
- *Zelmira* | 236
- Rousseau, Jean-Baptiste | 430, 434, 519
- *Le Devin du village*/Der Dorfwahrsager | 159, 161
- Rousseau, Johann Baptist | 276, 514
- Röver, Heinrich | 243, 246, 264, 296
- Rubini, Giovanni Battista | 214, 217
- Rubinstein, Anton | 44, 55f., 296, 298, 319, 365, 392f., 459, 501
- *Die Maccabäer* | 422
- *Dimitri Donskoi* | 206f.
- Duette op. 48
- Nr. 5 „Wanderers Nachtlid“ | 260f.
- *Feramors* | 43f.
- Klavierkonzert d-Moll op. 70 | 258, 260
- Klavierkonzert Es-Dur op. 94 | 305f.
- Klaviertrio g-Moll op. 15 Nr. 2 | 121, 124
- 6 Lieder op. 72
- Nr. 1 „Es blinkt der Tau“ | 69
- *Miniatures. 12 Morceaux pour le piano* op. 93 | 405, 407
- Streichquartett g-Moll op. 90 Nr. 1 | 239
- Symphonie d-Moll op. 95
- (*Dramatičeskaja*) | 305f.
- Rückert, Friedrich | 35, 272, 276, 519
- Rudolf, Erzherzog von Österreich, Erzbischof | 236
- Rudolf, Erzherzog von Österreich, Kronprinz | 12
- Rummel, Christian | 196, 198
- Rust, Friedrich Wilhelm | 100
- Violinsonate D-Dur | 95, 100

- S**
- Sacco, Albert | 399
- Sacher, Eduard | 435
- Sacratì, Francesco | 325
- *Ulisse errante* | 322
- Saint-Saëns (Saint-Saens), Camille | 14, 275, 446, 452f., 461, 486, 504f.
- *Danse macabre* op. 40 | 447–449, 453f., 484f., 489
- Klavierkonzert D-Dur op. 17 | 485, 489
- Klavierkonzert g-Moll op. 22 | 424, 473f.
- Klavierkonzert Es-Dur op. 29 | 485, 489
- Klavierquartett B-Dur op. 41 | 378
- Klavierquintett a-Moll op. 14 | 447f.
- Klaviertrio F-Dur op. 18 | 276
- *Phaëton* op. 39 | 453f., 485, 489, 493
- Suite für Klavier und Violoncello op. 16 | 96, 100
- Violoncellosonate c-Moll op. 32 | 276
- Salieri, Antonio | 59
- Salvini, Salvino | 82
- Sansovino, Jacopo (Jakob) | 176, 179
- Santner (Sandtner), Carl | 186
- „Tanzlied“ | 181, 186
- Sanz, Elena | 362
- Sappho | 402
- Sarasate, Pablo de | 324
- Sarti, Giuseppe | 68, 70
- Scaria, Emil | 37, 70, 74, 75, 220, 241, 274, 329, 337, 386, 482
- Scarlatti, Alessandro | 73, 152, 222, 316
- Scarlatti, Domenico | 67, 114, 268, 419
- {Klaviersonaten} | 424
- Klaviersonate d-Moll K 9 (*Pastorale*) | 117f.
- Klaviersonate E-Dur K 20 (*Capriccio*) | 117f.
- Klaviersonate D-Dur K 430 (*Tempo di ballo*) | 117f., 441f.
- Klaviersonate A-Dur [K?] | 420f.
- Klaviersonate D-Dur [K?] | 441f.
- Schachner, Joseph Rudolph | 424
- „Blase, du Winterwind“ | 423f.
- Schantl, Josef Florian | 407
- Schanz, Julius | 348, 351, 352
- Schebek, Edmund | 166–169, 170, 514
- Scheffel, Joseph Victor von | 390, 393
- Scheffer, Ary | 240, 241
- Schelle, Eduard | 12
- Schenk (Schenck), Johann Baptist | 47, 52
- *Der Dorfbarbier* | 433, 435, 493
- Schikaneder, Emanuel | 431, 435
- Schiller, Friedrich von | 47, 63, 72, 76, 90, 94, 118, 125, 132, 187, 194, 197f., 200, 220, 243f., 287, 303, 305, 318, 346, 361, 371,

Register der Personen und musikalischen Werke

- 373, 376, 381, 413, 417, 430, 434, 449,
465, 490, 518f.
- Schilling, Friedrich Gustav | 194
- Schindler, Anton | 237, 240, 267, 271, 293, 509
- Schittenhelm, Anton | 443, 450
- Schläger, Hedwig | 128, 130, 326
- Schlegel, August Wilhelm von | 76, 376, 379,
431, 435, 514, 519
- Schlegel, Friedrich von | 379, 383, 519
- Schlegel, Johann Elias | 219, 224
- Schlesinger, Adolph Martin | 82, 320, 324f.,
421
- Schliemann, Heinrich | 468, 475
- Schloezer (Schlözer), Pawel (Paul) de | 319f.,
324, 501
- Schmid, Anton | 76, 221, 225, 292, 400, 403,
466, 509
- Schmidt, Julian | 138, 139, 514
- Schmidt, Otto Eduard | 435, 514
- Schmidtler (Schmidler), Richard | 280, 281
- Schmieder, Heinrich Gottlieb | 125, 216
- Schmitt, Viktor | 359, 361, 465, 477
- Schmolek, Bertha | 193, 194
- Schöfmann, Karl d. Ä. | 425f., 428
- Scholz, Bernhard | 317, 319
— Requiem op. 16 | 342, 346
- Scholz, Therese | 128, 130
- Schön, Eduard → Engelsberg, E. S.
- Schönberg, Arnold | 281
- Schopenhauer, Arthur | 290, 369, 390, 392f.,
488, 490, 509
- Schott (Verlag) | 63, 236, 240
- Schreiber, Friedrich | 70, 98, 100f., 198, 201
- Schröder, Friedrich Ludwig | 216, 217
- Schubart, Christian Friedrich Daniel | 308,
312, 515
- Schubart, Ludwig | 312, 515
- Schubert, Ferdinand | 202, 232
- Schubert, Franz | 40–42, 67, 87, 103, 195,
198–202, 230, 284, 286, 372, 382, 405,
410, 432, 439–441, 504, 514f.
— {Instrumentalmusik} | 34
— {Klavierstücke} | 201
— {Lieder} | 34, 383
— {Opern} | 34
— {Streichquartette} | 201
— *Adrast* | 200, 365f., 368
— *Alfonso und Estrella* | 34, 38, 491
— „Alinde“ D 904 | 93f.
— *Claudine von Villa Bella* | 200, 202
— „Der Erbkönig“ D 328 | 389
— *Der häusliche Krieg* →
Die Verschworenen
— *Der Spiegelritter* | 200, 202
— „Der Wanderer“ D 489 | 69, 389
— *Des Teufels Lustschloß* | 200, 202
— *Die Freunde von Salamanka* | 200, 389f.,
392
— *Die Verschworenen/Der häusliche Krieg* |
38, 389, 392
— *Die Winterreise* D 911
Nr. 20 „Der Wegweiser“ | 233
— *Die Zauberrharfe* D 644 | 243, 246
— Deutsche Tänze D 783 | 282
— *Fantasie C-Dur* D 934 | 106f.
— *Fierrabras* | 38
— „Geheimes“ D 719 | 93f.
— „Gondelfahrer“ D 809 | 179–181, 186, 200
— „Gretchen am Spinnrade“ D 118 | 442
— *Impromptu B-Dur* D 935/3 | 420f.
— *Klaversonate Es-Dur* D 568 | 93f.
— *Klaversonate D-Dur* D 850 | 306
— 3 Lieder nach Gedichten von Rellstab
und Heine (*Schwanengesang*) D 957
Nr. 9 „Ihr Bild“ | 200, 202
Nr. 12 „Am Meer“ | 200, 202, 280
— *Messe As-Dur* D 678 | 97f., 100
— „Nachtigall“ D 724 | 182, 186
— 36 Originaltänze für Klavier D 365
Nr. 2 „Trauerwalzer“ | 200, 202
— „Sei mir gegrüßt“ D 741 | 107, 280
— *Streichquartett a-Moll* D 804
(*Rosamunde*) | 391f.
— *Streichquartett G-Dur* D 887 | 283, 285
— *Streichquintett C-Dur* D 956 | 92, 94,
425f., 428, 471f., 474
— „Suleika“ („Was bedeutet die Bewegung“) D 720 | 264–266
— *Symphonie h-Moll* D 759
(*Die Unvollendete*) | 365, 368

Register der Personen und musikalischen Werke

- Symphonie C-Dur D 944 (*Die Große*) | 92, 94, 201f., 232f.
- Variationen über ein eigenes Thema As-Dur D 813
 - Bearbeitung für Klavier zu 2
 - Händen von Sigismund Blumner | 114, 117
- *Wanderer-Fantasie* C-Dur D 760
 - Orchesterbearbeitung von Franz Liszt, S 366 | 40, 43
- Schuch-Proska, Clementine → Proska
- Schumann, Clara | 31, 70, 232, 420
- Schumann, Robert | 14, 31, 77, 79, 82, 87, 91f., 94, 110, 162, 165, 194f., 197, 201–204, 207, 230, 244, 258, 261, 277, 279, 282, 284, 295, 306, 314f., 318f., 324, 331, 333–335, 356, 360, 377, 379f., 393f., 405, 418, 436, 440, 457, 459, 468f., 491, 509, 515
 - {Klavierstücke} | 33
 - {Lieder} | 33
 - {Quartette} | 33
 - {Symphonien} | 33
 - Album für die Jugend* op. 68 | 233
 - Andante und Variationen B-Dur op. 46 | 407f.
 - Das Glück von Edenhall* op. 143 | 285
 - Das Paradies und die Peri* op. 50 | 212, 216
 - Des Sängers Fluch* op. 139 | 33
 - Dichterliebe* op. 48
 - Nr. 7 „*Ich grolle nicht*“ | 122, 124, 472, 475
 - 12 Gedichte op. 35
 - Nr. 1 „*Lust der Sturmnacht*“ | 117f., 264f.
 - Genoveva* | 32–39, 101f., 106, 495, 516
 - Klavierkonzert a-Moll op. 54 | 66, 70, 116f.
 - Klaversonate fis-Moll op. 11 | 68–70, 458, 461
 - Klaversonate f-Moll op. 14 | 68, 70
 - Klaversonate g-Moll op. 22 | 68, 70, 419, 421
 - Klavierquintett Es-Dur op. 44 | 251f.
 - Kreisleriana* op. 16 | 420f., 472
 - 6 Lieder op. 33
 - Nr. 2 „*Die Minnesänger*“ | 114, 117
 - 7 Lieder op. 104 | 38
 - Lieder und Gesänge op. 51
 - Nr. 2 „*Volksliedchen*“ | 117
 - Nr. 3 „*Ich wand're nicht*“ | 246
 - Lieder und Gesänge op. 98a
 - Nr. 2 „*Ballade des Harfners*“ | 280
 - Liederkreis op. 24
 - Nr. 1 „*Morgens steh' ich auf*“ | 117f.
 - Liederkreis op. 39
 - Nr. 5 „*Mondnacht*“ | 117
 - Nr. 11 „*Im Walde*“ | 37f.
 - Nr. 12 „*Frühlingsnacht*“ | 280
 - Mädchenlieder* op. 103 | 38
 - Musik zu *Manfred* op. 115 | 98, 100, 212, 247–252, 491
 - Myrthen* op. 25
 - Nr. 21 „*Was will die einsame Träne*“ | 117f.
 - Nachtstücke* op. 23 | 458
 - Ouvertüre zu *Die Braut von Messina* op. 100 | 212, 215
 - Phantasie a-Moll/C-Dur op. 131 | 263, 265
 - Romanzen und Balladen op. 145
 - Nr. 17 „*Romanze vom Gänsebuben*“ | 88f.
 - 12 Études symphoniques op. 13 | 372
 - Spanische Liebeslieder* op. 138
 - Nr. 5 „*Romanze*“ | 280
 - Streichquartett a-Moll op. 41 Nr. 1 | 29f.
 - Symphonie Nr. 1 B-Dur op. 38 (*Frühlingsymphonie*) | 212, 216, 283, 286
 - Symphonie Nr. 2 C-Dur op. 61 | 27, 31, 212, 216, 381, 383, 419, 421
 - Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 97 (*Rheinische*) | 282f., 285, 296f.
 - Szenen aus Goethes Faust* für Soli, Chor und Orchester WoO 3 | 267, 271
 - Violinsonate a-Moll op. 105 | 478f.
 - Violinsonate d-Moll op. 121 | 231–233
- Schuppanzigh, Ignaz von | 478, 479
- Schuppanzigh-Quartett | 227
- Schütz, Bertha → Dillner

- Schütz, Heinrich
 — {Passionen} | 309
 Schwarz, Johannes | 21
 Schwarzenberg, [?] | 139f.
 Schwind, Moritz (Moriz) von | 210f., 215, 216
 Scipio (Familie) | 29
 Scribe, Eugène | 103f., 106, 128, 157–160, 203,
 491
 Sechter, Simon | 341, 346
 Segebrecht, Wolfgang | 508
 Seidemann, Wladyslaw | 57, 58, 86
 Seidel, Wilhelm | 509
 Seidl, Johann Gabriel | 379
 Seneca | 115, 118, 417, 519
 Sethos (Seti) I., König von Ägypten | 147, 150
 Seydel, Marie | 111, 112, 125, 321, 324, 501
 Seydel (Seydl), Therese (Theresine/
 Teresina) | 112, 120, 125, 321, 324, 376,
 391, 406f., 423, 471, 501
 Shakespeare (Shakspeare), William | 28, 31,
 37f., 76, 94, 96, 100f., 118, 161, 207, 213,
 216, 249, 252, 266, 271f., 274, 276, 292,
 299, 304, 356, 361, 431, 449f., 462, 464,
 519f.
 Shudi, Burkat | 461
 Sibylle (Sibylla), Herzogin von Württem-
 berg-Mömpelgard | 166, 168f., 170
 Sicard von Sicardsburg (Siccardsburg),
 August | 414, 417
 Siegstädt, Hermine | 113, 117, 250, 303f., 321,
 332, 408, 450f., 465, 477
 Sigismund III. Wasa, König von Polen | 172
 Silbermann, Gottfried | 461
 Silcher, Friedrich | 187
 — „Die Loreley“ | 185f.
 Simandl, Franz | 407
 Simeon Stylites d. Ä. | 78, 82
 Singer, Franz Ignaz von | 233, 234, 499
 Sitte, Camillo | 417, 515
 Sixtus II., Bischof | 235
 Sixtus IV., Papst | 312, 344
 Škroup (Skraup), František (Franz) | 236, 239
 Smetana, Bedřich | 233
 Śmiateński (Smietansky), Emil | 296, 298
 Söderlund, Wilhelmina | 233
 Söderman, August | 364
 — *Bröllops-Marsch* | 362, 364
 Sontag (Sonntag), Henriette | 55, 57, 213
 Sophie Friederike von Bayern, Erzherzogin
 von Österreich | 239, 260, 261, 499
 Sophokles | 71, 520
 Soriano (Suriano), Francesco | 313
 — *Passio D. N. Jesu Christi secundum
 quatuor evangelistas* | 309, 313
 Soutschek, Peter | 452, 484
 Spadaro, Micco → Gargiulo
 Spazier, Karl | 404
 Speidel, Ludwig | 12, 417f.
 Speidel, Wilhelm | 100
 — Klaviersonate c-Moll op. 46 Nr. 1 |
 96, 100
 — Klaviersonate A-Dur op. 46 Nr. 2 |
 96, 100
 — Klaviertrio f-Moll op. 36 | 96, 100,
 109, 111
 Spina, Carl Anton | 70, 98, 198
 Spitta, Philipp | 400, 403, 515
 Spitzer, Louis → Hegyesi
 Spohr, Louis | 21, 267, 286, 317, 321, 429
 — *Der Alchymist* | 281f., 285
 — *Die letzten Dinge* WoO 61 | 153f.
 — Doppelstreichquartett e-Moll op. 87 |
 120, 124
 — *Faust* | 120, 241, 268, 466
 — *Jessonda* | 120, 140, 147, 250–253,
 349f., 437
 — Klavierquintett c-Moll op. 52 | 111f.
 — Symphonie c-Moll op. 78 | 116f., 120, 125
 — Symphonie F-Dur op. 86 (*Die Weihe der
 Töne. Charakteristisches Tongemälde*) |
 28, 31, 120
 — Symphonie c-Moll op. 102 | 120, 125
 — Symphonie G-Dur op. 116 (*Historische
 Symphonie im Stil und Geschmack vier
 verschiedener Zeitabschnitte*) | 125
 — Symphonie C-Dur op. 121 (*Irdisches und
 Göttliches im Menschenleben*) | 120, 124f.
 — Violinkonzert a-Moll op. 47 (*in modo
 di scena cantante/in Form einer Gesang-
 szene*) | 97, 100, 370

Register der Personen und musikalischen Werke

- Violinkonzert G-Dur op. 70 | 324
 — *Zemire und Azor* | 112, 140f.
- Spontini, Gaspare
 — *Fernand Cortez, ou La Conquête du Mexique* | 132
 — *La Vestale/Die Vestalin* | 126f., 130, 132, 250, 429
 — *Olimpie* | 333
- Stahr, Adolf | 271, 514
- Standfuß, Johann Georg
 — *Die verwandelten Weiber oder Der Teufel ist los* | 327
- Stark, Ludwig | 259, 261
- Štědrónská, Markéta | 11, 13, 18, 21, 23, 517
- Stegmayer (Stegmeier), Ferdinand | 151, 154f., 410
- Stehle, Sophie | 480, 481
- Stein, [?] | 192f.
- Steinecke, Hartmut | 508
- Steinway (Klavierfabrik) | 381
- Stevens, Alfred | 123, 125
- Stolz, Teresa | 345, 347, 350f., 361
- Storch, Anton M. | 186
 — „Grün“ op. 19 | 181, 186
- Stradella, Alessandro | 138, 168, 170, 320, 324f., 420f.
- Strampfer, Friedrich | 186
- Strauß, David Friedrich | 402, 404
- Strauß, Dietmar | 13, 516
- Strauß, Johann d. J. | 130, 317, 319, 329, 485–487
 — *Die Fledermaus* | 488
 — *Indigo und die vierzig Räuber* | 45, 52
 — *Karneval in Rom* | 45, 52, 276, 488
 — *Prinz Methusalem* | 488, 490
- Strebinger, Mathias | 130
 — Musik zum Ballett *Monte Christo* | 131
- Strozzi, Giulio | 346, 515
- Strozzi, Luigi | 437, 438, 442–444, 450, 465, 484
- Stuwer, Anton d. Ä. | 413, 417, 493
- Stuwer, Anton d. J. | 174
- Sucher, Joseph | 70f., 74, 75, 113, 172f., 189, 191, 205, 209, 215, 217
- Sueton | 75f., 520
- Sulkowski, Ida → Jäger
- Sulzer, Johann Georg | 317, 319, 515
- Suppé, Franz von
 — *Fatinitza* | 488, 490
- Suriano, Francesco → Soriano
- Süß, Henriette → Linée
- Sweelinck (Swelink), Jan Pieterszoon (Pieter) | 320
- Swoboda, Albin d. Ä. | 49, 53, 62–64, 85, 189, 191
- Swoboda (Swoboda-Fischer), Friederike | 62, 63, 64f.

T

- Tagliana, Emilie | 105, 107, 234, 359, 409, 434, 481
- Tann, Julius von der | 397, 398, 478
- Tappert, Wilhelm | 293, 515
- Tartini, Giuseppe | 68
 — Violinsonate G-Dur | 264f.
 — Violinsonate g-Moll (*Le Trille du diable*) | 423f.
- Tasso, Torquato | 105
- Tausig (Taussig), Carl | 117, 242, 246, 375, 381, 405, 407
- Tausig, Seraphine | 407
- Tegetthoff, Wilhelm von | 76, 77, 81
- Tegnér (Tegner), Esaias | 419, 421, 469
- Telek, Albert | 54, 56, 87, 133, 142, 193
- Telemann, Georg Philipp | 330f.
- Tellheim, Karoline | 253, 254
- Terenz | 456, 520
- Tewele, Franz | 234, 235
- Thayer, Alexander Wheelock | 199, 201, 400, 403, 515
- Theodora I., Kaiserin von Byzanz | 72, 76, 416, 418
- Thibaut, Anton Friedrich Justus | 152, 155
- Thibaut IV., König von Navarra | 161
 — „Lautrier par la matinee“ | 159
- Thomas, Ambroise | 315
 — *Hamlet* | 101, 271, 327, 331
 — *Mignon* | 135, 242, 261–263, 265, 290, 327, 338f., 429, 434, 467, 474, 500, 502, 504
- Thürschmann, Richard → Türschmann

Register der Personen und musikalischen Werke

- Tichatschek, Joseph | 112f., 117
Tieck, Ludwig | 34f., 38, 93, 386, 388, 461, 520
Tiersot, Julien | 225, 515
Tillmetz, Louis | 192, 193
Timanova (Timanoff), Vera | 371, 374, 375, 502
Tirso de Molina | 213, 216, 520
Titus Flavius Vespasianus (Titus) | 40
Tizian | 178f., 181
Tomášek (Tomaschek), Václav Jan | 91, 94, 259, 317
Tomsa, Filomena | 88, 89
Traeg (Träg), Johann | 166, 170
Tremel, Therese | 190, 191, 202, 205, 210
Tremelli (Tremel/Tremmel), Guglielmina (Wilhelmine) | 191, 229, 234, 250, 324, 452, 481
Tron, Niccolò (Nicolò) | 262, 265
Tschairowski (Tschaykowskij), Pjotr Iljitsch
— *Souvenir de Hapsal* op. 2 | 424
— 2 Morceaux op. 10 | 424
Tuczek, Leopoldine | 106
Türschmann (Thürschmann), Richard | 71, 75
Tutovi, Marie → Ambros, Marie
- U**
Udel, Karl | 140, 141
Uhde-Bernays, Hermann | 101, 516
Uhland, Ludwig | 33, 86, 232f., 520
Ullman (Ullmann), Bernard | 19
Ulm, Franz Balthasar | 13, 516
Ulybyšev (Oulibicheff), Alexandre | 164f., 216, 245f., 400, 509
Umar (Omar) ibn al-Chattab | 291, 293
Unger, Anton | 407, 408
Unger, Georg | 293
Unger (Ungher), Karoline | 291, 293
Urasoff, Natalie von | 296, 298
Uspér, Francesco | 346
- V**
Vanhal (Wanhal), Johann Baptist | 110, 112, 230, 389, 392
Varnhagen von Ense, Karl August | 312, 515
Varnhagen von Ense, Rahel | 307, 312, 515
Vazeh, Mirzə Šəfi (Mirza-Schaffy) | 129, 131, 512
Vecchi, Orazio | 346
— *Missa pro defunctis* | 342
Veit, Joachim | 21
Venzano, Luigi | 56
— „*Ah! che assorta*“ (*Grande Valse* op. 10) | 54, 56
Verdi, Giuseppe | 52, 141, 204, 219, 232f., 315, 317, 515
— *Aida* | 12, 14, 143–150, 154f., 176, 251, 298–300, 302, 304, 327, 340f., 343, 346–352, 361, 384, 388, 411, 417, 429, 484, 488f., 497, 502, 512
— *Alzira* | 144
— *Attila* | 144
— *Don Carlos* | 145
— *Ernani* | 143f.
— *Giovanna d'Arco* | 144
— *I due Foscari/Die beiden Foscari* | 144
— *I masnadieri/Die Räuber* | 144
— *Il trovatore* | 144f., 147, 340, 439, 467, 474, 491, 504
— *Jérusalem* | 144
— *La forza del destino/Die Macht des Schicksals* | 145
— *La traviata* | 99f., 108, 111, 113, 117, 143f., 467, 474, 483, 489, 496, 504
— *Macbeth* | 144
— *Messa da Requiem* | 12, 14, 176, 340–347, 351, 361f., 387, 411, 417, 502
— *Nabucco* | 143f.
— *Rigoletto* | 144f., 340
— *Un ballo in maschera/Ein Maskenball* | 45, 145, 327, 445, 484, 489, 504
Vergil | 163
Veronese (Veron), Paolo (Paul) | 176, 179, 181
Viadana, Ludovico Grossi da | 486
Viardot-Garcia, Pauline | 56, 337f., 438
Victoria (Vittoria), Tomás Luis (Lodovico) de | 309, 312, 410, 470
— „*Jesu dulcis memoria*“ | 324
— *Passio secundum Joannem* | 312
Vieuxtemps, Henri | 371
— 6 Morceaux de Salon op. 22 | 260f.
— Violinkonzert E-Dur op. 10 | 370
Vincenti, Carl Ferdinand von | 82

Register der Personen und musikalischen Werke

- Virdung, Sebastian | 458f., 461, 515
 Vischer, Friedrich Theodor | 425, 428, 515
 Vittori, Loreto | 42, 44
 Vittoria, Tomás Luis de → Victoria
 Vittorio Emanuele II. (Vittorio Emmanuele/
 Viktor Emanuel), König von Italien |
 145, 150
 Vivaldi, Antonio | 137, 425
 Vogl (Vogel), Heinrich | 486, 490
 Vogt-Thoma (Vogel), Therese | 486, 490
 Voigt, Hortense | 479, 480, 506
 Volkmann (Volckmann), Robert | 31, 211, 446
 — Overture zu *Richard III.* op. 68 | 28, 30
 — Serenade F-Dur op. 63 | 448f.
 — Serenade d-Moll op. 69 | 296f.
 — *Visegrád. 12 musikalische Dichtungen für
 Klavier* op. 21 | 440f.
 Voltaire | 157, 159f., 352, 357, 483, 489, 515, 520
- W**
- Wagenseil, Johann Christoph | 330, 331, 492,
 515
 Wagner, Anton Paul | 78, 80f., 82
 Wagner, Cosima | 201, 331, 371, 515f.
 Wagner, Richard | 12, 18f., 21, 33, 36, 38, 46,
 67, 83, 88, 120, 124, 145, 150, 152, 155, 199,
 201f., 219–222, 225, 231, 262, 268, 271,
 273, 286, 304–306, 315, 317, 323, 326f.,
 329, 332, 348f., 352, 355, 373, 389, 401,
 404, 410–418, 421, 424, 431, 437, 470,
 476, 490, 500, 514–517
 — *Der fliegende Holländer* | 339f., 466, 502
 Ballade (Klavierbearbeitung von
 Franz Liszt, S 441) | 117f.
 — *Der Ring des Nibelungen* | 15, 70–72, 76,
 270, 276, 287, 290, 292, 328, 330, 352f.,
 413, 417, 469, 513
Das Rheingold | 289, 483
Die Walküre | 70–75, 267, 270, 375,
 432, 435, 442, 483, 495
Siegfried | 293
Götterdämmerung | 286–292, 432,
 435
 — *Die Meistersinger von Nürnberg* | 53, 71,
 272, 274, 330f., 333, 412f., 501
 — *Eine Faust-Ouvertüre* WWV 59 | 244–
 246, 363f., 371, 468, 474
 — *Huldigungsmarsch* WWV 97 | 266f., 270
 — *Kaisermarsch* WWV 104 | 292
 — *Lohengrin* | 42, 44, 47, 71f., 117, 147,
 172f., 222, 276, 287, 331, 335–337, 340,
 354, 384–388, 397, 408f., 412, 414, 428f.,
 434, 436–438, 467, 475, 480, 483, 498,
 502–504, 513
 — *Rienzi, der letzte der Tribunen* | 45, 52f.,
 127, 130, 132, 354
 — *Tannhäuser* | 42, 44, 47, 72, 172, 278,
 280, 287, 334f., 385, 387f., 397, 411f.,
 414–418, 429, 434, 502, 513
 — *Tristan und Isolde* | 105–107, 267, 269f.,
 328, 331, 375, 388, 416, 429, 434, 482, 489
 Waldmann, Maria | 345, 347, 350, 361
 Wallishauser (Verlag) | 140
 Wallner, Franz | 191
 Wallnöfer, Adolf | 418, 420, 421, 503
 Walter, Gustav | 37, 61, 63, 129, 238, 241,
 250f., 274, 276, 298, 304, 306, 311, 321,
 325, 329, 332, 334, 337, 366, 368, 376, 441,
 481, 501, 504
 Walter, Johann d. Ä. | 313
 Walther, Johann Gottfried | 166–168, 170,
 172, 400, 515
 Wanda, Philippine | 234, 235
 Wanhal, Johann Baptist → Vanhal
 Wanitschek, Georg | 399
 Wapnewski, Peter | 14, 508
 Wasielewski (Wasielewsky), Wilhelm
 Joseph von | 33, 36–38
 Weber, Bernhard Anselm | 76
 — *Deodata* | 73, 76, 200, 202
 Weber, Carl (Karl) Maria von | 21, 33, 86f.,
 91, 134f., 198, 201, 254, 273, 340, 352,
 400, 419, 509, 513, 515
 — *Abu Hassan* | 43–45, 52, 433
 — *Der Freischütz* | 35, 85, 89, 141, 175, 229, 241,
 253, 331, 333f., 348, 351, 385, 388, 429, 499
 Ouvertüre (Klavierbearbeitung von
 Johann Heinrich Bonawitz) | 382f.
 — *Euryanthe* | 175, 229, 333–335, 348, 384f.,
 388, 429, 502

Register der Personen und musikalischen Werke

- Klavierkonzert Es-Dur J 155 | 66, 70
 - Klaviersonate C-Dur J 138 | 28of.
 - Klaviersonate As-Dur J 199 | 28of.
 - Klaviersonate d-Moll J 206 | 28of.
 - Klaviersonate e-Moll J 287 | 28of.
 - Konzertstück f-Moll J 282 | 66, 70
 - *Leyer und Schwerdt* J 168–173 | 86
 - Musik zu *Preciosa* J 279 | 259, 261
 - *Oberon, or The Elf King's Oath/Oberon, oder der Schwur des Elfenkönigs* | 101, 105, 107, 355f., 374f., 378f., 433, 435
 - Rondo brillant Des-Dur (*Aufforderung zum Tanz*) J 260
 - Orchesterbearbeitung von Hector Berlioz | 446, 448
 - Weber, Gottfried | 346, 515f.
 - Requiem op. 24 | 342, 346
 - Weber, Max Maria von | 400, 509
 - Wegeler, Franz Gerhard | 202, 516
 - Wehl, Feodor von | 234, 235, 520
 - Weidel-Pokorny, Anna | 406, 408
 - Weigl, Joseph | 331
 - Die Schweizer Familie* | 327, 331
 - Weinwurm, Rudolf | 114, 117, 174, 179, 181, 243, 296, 423f.
 - Toskanische Lieder* op. 23 | 182, 186
 - „Viva Venezia, dei mari regina“ | 179–181, 185f.
 - Weinzierl, Max von | 408
 - „Im Walde“ op. 65 | 407f.
 - Weisflog, Carl | 278, 281, 516
 - Weiß, Louise | 320, 325, 420
 - Werlé, Heinrich | 38, 515
 - Werms, [?] | 51, 53
 - Wertheim, Franz von | 408
 - Erinnerung an Krems a/D. Fantasie für Flöte mit Begleitung des Pianoforte* | 407f.
 - Westmeyer, Wilhelm | 115, 118, 397
 - Das Leben im Lied*
 - Nr. 1 „Engellied“ | 398
 - Kaiser-Ouvertüre* | 118
 - Wewerka, Helene | 407, 408
 - Wideberg, Hilda | 233
 - Widmann, Joseph Victor | 271f., 276
 - Wieck, Friedrich | 30f., 516
 - Wiedermann, Elise | 66, 69, 86, 139
 - Wieland, Christoph Martin | 118, 287, 367, 516
 - Wieniawski (Wieniawsky), Józef | 31
 - Klavierkonzert g-Moll op. 20 | 27, 31
 - Wieprecht, Wilhelm | 115, 118
 - Wilbrandt, Adolf von | 416, 418, 520
 - Wilczek, Emma | 406, 408
 - Wilczek, Johann Nepomuk | 408
 - Wild, Marie → Wilt
 - Wilkinson, John Gardner | 146, 150
 - Will, Julie | 132, 133, 156, 160, 491
 - Willaert, Adrian | 176
 - Willems, Florent | 123, 125
 - Wilt (Wild), Marie | 61, 63, 126, 129, 187, 238, 250f., 298, 303f., 329, 376, 409, 422
 - Winckelmann, Johann Joachim | 48, 52, 98, 100f., 219, 224, 245, 316, 415, 439, 516
 - Winckelmann, Karl → Winkelmann
 - Winge, Mårten Eskil | 293
 - Winkelmann (Winckelmann), Karl | 205, 207, 209
 - Winter, Peter von | 271
 - Das unterbrochene Opferfest* | 327, 331
 - Schlachtsymphonie* c-Moll | 267, 271
 - Winterfeld, Carl von | 309, 313, 516
 - Wirth, Emanuel | 95, 100, 111
 - Wittmann, Hugo | 12, 155
 - Woerz, Johann Georg | 233, 475
 - Wolf, Carl Maria | 368, 397, 398, 478f.
 - Wolf, Max | 52
 - Die Pilger* | 45, 52
 - Wollny, Peter | 171, 517
 - Wüerst, Richard | 47, 52, 317
- ## Z
- Zachariä von Löhnberg, Eduard | 459–461
 - Zamara, Anton | 53
 - Zamara (Zamarra), Therese | 49, 53, 189, 399, 407
 - Zarlino, Gioseffo | 176
 - Zell, Lina | 217, 218, 228
 - Zellner, Julius | 111, 232, 280, 516
 - Klaviertrio h-Moll op. 5 | 109, 111

Register der Personen und musikalischen Werke

- 8 Kleine Klavierstücke op. 15 | 233
- *Melusine. 5 symphonische Sätze für Orchester* op. 10 | 211, 216
- Symphonie F-Dur op. 7 | 295–297
- Symphonie Es-Dur [?] | 293, 295–297
- Zellner, Leopold Alexander | 260, 261, 511
- Zelter, Carl Friedrich | 82, 89, 307–309, 312, 341, 512
- Zerr, Anna | 131, 132
- Ziani, Marc'Antonio | 138, 140, 325
- *La finta pazzia d'Ulisse* | 322, 325
- Ziani, Pietro Andrea | 138, 139
- Zimmermann, Michael | 115, 118
- Zimmermann, Robert | 165
- Zips, Marianne | 399
- Zobel, Carl | 399
- Zschokke, Heinrich | 468, 475, 520
- Zucchini, Giovanni | 455, 456, 484
- Zumbusch, Caspar von | 77, 79, 81, 82
- Zumsteeg, Johann Rudolph | 285, 286

HOLLITZER



www.hollitzer.at