

Die Richtung betreffend, welche ihre eigenen Studien vorzugsweise nahmen, so waren sie in früherer Jugend den Kompositionen Liszt's und Thalbergs, seit ungefähr 1844, 45 aber bis an ihr Ende fast ausschließlich der klassischen Musik Hummels, Mozarts, Tomascheks, Kalkbrenners, Mendelssohns, Bachs, Händels, zuvörderst aber Beethovens zugewendet, und nur so viel von den neuesten Tageswerken in ihren Kreis ziehend, als der innere natürliche Drang nach Allseitigkeit und ihr viel umfassender Geist, um das ganze Bereich der musikalischen Literatur in seinen Verhältnissen fortlaufend mit der Zeit stets überschauen zu können, nothwendig erforderte. Besondere Vorliebe hatte sie für Stephen Heller, dessen Etuden auch nebst denen von Bertini, M. Schmidt, Kalkbrenner und Cramer alle ihre Schülerinnen studiren mußten.

Die äußern Vorzüge ihres Spieles waren ein höchst elastischer Anschlag, wahrhaft glänzende Fertigkeit und Bravour. Der Hauptvorzug bestand aber darin, daß sie, Feind aller Charlatanerie und aller Knalleffekte, die wahren Grundideen des Tonstückes ergründete und durchdrang, bis in seine verborgensten Geheimnisse ergriff, mit Herz und Gemüth sich aneignete und die also studirte Komposition mit solcher Begeisterung ans Licht und in die lauschenden Ohren und Seelen förderte, daß der Eindruck unwiderstehlich und mächtig war. So feurig und hinreißend ihr kühnes Allegro war, ebenso seelenvoll und herzergreifend war auch ihr ernstes Adagio.

Außer der deutschen, war sie der französischen und italienischen Sprache vollkommen mächtig, und besaß überhaupt alle Kenntnisse und Fertigkeiten, durch welche eine gebildete Dame sich in der Gesellschaft und ihrem Hause auszeichnet. Ihr ganzes Sein und Wesen war von einer hinreißenden Lieblichkeit und schönen weiblichen Grazie umstrahlt. Was aber mehr als alles, sie war im strengsten Sinne der Bedeutung eine edle, biedere Deutsche, mit tiefem Sinne und Gefühl für Recht und Wahrheit. Alle, welche sie näher kennen zu lernen Gelegenheit hatten, waren ihr innigst zugeneigt.

Viele Komponisten haben ihr durch Dedicatationen öffentliche Beweise von Hochachtung zu geben sich beflissen. Von jenen Klavierpiecen, die ihren geschätzten Namen an der Stirne tragen, führen wir hier nur einige an, welche uns gerade vorliegen:

„Trauermarsch“ von J. N. Batka; — Fantasie über Beethovens Sonate pathétique (op. 60.) und „Brillanter Marsch zu 4 Händen“ von Joh. E. Horzalka; — „Der Troubadour“ (op. 52.), „La fontaine“ (op. 87); — „Frühlingsahnung“, „Savoyardenlieb“ und „Im Sternenschein“ (op. 107) von Albert Jungmann; — „Oktaven-Caprice“; „Deux Etudes de Salon“ (op. 15), „Capriccio und Pensée fugitive“ (op. 17.) „Fleur d'amitié“ (op. 18) von Franz Weber; — „Souvenir et Salut“ (op. 7.) und „Chant sans paroles“ (op. 29.) von G. A. Wolf. Len Haupt aus New-York etc. etc. Die persönliche Bekanntschaft des letztgenannten genialen Tonbildners hatte sie während dessen Anwesenheit in Wien, im September 1855, gemacht. Auch Karl Czerny, dessen Gunst die Verbliebene überhaupt in hohem Grade sich erfreute, hat eigens für sie und ihre oberwähnte Schülerin Julie Smoboda brillante Variationen für das Pianoforte zu 4 Händen über ein von ihr selbst gewähltes Westmoreland-

sches Thema geschrieben und Beiden gewidmet; sie werden in Kurzem bei Glöggel erscheinen.

Capponi's sterbliche Ueberreste wurden Samstag den 7. d. M. Nachmittags um 3 Uhr in der Kirche zu Mauer eingeseget, sodann nach Wien geführt, wo um halb 6 Uhr Abends in der Pfarrkirche zu den heiligen Schutzengeln bei den P. P. Paulanern das feierliche Leichenbegängniß stattfand. Viele hochgestellte Personen, der k. k. Erste Hofkapellmeister Ignaz Assmayr, der Orchester-Direktor des k. k. Hofburgtheaters, Jos. Benesch, die Herrn Albert Jungmann, Ferdinand Waldmüller, Joh. E. Horzalka, Fr. Glöggel, Doppler, Mitternast, Karl Stein, Bösendorfer jun., Czapka, Weber, Kreipl, nebst mehreren anderen Tonsehern, Musikern, Klavierverfertignern etc. wohnten demselben bei.

Die Trauer war eben so allgemein als aufrichtig, und läßt hoffen, daß sich das Andenken an die trefflichen Eigenschaften der Verbliebenen unter ihren Freunden und Verehrern, zumal aber ihren Schülerinnen noch lange, lange erhalten werde.

Um halb 7 Uhr Abends endlich wurde ihr Sarg auf dem Maßleinsdorfer Gottesacker, wohin in 7 Wagen alle jene, welche ihr im Leben am nächsten gestanden, gefolgt waren, in die kühle Erde gesenkt. Und nun lebe wohl! du Gute, Edle! Schummere sanft! Stiller Friede Gottes weile ob deinem Grabeshügel! Einst über den Sternen ist ein freudiges Wiedersehen!

Die neue Orgel in der Stiftskirche zu Kremsmünster.

Der Orgelbauer, Herr Ludwig Mooser in Salzburg, hat innerhalb des letzten Decenniums mehrere Kunstwerke geschaffen, die eine Reihe der heiligen Räume bilden, in denen sie aufgestellt sind.

Keines derselben dürfte jedoch in Bezug auf die Vortrefflichkeit der inneren Mechanik, auf die Schönheit, Fülle und Kraft des Tons und die Eleganz der äußeren Ausstattung dem neuesten Werke dieses trefflichen Künstlers, nemlich der jüngst geweihten neuen Orgel in der Stiftskirche zu Kremsmünster, vollkommen ebenbürtig zur Seite stehen.

Diese Orgel ist nach dem einhelligem Ausspruche aller Sachverständigen ein Meisterwerk. Ihre Disposition ist folgende:

I. Hauptwerk.		II. Obermanual.	
1. Prinzipal	16 Fuß	1. Prästant im Prosp.	8 Fuß
2. Gamba	16 "	2. Quintatön	16 "
3. Oktav	8 "	3. Gamba	8 "
4. Koppel	8 "	4. Flautmajor	8 "
5. Rippenflöte	8 "	5. Coppel douce	8 "
6. Duplet	8 "	6. Salkcional	8 "
7. Sello	8 "	7. Aeoline	8 "
8. Trompete (auffschlagend, die Aufsätze v. feinem Zinn)	8 "	8. Oktav	4 "
9. Superoktav	4 "	9. Rohrflöte	4 "
10. Angusta	4 "	10. Dolce	4 "
11. Waldflöte	4 "	11. Flöte traverse	4 "
12. Piccolo	2 "	12. Gemshorn	4 "
13. Quintmajor	6 "	13. Sifara	4 "
14. Symbel 3fach	1 "	14. Flageolet	2 "
15. Cornett 3fach	2 "	15. Mixtur 3fach	2 "
16. Acuta 6fach	3 "		
III. Pedal.		IV. Nebenzüge.	
1. Infrabaß	32 Fuß	1. Epistom	} für das Hauptwerk
2. Kreuzflöte	32 "	2. forte et piano	
3. Prinzipal von E an im Prosp.	16 "	3. Manualkoppel	
4. Subbaß	16 "	4. Evacuant	
5. Horn	16 "	5. Epistom	} für das Obermanual.
6. Violon	16 "	6. forte et piano	
7. Bombard, aufschl.	16 "	7. Epistom zur Aeoline	
8. Oktav	8 "	8. Crescendo "	
9. Sello	8 "	9. Decrescendo zur Aeoline	
10. Blockflöte	8 "	10. Epistom	} für das Pedal
		11. forte et piano	
		12. Tutti	
		13. Evacuant	

Das ganze Werk hat somit 41 klingende Stimmen, 13 Nebenzüge und 2889 Pfeifen.

Die beiden Manuale, von C bis G, haben 56 Tasten; die Untertasten sind von Eisenbein, die Obertasten von Ebenholz mit eingelegetem Eisenbein. Das Pedal, aus Eichenholz, chromatisch von C bis e, hat 25 Tasten. Bessere Bestandtheile:

- 4 Blasbälge 10 Schuh lang, 4 Schuh breit
- 2 Magazinbälge 12 „ „ 6 „ „
- 2 Regulatoren
- 1 Blasbalg für die Aeoline.
- 14 Windladen; hiezu mittelst Dampfapparates ausgelaugetes Eichenholz.

Die Kopulationen sind eben so einfach als zweckmäßig und ein besonderer Vorzug ist es, daß während des Spieles unbehindert an- und abgekoppelt werden kann.

Durch den Nuttzug oder die Pedalkoppel kann jede beliebige Manuskalstimme und daher auch das ganze Hauptwerk und das Obermanual ins Pedal übertragen werden.

Der Registerkasten ist sehr elegant; die Registerzüge sind mit Porzellainglasklappen versehen und zwar für das Hauptwerk mit rother, für das Obermanual mit Gold- und für das Pedal mit schwarzer Schrift. Durch diese Anordnung ist dem Organisten eine wesentliche Erleichterung beim Spiele verschafft.

Die Nebenzüge, oberhalb der Pedalklavatur, sind mit Messingtritten versehen und die betreffenden Aufschriften oberhalb des 2. Manuals angebracht.

Die Innepfeifen, wie alle Bestandtheile, sind vorzüglich schön und solid gearbeitet, das Materiale ist ausgezeichnet.

Besonders hervorzuheben ist die Charakteristik der Register. Hierin dürfte Herr Ludwig Moser kaum von einem andern Orgelbaumeister Deutschlands übertroffen werden.

Die Anlage der Orgel im Innern ist so zweckmäßig, daß man bequem zu allen Stimmen gelangen kann.

Wie aus der Disposition zu ersehen, wurde besonders darauf Rücksicht genommen, dem Werke einen vollen kräftigen, nicht zu schreienden Ton zu geben, und die Wirkung ist in der That wahrhaft ergreifend und mächtig, ungeachtet der in atavischer Beziehung ungunstig gebauten Kirche.

Die Weihe dieses herrlichen Werkes fand am 18. Juli d. J. statt. Schon am Vorabende des Weihfestes aber wurde die Orgel von mehreren, theils aus der Umgegend geladenen, theils einheimischen Organisten durchgeprobt, von welchen der rühmlich bekannte Rektor der Organisten, Dr. Pfeiffer den Segen erteilte. Man lauschte mit hohem Interesse seinem meisterhaften, kontrapunktischen Spiele. Die größte Aufmerksamkeit aber erregte der hochwürdige Herr Domprediger Arminger durch seine seltene Technik und gewandte Durchspielung der einzelnen Register im anziehendsten Wechsel. Am Tage des Festes selbst wurde nach einer weihvollen Kanzelrede der Akt der Einweihung der neuen Orgel von dem hochw. Hrn. Stiftprior im Pluviale unter Assistenz auf dem Musikchore vollzogen und sodann das Hochamt abgehalten. Während desselben wurde eine Festmesse in Es von P. Günther Kronegger, dem Vorfahrer des jetzigen Regenschori, P. Maximilian Kerschbamer, unter der Leitung des Letzteren ausgeführt, wobei der Hr. Domprediger Arminger die Orgel spielte.

Mittags war Festafel im großen Sommer-Speisesaale. Unter den ausgebrachten Toakten befand sich folgender von dem zufällig anwesenden Volksdichter Hrn. Castelli:

„Das Kunstwerk das man heut' geweiht,
Daß sich der Gläub'gen Andacht mehre,
Soll tönen bis in spä't'ste Zeit,
Zu Gottes und des Künstlers Ehre!“

Um 1 Uhr Nachmittags, nach beendeter Besper, ertönte die Orgel abermals, und den Schluß der Feyer bildete die Ausführung des vokalen Theils der herrlichen Mendelssohn'schen Sinfonie-Kantate. Die prachtvollen Chöre und Ensemble-Stücke wurden mit Schwung und Präzision vorgetragen, der Tenorpart wurde von Hrn. Dr. Heppner aus Emsbach mit Geschick ausgeführt, und die Besetzung der beiden Sopran-Geoparte durch Gesangszöglinge des Stifts war eine durchaus entsprechende.

Mit einem würdigeren und passenderen Schlusssage hätte aber dieser Festabend kaum enden können, als mit dem so erhabenen Psalm „Ales, was Oben hat, lobt den Herrn!“, wobei das Instrumentale seine völlihe und die Orgel ihre ganze Registerkraft entfaltete.

Die Regelung der Orchester-Stimmung.

Die Thatsache der fortschreitenden Erhöhung der Orchesterstimmung ist bekannt. Mit Erörterung der Ursachen derselben und Darlegung ihrer Nachtheile haben sich die musikalischen Zeitschriften in den letzten Jahren gründlich beschäftigt; namentlich erwähnen wir in dieser Beziehung den Aufsatz von A. Schindler in diesen Blättern (III. Jahrgang, 1855, Nr.

8 und 9 vom 24. Februar und 3. März), die Denkschrift von Lissajous, Paris, 1855, bei Gelegenheit der Industrie-Ausstellung, den Artikel der Gazette musicale darüber (1855, vom 15. Juli) und die Aufsätze von Adrien de la Fage in sechs Nummern derselben Zeitung, beginnend den 29. Juni 1856.

In diesen Tagen hat nun das betreffende Ministerium in Paris folgende Verfügung erlassen, welche nicht nur in Frankreich, sondern in der ganzen musikalischen Welt als sehr zeitgemäß und höchst nöthig begrüßt werden wird:

„In Betracht, daß die stets steigende Erhöhung der Stimmung Nachtheile mit sich führt, unter denen die Tonkunst, die Componisten, die Künstler und die Instrumentenmacher zu leiden haben;

„in Betracht, daß die Ungleichheit, die in der Stimmung verschiedener Länder, verschiedener musikalischer Institute und verschiedener Fabriken herrscht, eine fortwährende Quelle von Verlegenheiten für die Gesamtmusik und von Schwierigkeiten in mercantillischer Beziehung ist;

„beschließt der Minister u. s. w. auf den Bericht des General-Sekretärs:

„Art. 1. Es wird eine Commission im Ministerium eingesetzt, um die Mittel aufzusuchen, in Frankreich eine gleichmäßige Stimmung einzuführen, ein Normal-Tonmaas als unveränderlichen Typus festzusetzen und Maasregeln anzugeben, um dessen Annahme und das Festhalten daran sicher zu stellen. (Schluß folgt.)

Ausflüchte.

Wien. Zufolge hohen Statthaltereis-Erlasses vom 22. Juli wurde die Veröffentlichung des folgenden Aufzuges bewilligt:

Aufruf an Menschenfreunde.

Einer unserer besten Organisten und geschätzten Klavierlehrer, Herr Josef R...er, ist vom Unglücke schwer heimgesucht. Seit eif Monaten unterliegt derselbe einem Krankheitsleiden, das erst in später Zukunft Binderung hoffen läßt, und welches ihn nicht nur seinem Wirken entzieht, sondern ihn auch mit seiner Gattin und drei unmündigen Kindern bereits in bittere Noth versenkt hat.

Diese wenigen Worte dürften genügen den Wohlthätigkeitsinn seiner Kunstgenossen und anderer Menschenfreunde dahin anzuregen, zur Binderung dieses Elends nach Kräften beizutragen. Jede noch so geringe Gabe wird von der Redaktion dankbar angenommen, ihrer Bestimmung zugesührt und in diesen Blättern ausgewiesen. Sollte Jemand ohne unsere Vermittlung in dieser Sache einen Wohlthätigkeitsakt auszuüben beabsichtigen, so sind wir erdödig, Namen und Wohnung des Unglücklichen mitzutheilen.

Das Hofoperntheater hätte am Tage seiner Wiedereröffnung, den 18. d. M., Richard Wagner's Oper „Lohengrin“ bringen sollen. Wegen Unpäßlichkeit der Frau Dufmann-Meyer mußte diese interessante Aufführung vertagt werden. Die Auftheilung der Rollen in dieser Oper ist folgende: Frau Dufmann-Meyer singt die „Elfa“, Frau Szilag die „Ortrud“, Hr. Ander den „Lohengrin“, Hr. B...den „Tetramund“, Hr. Schmidt den „König“ und Hr. Grabanek den „Herrufer“. Am sechsten und siebenten Abend zum ersten Mal: „Alpenhütte“ (Le Châlet), einaktige Operette von A. Adam, und der „Schauspiel-Direktor“ von Mozart. In der „Alpenhütte“ sind beschäftigt Hr. Hofmann und die Herren Walter und Mayerhofer; im „Schauspiel-Direktor“ singt Hr. Wildauer die Madame Lang, Hr. Liebhart die Kamfelle Ulbig, Herr Erl den Mozart und Herr Bötzl den Schläneber. Nach diesen Neugkeiten wird in Angriff genommen „Die Königin Topaze“ (La reine Topaze), komische Oper in drei Aufzügen von Viktor Massé, und irgend eine Oper, man weiß noch nicht welche, von Gluck.

Wien. In einer Reihe von Promenade-Konzerten ragten zwei von der deutschen Musikgesellschaft des Hrn. Moll gegebene hervor. Die leichte, gefällige Musik von Lumbye und Strauß unterhielt die Zuhörer auf das angenehmste.

London. Das zweite der Festkonzerte Ms. Benedict's im Crystal Palace fand am 30. Juli bei ungeheuerem Andrang statt. Die Ouverture zu „Wilhelm Tell“ von Rossini und der Triumpfmarsch zu „Macbeth“ von Benedict eröffneten die Abtheilungen. Alle übrigen Tonstücke bestanden außer einem von Miss Arab. Soddard gespielten Pianoforte-Solo und einem Stücke für 2 Pianoforte, von ihr und Benedict gespielt, in Gesängen von Mozart, Weber, Meyerbeer, Kuber, Luther, D. Löwe, Mori, Purcell, Benedict.

Die Extra-Season der italienischen Oper in „Her Majesty's Theatre“ wurde mit „La Traviata“ geschlossen.

Die italienische Oper in Coventgarden brachte unmittelbar nach „Don Giovanni“ „Zampa“ zur Aufführung, was der letzteren Oper nachtheilig war. Tamberlik sang die Titrolle und war nur theilweise vorzüglich. Tagliasco als Daniel und Ronconi als Dandolo waren unvergleichlich. Mlle. Parepa gesiel als Camilla nicht; wohl aber Mad. Didice als Rita. Die Leistung des Orchesters war bewundernswürdig, die Inszenesetzung glänzend, der Erfolg im Ganzen aber nicht durch-

greifend. „Don Giovanni“ wurde zum zweiten und dritten Male gegeben und wird demnächst die Extra-Season beschließen.

Lugos. Die ganzjährige öffentliche Prüfung der Zöglinge des hiesigen Musikvereines fand, wie wir bereits berichtet haben, am 25. I. M. Nachmittags im Saale des Gasthofes „zu den 3 Rosen“ statt, und es wurde ihr nicht nur eine sehr zahlreiche Theilnahme, sondern auch ein glänzendes Resultat zu Theil. Die Violin-, wie auch die Gesangs-Zöglinge hielten sich sämmtlich wacker und lieferten einen sichtbaren Beweis von der trefflichen Lehrmethode des Musiklehrers Hrn. P. Marešch, der nicht nur als guter Musiker, sondern auch als gründlicher Pädagog sich bewährt.

Das Programm der Violin- und Gesangs-Zöglinge bestand aus 15 Nummern: Uebungsstücke für 2 Violinen von J. v. Blumenthal; Solleggien für Sopran und Alt mit Klavierbegleitung von L. Hauptmann; Duett für zwei Violinen; „Die Schiffer“, Duett für Sopran und Alt von M. Storch; 2, 3, 4. und 5. Melodie für Violin mit Klavierbegleitung von P. Marešch; Zwiegesang für Sopran und Alt von G. Góvcs; „An mein Lieb!“ Lied für Sopran von M. Storch; „Die Waldböcklein“, Vokal-Chor von F. Mendelssohn-Barth; Andante aus dem Streich-Quartett von J. Pirlinger; Offertorium, Alt-Solo, Chor mit Begleitung zweier Violinen, Cello und Contrabaß; „Das Ständchen“ von F. Schubert für die Clarinette und Klavier-Begleitung; „Der wandernde Musikkant“, Vokal-Chor von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Alle Solosänger und Solospieler führten ihre Aufgabe zur vollen Zufriedenheit des p. t. Publikums durch; in den Vokal-Chören ist Präcision und Frische im Vortrage hervorzuheben. Der Prüfung schloß sich die Veröffentlichung der Klassifikation und Vertheilung von Prämien an die besten Zöglinge an.

Vor der Vertheilung der Prämien richtete der interimistische Vorstand des Musik-Vereines, Herr Kreisgerichtsrath Ritter von Paumgartner an die Versammlung einige Worte über die Leistungen des Vereines.

Hierauf erfolgte die Klassifikations-Berlesung und Prämien-Vertheilung.

Herr Pf. Marešch erhielt in Folge seiner Leistungen ein eigenes Belobungs-Dekret von der Kreisbehörde.

New-York. Die „Academy“ wurde für eine Reihe von Konzerten unter der Leitung der Hrn. Anschütz und Mufard wieder eröffnet und das glänzende Haus war zu diesem Zwecke in europäischem Style ausgestattet und zu Promenade-Konzerten eingerichtet. Die Solisten waren Mab. Zimmermann, die Hrn. Weinlich und Perling. In einem dieser Konzerte wurde eine Fantasie für großes Orchester von Lumbye, „der Traum des Savoyarden“ betitelt, ausgeführt. Lumbye ist ein dänischer Komponist mancher wirklich trefflichen Tanzmusik und das hier bemerkte Werk gefiel durch seine wirklich gute Instrumentation und gefälligen musikalischen Ideen. In demselben Konzerte gab man auch die Ballscene aus Meyerbeer's Musik zum „Struensee“.

Osnabrück. Der Bund der norddeutschen Liebertafeln hat hier am 17., 18. und 19. Juli sein diesjähriges Lieberfest gefeiert. Der Verlauf des Festes nach dem Programm war: Sonnabend Abends erste Vorstellung auf dem Markte; Gesang von Maurer, „Erhebt in jubelnden Accorden“. Probe — Abendessen auf dem Schützenhof. — Sonntag 8 Uhr auf dem Marktplatz: 3 Lieder (von Kreuzer, Becker und Abt), Eisenbahnfahrt und Frühstück. Um 12 Uhr in der Marienkirche: Choral von Klein; „der Tag des Herrn“ von Kreuzer; „der frohe Wandersmann“ von Mendelssohn; Motette von Hauptmann, „Ehre sei Gott“, „Ave verum“, „die Ehre Gottes“ von Beethoven; „Auserstehen“ von Klein. Um 3 1/2 Uhr Festessen im Schützenhofe. — Montag 7 1/2 Uhr Probe. Um 9 Uhr Konzert mit Instrumental-Begleitung auf dem offenen Schloßplatz: F. Lachner's Festchor zur Mozartfeier, Marschner's „Liedes-Freiheit“, Lachner's „Kriegergebet“ — „D Jhs und Ostris“ — „Altdeutscher Schlachtgesang“ von Kieg. Eisenbahnfahrt nach Mille, Frühstück, Festessen 3 Uhr. Gesänge — Gartenmusik.

Korrespondenzen.

Budweis. Die Musikschule in Budweis. Am 5. und 6. August fanden in der unter der tüchtigen Leitung des Herrn Musikdirektors Kovotny stehenden Musikschule hier die Prüfungen der Schüler und Schülerinnen dieses Institutes statt. Während am 5. die untere Abtheilung in vorläufig mehr technischer Fertigkeit und gründlicher Kenntniß der Vorklassen der Musik sich hervorthat und somit den Zuhörern vorherrschend den Eindruck eines Gramens hinterließ, bot dagegen die am folgenden Tage stattfindende Abendunterhaltung von Seiten der Schülerinnen aus der höheren Abtheilung einen wirklich seltenen musikalischen Genuß. Das Programm bestand in Folgendem:

1. Mazurka von J. Ledesco und Rigoletto von A. Jael, gespielt von Fr. Marie Feszl. — 2. Nocturne von J. Ledesco und

Grillenpolka von E. von Meyer, gespielt von Fr. Marie Feszl. — 3. Triolino von Ch. Meyer, gespielt von Fr. Agnes Merbellier. — 4. Septuor von J. Hummel, das Pianoforte gespielt von Fr. Marie Feszl. — 5. Quartett von W. A. Mozart, das Pianoforte gespielt von Fr. Marie Feszl. — 6. Concertino für Piano mit Orchesterbegleitung von G. Czerny, das Pianoforte gespielt von Fr. Agnes Merbellier. — 7. Konzert für Piano in D-moll mit Orchesterbegleitung von F. Mendelssohn-Bartholdy, gespielt von Fr. Zenta-Brunnhöfer.

Der Vortrag der einzelnen Piecen erregte in dem musikverständigen Theil des Auditoriums allgemeines Staunen, indem die meist noch sehr jungen Schülerinnen weit über billig zu machende Ansprüche befriedigten. Als ein hervorragendes Talent erwies sich besonders Fr. Agnes Merbellier, die in ihrem Spiele Vorzüge vereinigt, die auch die fertigeste Pianistin zur Eifersucht gereizt haben würden. Schade nur, daß für den Gesang das herrlich aufblühende musikalische Institut des Herrn A. Novotny noch keinen würdigen Meister gefunden, so daß wir auf Gesangsproduktionen gänzlich Verzicht leisten mußten. Ueberhaupt hat diese Schule mit manchen Schwierigkeiten zu kämpfen, und ist beinahe ganz auf sich selbst gestellt.

Der ihr als Curatorium vorstehende Musikverein thut, mit Ausnahme seines jetzt leider schon längere Zeit von hier abwesenden Präsidenten, des Herrn A. Lanna, gar nichts für das Institut. Bei der großen Frequenz der so tüchtige und in die Augen fallende Resultate liefernden Schule hat sich schon längst ein sehr fühlbarer Mangel an Lokalitäten herausgestellt, dem der ohnehin mit allen Lasten der Anstalt überhäufte Direktor Novotny vergebens abzuwehren bemüht ist. Weder die Stadt, noch der Musikverein, noch andere Persönlichkeiten, die ihre Zunge gern zum Schirmherrn aller Lebranstalten machen, thun etwas dafür. Wenn nicht Herr Lanna wäre, so hätte die Musikschule bei dem fabelhaft geringen Unterrichtshonorar längst eingehen müssen. Denn das ist überhaupt der bittere Fluch der Kleinstädte, daß in ihnen kein Unternehmen, das nicht rein praktischer Natur ist, gedeihen kann. Spießbürgerliche Engherzigkeit, Neid und jene hämische Schadenfreude, die sich über nichts mehr ergötzt, als wenn sie Männer der Kunst in Verlegenheit gerathen sieht, hängen ihr ertödtendes Neigewicht an jedes höhere Streben. Indef, die Musikschule in Budweis braucht sich vor solchen Hemmschuhen nicht mehr zu fürchten, ihr Ruf und ihr hochherziger Protector, der im ganzen Kaiserstaate rühmlichst bekannte große Industrielle Hr. Lanna, haben ihr Bahn gebrochen und werden sie auch ferner heben und schirmen.

E. R.

Darmstadt. Unser Hoftheater wird nach den Mitte August zu Ende gehenden Sommerferien am 5. September wieder eröffnet werden. Was die Geschmacksrichtung der Oper betrifft, so lassen wir nachstehend eine Uebersicht der Werke folgen, welche in der zurückgelegten Saison zur Aufführung kamen. An 72 Abenden erhielt Verdi 19 Vorstellungen: Sicilianische Vesper 6, Ernani 4, Nebukadnezar 3, Rigoletto 3, Troubadour 3. — Meyerbeer 9, Robert 3, Eugenotten 2, Prophet 2, Nordstern 2. — Bellini 7, Norma 3, Puritaner 3, Romeo und Julie 1. — Donizetti 6, Lucia 2, Belisar 2, Favoritin 1, Lucretia Borgia 1. — Auber 3, Stumme 2, Maskenball 1. — Kreuzer's Nachtlager 2, Mehul's Joseph 2, Palevy's Jüdin 2, Walse's Zigeunerin 2. — Cherubini's Wasserträger, Weber's Freischütz, Weigl's Schweizerfamilie und Wagner's Tannhäuser je 1 Vorstellung.

Eine sehr anerkennenswerthe Thätigkeit zur Förderung des Geschmacks an klassischer Musik entwickelte unsere wackere Hofkapelle auch im vorigen Winter wieder durch das Aufführen von acht philharmonischen Konzerten, welche bei dem kunstsüchtigeren Theile des hiesigen Publikums eine lebhafteste Theilnahme finden.

Wiesbaden. Anfangs August. Die Vorbereitungen zu dem dritten mittelrheinischen Musikfest, welches Mitte September hier stattfindet, werden jetzt sehr eifrig betrieben. Der Herzog hat zu den erwachsenden Kosten vorläufig einen Beitrag von 3,000 fl. bewilligt; an freiwilligen Beiträgen der hiesigen Einwohnerschaft gingen bis jetzt über 2,000 fl. ein, die Stadtkasse hat einen eventuellen Zuschuß von 1500 fl. bewilligt; es sind also genügend Mittel vorhanden, das Fest würdig zu begehen. Die Tonhalle wird nach einem Plan des Baumeisters Fach auf dem Luffenplatz erbaut. — In der Direction der musikalischen Produktionen werden sich Herr Hofkapellmeister Vincenz Lachner in Mannheim und Herr Hofkapellmeister Dagen in Wiesbaden theilen. Das aufgefesselte Programm des ersten Festtages enthält: Jos. Haydn's Schöpfung, das Konzert des 2. Festtages folgende Nummern: 1. Ouverture zu Iphigenie in Aulis von Gluck. 2. Festchor von Joh. Eccard, 19. Psalm von F. Schütz, und Motette: „Ich lasse Dich nicht“ von Joh. Chr. Bach. 3. Klavierkonzert in Es-dur von Beethoven. 4. 114. Psalm von Mendelssohn. Des dritten: 1. Sinfonie in C-dur von Schubert. 2. Priester-Chor aus der Zauberflöte von Mozart. 3. Sopran-Solo. 4. Halleluja von Händel.

Zu beziehen durch:
PARIS. Brandus, Dufour et Comp.
LONDON. G. Scheurmann.
PETERSBURG. M. Bernard.
BERLIN. Schlesinger's Buch- und Musikhandlung.

Neue Wiener

LEIPZIG. F. Whistling.
NEW-YORK. Westermann.
MAILAND. G. Ricordi.
ZURICH. Hug.

Musik-Zeitung,

im Vereine theoretischer und praktischer Musiker

redigirt und herausgegeben von F. Glöggl.

Briefe und Pakete
 werden unter der Adresse: Redaktion der neuen Wiener Musikzeitung durch die Verlagshandlung des F. Glöggl & Sohn in Wien erbeten.

Bestellungen nehmen an:
 alle Postanstalten, Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes.
 Die neue Wiener Musikzeitung erscheint in 52 Nummern (wöchentlich eine).
 Preis des Jahrgangs 4 fl. halbjährig 2 fl. vierteljährig 1 fl. 6 kr.
 durch die Post .. 5 .. 2 .. 30 fr. .. 1 .. 15 fr.
 Preis der einzelnen Nummer 15 fr.

Alle hier und anderweitig angezeigten Werke sind stets durch uns zu beziehen; auch halten wir ein vollständiges Lager aller klassischen Werke älterer und neuerer Zeit.
F. Glöggl & Sohn in Wien, Kunst-Musikalienhandlung und Musikalien-Leih-Institut.

Die Regelung der Orchester-Stimmung.

(Schluß.)

- „Art. 2. Diese Commission wird aus folgenden Mitgliedern bestehen:
- „Herrn Pellatier, General-Sekretär des Ministeriums, Vorsitzendem;
- „Herrn Kuber, Direktor des k. Conservatoriums, Mitglied des Instituts;
- „Herrn Berlioz, Mitglied des Instituts;
- „Herrn Desprez, Mitglied der Akademie der Wissenschaften, Professor der Physik bei der Fakultät der Wissenschaften;
- „Herrn Doucet (Camille), Direktor der Abtheilung für die Theater;
- „Herrn Palévy, Mitglied des Instituts, beständigem Sekretär der Akademie der schönen Künste;
- „Herrn Eissajous, Professor der Physik am Lyceum St. Louis, Mitglied des Vereins für Aufmunterung der National-Industrie;
- „Herrn Melinet, Divisions-General, beauftragt mit der Organisation der Militär-Musikkorps;
- „Herrn Meyerbeer, Mitglied des Instituts;
- „Herrn Monnaï (Ed.), kaiserlichem Commissarius bei den Opernbühnen und dem Conservatorium;
- „Herrn Rossini, Mitglied des Instituts;
- „Herrn Thomas (Ambroise), Mitglied des Instituts.
- „Art. 3. Herr Ed. Monnaï wird zum Schriftführer der Commission ernannt.
- „Art. 4. Der General-Sekretär wird mit der Ausführung dieser Verfügung beauftragt.

„Paris, den 17. Juli 1858.“
 So weit das Dekret. Es ist sehr erfreulich, wenn eine Staats-Regierung Vorschläge der Presse auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft ihrer Aufmerksamkeit nicht entgehen läßt und ihnen amtliche Folge gibt. Im Jahre der Ausstellung (1855) veröffentlichte ein junger Mann, Eissajous, Lehrer der Physik, eine Schrift über die Nachteile der gegenwärtigen hohen Stimmung; jetzt nimmt die Regierung sich der Sache an, ignoriert aber keineswegs denjenigen, der sie durch die Presse angeregt hat, wie dies wohl in anderen Ländern der Fall ist, sondern ernannt den jungen Lehrer neben höheren Staatsbeamten und den berühmtesten Componisten zum Mitgliede ihrer Commission.

Aus Eissajous' Denkschrift geht hervor, daß die pariser Stimmung durchaus nicht so niedrig geblieben ist, wie man in Deutschland zuweilen meint, und wie auch Schindler noch in dem oben angezogenen Aufsatze zu glauben scheint. Eissajous fand, daß das jetzige a der großen Oper 808 Schwingungen in der Sekunde macht. In den letzten Jahren der Regierung Ludwig's XIV., also im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, hatte der Physiker Sauveur das a des pariser Orchesters auf 810 Schwingungen in der Sekunde festgestellt. In anderthalb Jahrhunderte ist also die Stimmung in Paris um mehr als einen ganzen Ton gestiegen.

„Die Erhöhung der Stimmung“ — heißt es in der gedachten Schrift — „hat sich hauptsächlich in dem gegenwärtigen Jahrhundert gesteigert, und zwar in den letzten fünfundsiebzig Jahren viel schneller, als in dem früheren Zeitraum. Unter Ludwig XVI. entsprach das a der königlichen Capelle nach Pfeiffer 818 Schwingungen; im Jahre 1808 fand Delezenne das a einer Fäße von Holzappel von 823 Schwingungen; andere Stimmgabeln aus derselben Zeit ergaben 857 bis 860 Schwingungen, z. B. im Theater Feydeau 855, in der großen Oper 863. Im Jahre 1834 zählte das a der großen Oper nach Scheibler 867,5 Schwingungen, im Conservatorium 870; in demselben Jahre stieg es nach Delezenne schon auf 882; im Jahre 1855 auf 898.“

Der Musikgelehrte Adrien de la Fage berichtet in den Eingang angegebenen Aufsätzen am genauesten über die Schwankungen und Stellungen der Pariser Stimmung.

Im achtzehnten Jahrhundert war die Stimmung in Frankreich niedriger, als in den übrigen Ländern. Im Anfange des jetzigen, bald nach der Gründung des Conservatoriums, wurde sie — wahrscheinlich durch Beschluß der Professoren an demselben — um eine kleine Sekunde erhöht. Diese Stimmung nannte man nun den Orchesterton, während der Opernton noch lange auf seinem alten Stande blieb.

Unter den Bläsern gab die Erhöhung natürlich eine Revolution, und manche schöne und vom Besizer hoch gehaltene Instrumente verlor durch die Operation der Verkürzung an Tonfülle oder Lieblichkeit. Indessen konnte die Isolirung der Oper doch nicht lange dauern, der Orchesterton trug den Sieg davon und brang auch dort ein.

„Aber wenig bekannt und fast ungläublich ist die Thatsache, daß man um das Jahr 1821 auf den seltsamen Gedanken kam, die Stimmung in der Oper plötzlich wieder zu erniedrigen, und zwar beinahe um einen ganzen Ton. Man schrieb nämlich den schlechten Erfolg der Sänger in Rollen des alten Repertoires der hohen Stimmung zu. Als diese wieder tiefer geworden, sangen sie aber auch nicht besser.“

Rossini erkaunte bei seiner Ankunft in Paris über diese merkwürdige tiefe Stimmung und sprach sich sehr laut dagegen aus, und so wurde denn die Stimmung wieder so erhöht, wie sie Fischer im Jahre 1823 fand, nämlich das a mit 862,68 Schwingungen.“

De la Fage stellt dann folgende Uebersicht der Verschiedenheiten der Stimmung nach verschiedenen Städten und Jahren auf:

Städte.	Jahre.	Beobachter.	Schwingungen.
Berlin.	1752	Marburg.	843,75
—	1823	Fischer.	874,64
—	1834	Scheibler.	883,25
—	1839	Windzell.	874
Florenz.	1845	Marloye.	879,88
Mail.	Musikfest.	Delezenne.	893,54
—	Theater.	Delezenne.	901
Mailand.	1845	Marloye.	893,14
Paris.	1715	Sauveur.	810
—	18. Jahrh.	Eissajous.	820
—	1783	Eissajous.	818
—	1800—06	Delezenne.	853
—	1800—05	Eissajous.	860
—	Oper.	Scheibler.	853,47
—	1823	Fischer.	862,68
—	1834	Scheibler.	867,47
—	1834	Pfeiffer.	880,94
—	1836—37	Delezenne.	882,05
—	Stimmgabel.	Delezenne.	874,8
—	Eine andere.	Delezenne.	886,50

Städte.	Jahre.	Beobachter.	Schwingungen.
Paris	1855	Eiffajoue.	898
— Opéra Comique.	1823	Fischer.	855,22(1)
— Stimmgabel.	1854	Delezenne.	896
— Théâtre Italien.	1823	Fischer.	848,34
—	1834	Scheibler.	881,40
— Stimmgabel.	1834	Delezenne.	884,94
— Conservatoire.	1834	Scheibler.	869,85
— Orch. du Cons.	1834	Scheibler.	881,40
Petersburg.	1796	Sarti	872
Stuttgart.	1834	Déc. du Congrès.	880
Lurin.	1845	Marloye	879,88
Wien.	1834	Scheibler.	881,40
—	1834	Streicher.	886
— Conservatorium.	1834	Scheibler.	890,88
—	1834		867,33
—	1834		872,67
— 6 Stimmgabeln.	1834	Scheibler.	878,30
—	1834		880,20
—	1834		880,67
—	1834		880,74
— Minimum	1834	Scheibler.	866
— Maximum.	1834	Scheibler.	890

Das a einer sehr alten Kirchen-Stimmgabel zeigte bei Delezenne nur 768,54 Schwingungen, einer etwa hundert Jahre alten Stimmgabel 845,29. Die Flügel von Büffel fand Scheibler im Jahre 1834 = 886,50, die von Pleyel 892. Auch jetzt stehen die Erard'schen Flügel etwas tiefer, als die Pleyel'schen.

„Man bedient sich jetzt kleiner Instrumente, in denen eine freie Zunge durch Anblasen schwingt. Vermittels derselben hat man im Jahre 1854 die Stimmung in der italienischen Oper, in der komischen und der großen Oper in Uebereinstimmung gebracht, und zwar zu 896,50. Die Stimmgabeln aber, die man als den Pariser Opernton angehend verkauft, stehen nur auf 874,8! — Hiernach herrscht also die höchste Stimmung merkwürdiger Weise in der Provinzialstadt Lille im nördlichen Frankreich; dann in Paris und Mailand, gegen die Wien und Berlin tiefer stimmen.“

Die meisten Musiker haben die Ursache der fortschreitenden Erhöhung hauptsächlich in den Blas-Instrumenten gesucht, und das auch wohl gewiß mit Recht (vgl. Schindler a. a. O.). De la Fage ist der Ansicht, daß die Saiten-Instrumente die größte Schuld tragen, indem die Spieler sie gern etwas hoch stimmen, um dem Tone mehr Glanz zu geben. Dasselbe findet bei den Klavieren statt. So könnte allerdings die Leichtigkeit, mit welcher die Streich-Instrumente gestimmt werden, im Verein mit dem Wunsch, dem Tone durch höhere Stimmung mehr Glanz zu geben, Einfluß auf die Steigung gehabt haben.

Daß die Sänger einen Theil der Schuld tragen, ist nur in so fern wahr, als sie sich nicht der Erhöhung widersetzen und auf Festhalten an der früheren Stimmung gedrungen haben. Thöricht ist es aber, meint de la Fage, der hohen Stimmung die Entartung des Gesanges, den Ruin der Stimmen zuzuschreiben. Die Sucht, jede Tenorstimme zu der Höhe hinaufzuschrauben, welche bei einzelnen bevorzugten Organen einmal leicht anspricht, die lächerliche und naturwidrige Forcierung des hohen c mit der Brust, die schlechte Methode beim Gesang-Unterricht, der Mangel an Schule, an ernstem Studium und ausdauerndem Fleiße, und endlich die Komponisten: das alles zusammengenommen führt den Ruin der Stimmen herbei, mögen sie auch von Natur noch so schön sein.

Zwingt etwa die steigende Stimmung die Komponisten, die Gesangs-Partien hoch und immer höher zu schreiben? Was geht sie die Höhe der Stimmung an? Steht es nicht in ihrer Macht, tiefer, d. h. der Natur der menschlichen Stimme gemäß, zu schreiben? Wer zwingt sie, den Haupt-Effekt der Phrase in die höchste Höhe zu legen? im Orchester den gedullichsten Eärm zu machen, der jede Menschenstimme erdrückt? ein Duett nicht anders als durch Unisono-Geheul in der Oktave zu schließen? Wo steht geschrieben, daß in einem Finale die Solostimmen nicht mehr durch sangbare Stimmführung und seine Kombination des Ganzen aus dem Chor hervortreten, sondern allein durch die Kraft der Lunge Chör und Orchester überschreien sollen?

Und warum werden denn die eigentlichen Bassstimmen noch viel sehtener, als die Tenöre? Für sie wäre ja die erhöhte Stimmung eine Erleichterung, ein treibendes Wasser auf ihr Mühlrad im kühlen Grunde!

Nein, die hohe Stimmung ist nicht schuld an dem Mangel an schönen Stimmen und ihrem Ruin, wenn sie noch hier und da auftauchen; aber die schlechten Singmeister und die schlechten Komponisten sind es. Wir wollen nicht von Frankreich sprechen, wo im Allgemeinen immer mehr oder weniger schlecht gesungen worden ist; aber wer hätte noch vor 25 Jahren geglaubt, daß Italien und seine herrliche Schule so tief sinken würde?

Musikalische Umschau in Wien.

R. R. Hofoperntheater. Am 18. August „Trene“ Ballet. Am 19. August „Lohengrin“ Oper. Am 20. August die Oper wieder-

holt. Am 21. August „Trene“ Ballet. Am 22. August „Hugenotten“ Oper. Am 23. August „Trene“ Ballet. Am 24. August „Lohengrin“ Oper. Am 25. Aug. „Lucretia“ Oper.

Der Wiedereröffnung dieses Theaters wurde von dem Publikum mit doppelter Spannung entgegengefehen. Der vollbrachte Zubau zur Vermehrung der Eingänge und Erzielung bequemer Garderoben, der bereits in den öffentlichen Blättern besprochene neue Vorhang für Zwischenaakte mit den zwei, durch seidene Drapperien verhangenen Ausgängen zum Erscheinen für die hervorgerufenen Künstler und den gemalten Büsten der großen dramatischen Dichters Glück, Mozart, Beethoven, Weber oben in der Mitte,uber und Meyerbeer, Rossini und Spontini an den Seiten, endlich die Ankündigung der Aufführung „Lohengrin's“ als Eröffnungsooper waren hinlängliche Anziehungsmomente für die durch ein längeres Entbehren montirten Opernfreunde.

Zwar ging der genannten Oper aus unbekanntem Ursachen das neue Ballet „Trene oder die Erscheinung“ von Colinelli mit Musik von Franz Doppler voran; allein schon der nächste Abend, der 19., brachte die mit Sehnsucht erwartete Oper. Der Erfolg beider Novitäten war ein günstiger. Das Ballet gefiel durch mehrere sehr anziehende Tänze, die größtentheils recht gefällige und passende Musik des Hrn. Franz Doppler, der das Orchester selbst dirigierte, durch die Schwingkraft der prima Ballerina Fräulein Legrain, die Anmuth der Ricci, die Leichtigkeit des Fräul. Koll und die glänzende Ausstattung. Es fehlte nicht an Hervorragungen aller Betheliligten.

„Lohengrin“ fand am ersten Abende eine wahrhaft glänzende Aufnahme von Seite des äußerst zahlreichen Publikums. Direktor Eckert, Kapellmeister Esser als Dirigent der Oper, alle Mitwirkenden wurden wiederholt gerufen und mit Zeichen der Anerkennung überhäuft. Sehr viele Nummern der Oper erhielten stürmischen Beifall. Am darauffolgenden Tage bei der Wiederholung der Oper war das Haus nicht so gedrängt voll wie bei der ersten Aufführung, der Beifall mäßig, die Aufmerksamkeit ungetheilt. Wir verweisen auf den an der Spitze dieses Blattes stehenden besonderen Artikel über diese Oper und deren Aufführung in Wien.

In der Oper „Die Hugenotten“ traten zum ersten Male wieder die Fräuln. Titzens und Liebhart, die Herren Draxler und Stöger (Bestzer als nie fehlender Gast) vor das Publikum, und wurden insgesammt auf das freundlichste begrüßt und mit Beifall überhäuft. Ihre Leistungen in dieser Oper sind bekannt und oft besprochen worden. Als neu engagirtes Mitglied wurde Fräul. Henriette Sulzer vorgeführt, welche sich in der Rolle des Pagen schnell die allgemeine Gunst gewann. Persönlichkeit, Stimme und Vortrag vereinigen sich bei dieser Kunstjüngerin, um ihr den Erfolg zu sichern. Wir behalten eine nähere Würdigung ihrer Vorzüge einer späteren, umfangreicheren Leistung bevor. Jedenfalls ist das Fräulein eine höchst schätzenswerthe Acquisition für das Hofoperntheater.

Lohengrin.

(H—L) Romantische Oper in drei Akten. Text und Musik von Richard Wagner. (Am 19. August 1858 zum ersten Male darge- stellt im Hofoperntheater in Wien.)

In dieser Oper hat R. Wagner, nach der Ansicht seiner Verehrer, namentlich Liszt's, seine musikalische Richtung am vollkommensten ausgeführt. Die Musik hat die Zuhörer in Weimar, wo sie zuerst ausgeführt wurde, den darüber vorliegenden Berichten zufolge, zur Begeisterung hingerissen. Man fand, daß die Charaktere wie in Erz gegossen seien, daß die Instrumentation, ohne den Gesang zu überwuchern, tief in das innerste Leben der handelnden Personen hinableuchte. Als besondere Eigenthümlichkeit wurde hervorgehoben, daß anstatt der sonst üblichen Aneinanderreihung einer Anzahl verschiedener in sich abgeschlossener Musikstücke einige bezeichnende musikalische Gedanken, die sich an die hervorragendsten Charaktere und Momente der Handlung anschließen, die ganze Oper wie ein rother Faden durchziehen. Als solche Motive wurden in „Lohengrin“ fünf hervorgehoben. Wir können und nicht versagen, das Urtheil, welches ein früherer Segner Wagner's, der „Lohengrin“ in Weimar hörte, über diese Oper in einem Schreiben an die „Neue Zeitschrift für Musik“ abgab, vorausschicken, indem wir weiter unten unsere eigenen Betrachtungen über das Werk an dieses Urtheil anreihen werden. Das erwähnte Schreiben sagt Folgendes: „Ich habe es in meiner Eingewohnheit gegen Alles, was Oper ist, gar nicht für möglich gehalten, daß die Musik sich derartig schmiegen und einer Handlung unterordnen könne, ohne sich auch dort selbst aufzugeben. In „Lohengrin“ scheint sie nur Lichter und Schatten in das Bild zu tragen, nur Empfindungen und Sitten zu beleuchten, zu erläutern und durchsichtig zu machen; sie gibt der Wirkung der Handlung nur größere Tragweite; sie dehnt sie nur auch auf jene Nerven aus, die sonst keinen Theil an dem Genuße hätten, und zieht so den ganzen Menschen in den magischen Kreis. Es fällt ihr nirgends ein, sich selbstständig auszubreiten oder sich

gar in traditionell abgeschlossenen Schulformen zu bewegen; sie begleitet die Entwicklung des Gedichtes, haucht Partes und wettet strenges hinein, fällt aus, tritt zurück oder ragt hervor, je nachdem es Noth thut. Immer aber steht sie mitten in einem ausgetragenen vollberechtigten Ganzen. Stellen wir uns nun aber auf den Standpunkt der Kritik, welche die Oper konsequent als Musikstück, nicht aber als jenes eigenenthümliche Fertige, als einen vielverzweigten Organismus auffaßt, von dem nur ein Theil auf dem Tone beruht, so ergibt sich allerdings eine auffallende Dürftigkeit. Nur einige wesentliche Motive müssen den musikalischen Zusammenhang stiften; sie werden von einem Ende der Oper zum andern festgehalten, und wir sehen sie immer dann wieder austauschen und durchbrechen, wenn ein Chaos droht und Alles willkürlich auseinanderflattern will. Was neben diesen Grundkörpern vorhanden ist, erscheint für sich allein betrachtet als zusammenhangslose Masse, deren Schwerpunkt nicht im Gesang sondern im Instrumentalen beruht. Denken Sie aber dabei um alle Welt nicht an regelrechte Instrumentalaufsätze; bei Wagner beruhen sie auf reiner Klangwirkung, auf Reflexbewegungen des Tones. Hierin ist er groß, hier haben offenbar die fleißigsten Studien zauberhafte Frucht getragen: Das ist eine wahre Märchenwelt, ein rahrer Tonregenbogen. Unerhörte Klangkombinationen, aber durchweg von einer Schönheit ohne Gleichen!

„Die ganze Einleitung zum „Lohengrin“ ist eine Feerie und man kann selbst mit der kritischen Brille auf der Nase sich eines extatischen Zustandes nicht erwehren. Die Nerven vibriren, aber wie?! — Ueber jene Klangkombinationen, für welche ich den festen Begriff „Accord“ absichtlich nicht brauche, ist nun der Gesang gestellt. Er ist in eigenthümlichen, ich möchte sagen, sonderbaren Intervallen gehalten und fast ausschließlich rezipitativisch. Nur in seltenen Fällen, wo es ein gewaltiger Effekt unabweisbar fordert, schwingt er sich zum „Arioso“ auf, was natürlich, da es ein durch keinen Mißbrauch verbrauchtes Reizmittel ist, seine Wirkung nicht verfehlen kann. Im Uebrigen geht die Musik durch Dick und Dünn mit den dargestellten Gedanken. Die Modulation beachtet keine überlieferten Regeln, keine bekannte Form, sie ist völlig dithyrambisch: volles C-Dur und dicht daneben D-Dur ist alltäglich. Von symmetrisch ausgebauten rhythmischen Figuren ist keine Rede; Eins treibt das Andere vorwärts, rafflos und ohne ersichtliches Ziel. Und trotz dieser Abnormitäten und Monstruositäten ist stets das allein Richtige, im Moment unveräußerlich Nothwendige getroffen. Begreife es, wer da kann!“

Wir wollen nun, bevor wir unser eigenes Urtheil aussprechen, eine Darstellung des Inhalts der Oper folgen lassen.

Der erste Akt zeigt uns den deutischen König Heinrich den Vogler in einer Au am Ufer der Schelde bei Antwerpen in der Mitte sächsischer und brabantischer Grafen, Edlen und des Volkes, um mit ihnen zu dingen nach des Reiches Recht. Er anbietet sie zum Heergelohn nach Mainz, um gegen die Ungarn zu ziehen, klagt dann, daß Brabant ohne Fürsten in Zwittertracht lebe, und fordert den brabantischen Grafen Friedrich von Telramund, den er als aller Tugend Preis kennt, zur Rede über den Grund der Drangsal auf.

Dieser, dessen Schuze die Kinder des verstorbenen Herzogs von Brabant, Elsa und Gottfried, anvertraut worden waren, durch seine Gattin Ortrud irre geführt und angetrieben, klagt Elsa des Brudermordes an, und spricht als der Nächste von des Herzogs Blut den Thron für sich an. Ein Gottesgericht soll entscheiden. Elsa, der Lohengrin in einer Traum-Vision erschienen, vertraut darauf, daß ihr Retter erscheinen werde. Die Heertrüper blasen den Aufruf zweimal. Da naht Lohengrin, von einem Schwane gezogen, in silberner Rüstung auf dem Fluße. Elsa weicht sich seinem Schuze und gelobt, wenn er siegt, seine Gattin zu sein. Lohengrin fordert nur das Eine, daß Elsa nie nach seinem Namen und seiner Art frage. Elsa verspricht es, Lohengrin siegt und der König fährt sie dem fremden Ritter zu.

Im zweiten Akte, welcher uns in die Burg von Antwerpen führt, wo Elsa und Lohengrin weilen, sinnt Ortrud, die Gattin des verbannten Telramund, auf das Verberben Elsa's. Es gilt, sie zu bewegen, nach Lohengrin's Namen und Herkommen zu fragen. Sie macht ihren Gatten, der sie als die Ursache seines Unglücks mit Vorwürfen überhäuft, mit diesem Vorhaben vertraut, und bittet hierauf die auf dem Söller der Kemenate (Frauenwohnung) erscheinende Elsa um Hilfe in ihrer Verlassenheit und Noth. Diese, ein Engel an Güte, nimmt sie auf, und führt sie in die Kemenate. Es wird Morgen, und der Hochzeitszug begibt sich nach dem Dome. Da treten Ortrud und Telramund schmähend vor, und verlangen, daß Lohengrin seinen Namen nenne, doch König Heinrich und das Volk treten entgegen, indem sie Lohengrin vertrauen.

Der dritte Akt führt uns in das Brautgemach, wo Elsa, von Argwohn ergriffen, dem Gatten das Geheimniß seines Herkommens und Namens schmeichelnd abzurufen sich bemüht. Kaum hat sie die verhängnisvollen Worte

Hör! was ich dich muß fragen,
Den Namen sag' mir an!

dann
Woher die Fahrt?

und
Wie seine Art?

ausgesprochen, und Lohengrin

„Beh' uns, was thatest du!“

ausgerufen, dringen Friedrich und vier brabantische Edelknechte ein, um Lohengrin zu ermorden. Dieser aber streckt Friedrich todt zu Boden, ordnet an, den Beschlag'nen vor des Königs Gericht zu bringen. Auf seiner Laduten treten vier Frauen ein, denen er Elsa mit dem Auftrage übergiebt, sie vor den König zu geleiten, wo er ihr Antwort geben wolle.

Nachdem Lohengrin vor dem Könige und dem Volke seinen Namen und seine Herkunft als Ritter des heiligen Gral kundgegeben, muß er für ewig von seiner Gattin und allen Jenen fortziehen, welche seinen Namen kennen gelernt haben.

Der Schwan erscheint, Lohengrin senkt sich, blickt am Strande, zu einem stummen Gebete auf die Knie. Plötzlich erblickt er eine weiße Taube sitzen über den Nagen senken. Mit lebhafter Freude springt er auf und löst dem Schwane die Kette, worauf dieser sogleich untertaucht. An seiner Stelle erscheint ein Jüngling; es ist Gottfried, der junge Herzog von Brabant. Man huldigt ihm. Lohengrin fährt, von der Taube gezogen, im Rauche fort. Elsa stirbt mit dem Ausrufe: „Mein Gatte! Mein Gatte!“

Richard Wagner nimmt eine große Bedeutung für diese Lohengrin-Sage in Anspruch. „Lohengrin“ ist ihm, wie er selbst sagt, der Typus der modernen Tragik und eigentlich ihr einziger Stoff, — von gleicher Bedeutung für die Gegenwart wie die Antigone für das griechische Staatsleben es war.

Gewiß liegt ein höherer Sinn in der Lohengrin-Sage, an welche R. Wagner sich in seinem Textbuche ziemlich treu gehalten hat; allein wenn diese Bedeutung nicht vollkommen klar und einbringlich aus dem Buche hervortritt, so liegt die Gefahr nahe, daß das märchenhafte Beiwerk des in einen Schwan verwandelten und durch die Dazwischenkunft einer Taube entzauberten Herzogsknaben von Brabant uns als etwas Fremdartiges erscheint, das mit dem, theils kraftvollen, theils zart-innigen wirklichen Leben voll Puls und Empfindung, das vor uns entrollt wird, nicht in befriedigender Weise zusammenstimmt. Derlei symbolisches Wesen schadet im Dramatischen immer der Wirkung, da seine Verwebung mit dem dargestellten Leben und die Vergeistigung des letzteren durch das erstere selten mit jener Klarheit und Ueberzeugung vor unser inneres Auge tritt, die nothwendig ist, um uns auf dem idealen Standpunkte festzuhalten. R. Wagner besitzt als ein geistreicher Mann, der sich die Operntexte selbst liefert, allerdings die Gabe, sie thätlich für seinen Zweck einzurichten, die Musik als beleuchtendes und die Kraft des Wortes und der Situation (der inneren Seelenzustände sowohl als des Abdrucks derselben in den Begabheiten) verstärkendes, ja verklärendes Ausdrucksmittel über dem Texte walten zu lassen; allein bei den Grenzen, welche dem Dichter, der eine Handlung dramatisch zur musikalischen Behandlung gestalten soll, bei dem Spielraume, den die letztere für den Ausdruck des Gefühllebens in Anspruch nimmt, nothwendiger Weise gezogen sind, ist es immer mißlich, die höhere Bedeutung der vorgeführten Begebenisse und Zustände auf Symbolisches zu gründen. Die Musik kann hier wohl als mächtige Herrscherin über die Stimmung der Seele nachhelfen; allein sie kann das, was das Wort zu thatsächlicher oder begrifflicher Aufklärung der Erscheinungen schuldig bleibt, mit der Unbestimmtheit ihres Ausdrucks nicht ersetzen. Uebrigens hat der Gegensatz zwischen dem in Leidenschaft und Sucht nach den Gütern des Lebens befangenen Ehepaare Friedrich und Ortrud und dem Gral-Ritter, der, von Sehnsucht nach der unbegrenzten Liebe getrieben, aus seiner wonnigen öden Einsamkeit herabsteigt, und in Berührung mit der Geliebten, wie mit jedem andern menschlichen Wesen alles Äußere, sogar seine Herkunft und seinen Namen, verläugnen will und muß, um seiner hohen Sendung treu zu bleiben, zwischen welchen beiden Gegensätzen die edle sanfte Elsa mit der liebenden Hingebung an Lohengrin als das durch eine Vision verklärte Ideal ihrer Seele und der irdischen Schwachheit des Zweifels an dem Ideale im Herzen steht — etwas sehr poetisch Anziehendes, das von der Grundlage des kraft- und glaubensvollen ritterlichen Volkstheaters sich blendend abhebt.

Ueber die Musik Wagners ist schon so viel gesagt und geschrieben worden, und er hat durch seine Theorie der Oper den Standpunkt, von dem aus man seine Werke beurtheilen muß, so entschieden festgelegt, daß man nur zu sagen braucht, ob man sich zu den Anhängern seines Systems bekenne oder nicht, um dann sein Urtheil sogleich darauf beschränken zu können, ob und in wiefern der Tonrichter in der Art und Weise, die er für die einzig wahre und rechte hält, Talent, Geist, Geschick und Geschmack gezeigt habe. Wir bekennen uns unumwunden nicht zu der Theorie Wagners; nach unserer Meinung kann nur die Frage bestehen: „hat die Oper, das musikalische Drama, eine Berechtigung künstlerischer Existenz oder nicht?“ Wer ihr diese abspricht, der kann auch in Wagners Bestrebungen kein Heil erblicken; wer aber ein musikalisches Drama gelten läßt — und wer vermöchte beiden wundervollen Leistungen auf diesem Gebiete und ihrer weltüberwindenden Wirksamkeit gesunden Sinns das Gegentheil zu behaupten? — der muß in der Musik und kann nur in ihr allein den künstlerischen Schwerpunkt, die Kraft und die Bedeutung für diese Kunstgattung suchen. Wer die Musik in der Oper nur als Dienerin der Poesie, als Verstärkung des Ausdrucks der Worte in Anwendung bringen zu können glaubt, und darin allein sein Heil sucht, der betrügt

sich selbst; denn im musikalischen Drama wird und muß — der Dichter mag thun was er will — die Musik herrschen und den Text in den Hintergrund drängen; ja die Dichtung kann, wenn sie der musikalischen Behandlung fähig sein soll, nie ein Kunstwerk sein, sie kann nur die Elemente zum musikalisch-dramatischen Kunstwerke liefern; wie im Liede, so können in einzelnen lyrischen Stellen, in Momenten reinen Gefühlsausdrucks, die Worte zu dichterischer Schönheit sich erheben und eine wahre Kunstprobe mit den Tönen feiern; allein die dramatisch-künstlerische Entwicklung der Situationen und Charaktere, und ihrer innersten Bedeutung, das eigentlich dramatische Kunstgebilde der Oper, wird stets allein von der Musik geschaffen werden, und sie allein vermag es zu schaffen durch die ihr inwohnende selbständige Kraft der Gestaltung und des Ausdrucks, durch die ihr eigenthümliche Schönheit.

Wagner's „Lohengrin“ steht unseres Erachtens höher als sein „Tannhäuser“, weil eine größere Styleinheit in demselben herrscht und der Dichter seiner Richtung mit größerer Strenge und Selbstverleugnung treu geblieben ist. Dem rein sinnlichen Elemente, dem Reize, ist kein Eingang in diese Musik gestattet worden, der Gesang hält durchaus die reine charakteristische Einfachheit des Ausdrucks fest, und nur die Instrumentation umspielt und umbraut ihn mit reichen blendenden Mitteln zur Verstärkung, Individualisierung und Entfaltung des Ausdrucks. Die Mängel und Vorzüge des Werkes sind im Wesentlichen in den oben angeführten Stellen des Weimarer Kunstfreundes mit kühnen Strichen hervorgehoben; die melodische Dürftigkeit, der Abgang musikalischer Motive und die dithyrambische Behandlung des Gesanges, der ohne rhythmische Ruhepunkte und Abschlüsse, daher ohne die jedem Kunstgebilde nöthigen Contouren, sich abspinnt und kein anderes Gesetz kennt als sich den dargestellten Seelen-Zuständen mit möglichst treuer Charakteristik anzuschmiegen, dann das Uebergewicht des instrumentalen Theils.

Wenn übrigens dieser Instrumentation mit ihren allerdings blendenden Klangwirkungen und ihren das dargestellte Leben reich beleuchtenden und charakterisirenden Ausdrucksmitteln ein so außerordentliches Zauber, eine so überwältigende Macht der Beglaubigung beigelegt wird, wie in dem bemerkten Schreiben aus Weimar geschieht, welches darin etwas unbegreifliches, Wunderbares erblickt, so können wir dem Verfasser nicht beistimmen. Allerdings sind die dargestellten Zustände, innere und äußere, wahr und scharf betont, so daß sie nicht in einer wesentlichen Allgemeinheit des Ausdrucks zerfließen, sondern in charakteristischer Geschiedenheit sich von einander abheben; allein da die Klangfarbe ein in sehr großen Antheil an dieser Charakterisirung hat, und daher namentlich die Instrumentirung auf diesen Erfolg hinarbeitet, und zwar in der Art, daß selbst durch die vorwiegende Anwendung der einen oder der anderen Gattung Instrumente (der Streich-, Holzblas- und Blechinstrumente) bei der Darstellung der Seelenzustände dieser und jener handelnden Personen die Individualisirung derselben angestrebt wird, so ist es klar, daß der musikalische Ausdruck doch mehr auf Äußerlichem, auf Kombinationen, als auf wahrer Innerlichkeit beruht, welche nur dann vorhanden ist, wenn die Seele ihre Empfindungen melodisch im Gesange ausprägt, und selbst den mildesten Leidenschaften in einer konkreten, echt musikalischen Schönheitsform den verklärten Kunstzauber verleiht. Man halte sich die Szene in Mozart's „Zauberflöte“ gegenwärtig, als Pamina in ihrer Verzweiflung den Dolch gegen ihre Brust zücken will, und die drei Genien sie zurückhalten, und man wird den Unterschied begreifen lernen, welcher zwischen der musikalischen Darstellung eines Seelenbildes von innen heraus aus genial schaffender Fantasie und jener eines geistvollen Komponisten, wie R. Wagner, ist, der die Ausdrucksmittel der Musik fleißig studiert hat, und sie mit Gehör und feinem Sinne zur regitativischen Charakterisirung der durch die Dichtung gegebenen Seelenzustände anzuwenden versteht.

Sie und da erhebt Wagner sich im „Lohengrin“ so wie im „Tannhäuser“ allerdings zu höherem, mit der Weihe innerster Empfängnis ausgestatteten Ausdrucke, und namentlich ist es wieder der, auf der idealen Höhe echter Weiblichkeit stehende Charakter der „Elfa“, der, wie jener der „Elisabeth“ im „Tannhäuser“, Seiten wahrhaft ergreifender Wahrheit und Schönheit darbietet. Ihrem Gesange vom Söller der Kamenate herab in der zweiten Scene des zweiten Aktes

„Guch Lächten, die mein Klagen
so traurig oft erfüllt“

kann man wohl nicht widerstehen. Das Erscheinen Lohengrin's im ersten Akte ist ebenfalls von seltener Schönheit; sowol der über das Wunder taunende Chor der Männer und Frauen als das Abschiedslied Lohengrin's an den Schwan haben ein äußerst warmes und magisches Kolorit.

Wir könnten noch mehrere einzelne Schönheiten gleicher Art anföhren, wollen uns aber darauf beschränken, auch der größtentheils sehr wirksamen, mit charakteristischer Kraft behandelten Chöre zu gedenken.

Die Ausführung der Oper war eine in jeder Beziehung vorzügliche. Orchester und Chor leisteten unter der Leitung des trefflichen Kapellmeisters Heinrich Esser Unglaubliches, wenn man die Schwierigkeit der Aufgabe in's Auge faßt. Ein so gewaltiges, aus dem Innersten strömen-

des Wirken des Chors haben wir kaum je noch erlebt, die Massen traten mit der ganzen Kraft der Persönlichkeit auf.

Unter den Trägern der Hauptrollen müssen wir vor allen Frau Duffmann-Meyer nennen, die ihre schöne ausdrucksvolle Parthie mit einer Wahrheit, Schönheit und Innigkeit sang, wie man seit der Lind Aehnliches nicht wieder gehört hat.

Diese Parthie ist aber auch ganz für ihr zartes, weniger sinnlich reizendes als innig befeeltes Organ, für ihre dem lirisch-elegischen Ausdrucke vorzugsweise zugebildete Gesangskunst geschaffen. Bekanntlich wurde ihre Darstellung der „Elisabeth“ im „Tannhäuser“ in Prag als eine ihrer vorzüglichsten Leistungen bewundert. Wer ihre „Elfa“ gehört, begreift es, und der lebhafteste Wunsch muß in ihm rege werden, sie auch als „Elisabeth“ zu hören.

Frau Gillág sang die „Ortrud“, bekannte Unarten im Vortrage der tieferen Stellen abgerechnet, mit entsprechendem Ausdrücke und das charakteristische Kolorit war im Ganzen glücklich getroffen. Hr. Ander mußte das edle Gepräge des „Lohengrin“ treu wiederzugeben; seine Leistung war vom Anfang bis zu Ende gleich wahr als warm, und die wenigen dankbareren Momente, namentlich bei seinem ersten Auftritte und am Schluß der Oper (die Erzählung über seine Herkunft), mußte er zu schöner Wirkung zu bringen. Hr. Bedt entfaltete als Friedrich Telramund seine schöne Stimme mit kräftigem Ausdrucke und gewandtem Vortrage; allein dem Charakteristischen mußte er nicht mit voller Sicherheit gerecht zu werden. Hr. Schmid als König und Hr. Prabhane als Peerrufer waren ganz auf ihrem Plage. Die Ausstattung ist glänzend, die Inszenesetzung meisterhaft. Der Beifall bei der ersten Vorstellung war stürmisch, bei der zweiten mäßig. Das Haus war am ersten Abend überfüllt, am zweiten voll.

Kunstnachrichten.

Wien. Aus Anlaß der Völkerbeglückenden Geburt des Kronprinzen Rudolf von Oesterreich ist in der Kunst- und Musikalienhandlung F. Süssgl in Wien ein neuer Kronprinzen-Marsch von dem beliebten Komponisten J. Kaulich, Kapellmeister der Bühnen-Musik des k. k. Hofoperntheaters, erschienen und für Pianoforte zu haben. Dieser sehr gelungene Marsch erscheint auch für Militärmusik und Orchester, und dürfte bald als beliebter Marsch von allen Händen zu hören sein.

— Aus Anlaß der Völkerbeglückenden Geburtsfeier des Kronprinzen Rudolf von Oesterreich erscheint im Verlage der k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhandlung Karl Haslinger ein „Tongemälde für das Pianoforte“ unter dem sinnigen Titel: Dank und Jubelgefühle eines Oesterreichers. — Da der ganze Ertrag, ohne Abzug aller Unkosten, dieses von Karl Haslinger selbst komponierten Tonstückes zur Unterstützung arbeitsunfähiger Krieger, deren Witwen und Waisen aus den Jahren 1848/49 bestimmt, die Komposition, sowie deren Ausstattung eine vollkommen gelungene ist, so dürfte sich das allgemeine Interesse nach diesem Werke wenden, und sich ein günstiges Resultat erwarten lassen. Ueber höhere Beiträge wird besonders quittirt.

Korrespondenzen.

Preßburg, 16. August. Gestern fand im städt. Redoutensale zum Besten hilfsbedürftiger Studirenden eine musikalisch-dellamatorische Akademie statt, welche durch die Mitwirkung gediegener Künstler: der Fräuleins Bondy und Delia, dann der Herren Kappoldi und Röder aus Wien, einen seltenen Genus darbot. Herrn Kappoldi namentlich wurde von dem gewählten Publikum ein überaus freundlicher Empfang zu Theil, den er auch durch seine meisterhafte Leistung rechtfertigte. Der jugendliche Virtuose spielte zwei Konzerte von H. Vieuxtemps: „La Réverie“ und „La Tarantelle“ mit größter Bravour, Kraftfülle, Eleganz und einem so zarten, innigen Verständniß, daß er die Zuhörerschaft zur Begeisterung hinführte und wiederholt durch den lebhaftesten Beifall ausgezeichnet wurde. Gleiche Anerkennung fand der rühmlichst bekannte Cellist Hr. Röder für den Vortrag zweier Piecen eigener Komposition. Die Pianistin Fr. Bondy spielte drei Stuben von Fr. Liszt, worin sie technische Fertigkeit und wahrhaft künstlerische Auffassung in hohem Grade zur Geltung brachte. Eine gleichfalls sehr günstige Aufnahme fand der sinnige, tief empfundene Vortrag zweier Lieder von Seite des Tenoristen Hrn. Schultner, wie auch ein ungarisches Lied, gesungen vom Opernsänger Hrn. Paczelt, beifällig aufgenommen wurde. Zum Schluß dellamirte Fr. Delia, das neu engagirte Mitglied des Hofburgtheaters, zwei Gedächtnis humoreskischen Inhalts mit feinsten Nuancirung in Wort, Geberde und Ausdruck, unterstützt von einem wohlklingenden Organe. Fr. Delia erwies sich als eine treffliche Darstellerin im naiven Fache und erntete den größten Beifall. Eröffnet wurde die Akademie mit einem eigens hierfür von J. A. Moshammer gedichteten Prologe, welchen der Veranstalter Hr. W. Fr. Erner mit Wärme vortrug. — Der Erfolg der Akademie war ein entschieden günstiger und in Anbetracht des wohlthätigen Zweckes jedenfalls ein ersprießlicher zu nennen.