Werk

Titel: Caecilia Mainz>

Ort: Mainz

Jahr: 1828

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?472885294_0007|log39

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Eine Betrachtung

über den heutigen Zustand der deutschen Oper,

angeknüpft

an Nurmahal von Spontini und Oberon von Weber

von

A. B. Marx.

Einleitung.

Nie hat sich wohl das musikalische Drama in Deutschland einer so ausgebreiteten und thätigen Theilnahme zu erfreuen gehabt, als in unsern Tagen. Waren ihm ehedem nur die Hofbühnen der reichsten Residenzstädte, und vornehmlich nur in einer gewissen Zeit des Jahres, geeffnet, so beherrscht es jetzt ohne Ausnahme und Unterbrechung alle Theater, von den fürstlichen bis zu den kleinsten Provinzialbühnen hinab. Keines glaubt, ohne Oper, ja ohne alle Gattungen der Oper, bestehen zu können; nur sie ist zum Schmuck festlicher Tage ausersehen, nur ihr wird jeder Aufwand, jede Mühe, alle Zeit und Sorgfalt unabgewogen gespendet, nur von ihr erwartet man noch ausgebreitete und entschiedene Wirkung auf das Publikum, nur von ihrem Erfolge sieht man den Kassenzustand für abhängig an. Ja, ihre Herrschaft dehnt sich von den Theatern über das ganze Musikwesen aus, nirgends sichtbarer, als bei den

Konzertisten und Gesangdilettanten, die nicht leicht für andere als Opernmusik zu gewinnen sind.

Bei so grossem äussern Erfolg, ist man wohl veranlasst, nach dem innern, nach der Wirkung auf Geist und Gemüth, zu fragen; und da muss es im ersten Augenblick auffallen, diese Wirkung verhältnissmässig so gering zu finden. Kann man nachweisen — darf man glauben, dass die heutige Oper einen erheblichen Einfluss auf Geistesvermögen, Bildung, Beglückung der Menschen gewonnen? — Wenn nicht äussere Spuren, müsste doch der Inhalt der neuen Kunstwerke davon Kunde geben! — Wir dürfen uns aber einer so umfassenden Erörterung enthalten; die Unentschiedenheit, mit der das Publikum von einer Opernklasse zur andern, unter den heterogensten, ja widersprechendsten Erscheinungen herumirrt, fast ohne die Verschiedenheit gewahr zu werden — die unverkennbare Gleichgültigkeit, mit der man Gluck und Mozart um Auber und Boieldieu, sie um Beethoven und Spohr, diese um Spontini oder Rossini, Merkadante oder Weber verlässt und vergisst *), beweisen zur Genüge,

*) Man schmeichelt sich dabei oft mit dem Ruhm der Vielseitigkeit. Diese erwünschteste Eigenschaft scheint mir aber nur dem zuzugestehen, der viele Gegenstände wirklich erkannt, ergründet hat; und von der Oberflächlichkeit, mit der man viel Verschiedenes zusammengreift, ohne Erkenntniss und Unterscheidung des Einzelnen, wie Tag und Nacht unterschieden. *Anm. d. Verf.*

dass keiner dieser Künstler wahre, vollgültige Anerkennung seines Wesens errungen hat. Diese Gleichgültigkeit des Publikums hat sich auf eine wahrhaft beunruhigende Weise über Ausübende und Urtheilende verbreitet. Der Mehrzahl unserer Operisten gilt es im Grunde gleichviel, was sie vorzustellen und zu singen haben. Sie werden insgesamt dieser Behauptung widersprechen und zu »dem göttlichen Mozart und dem grossen Gluck« schwören, denselben Abend aber Aubers Maurer und Rossini's Elster, mit gleicher Erhebung wie Ephigenia und Fidelio, geben, und um die neueste Narrheit von Merkadante oder Panseron »den göttlichen Mozart und den grossen Gluck« unter das Pult werfen. Die Berichterstatter in unsern Zeitschriften, die ja, auf die Bürgschaft ihrer Anonymität, sämtlich Richter über Tonkunst sind, scheinen gar vergessen zu haben, dass es Kompositionen gibt; sie werden eher einen Bogen über den Triller der Katalani und den Schnupfen der Sonntag zusammenbringen, als eine Zeile über irgend eine Oper — wenn man die sterectypen Redensarten von »göttlich, allerliebst, tief, ansprechend« u. s. w. ungerechnet lassen darf.

Traurig, wenn dies ein Zeichen von allgemeinem Verfall wäre! So ist es jedoch nicht. Die Geschichte aller Künste lehrt uns, dass diese, als Theil des geistigen Volkslebens, nie anders, als mit dem Volke, selbst gesunken sind; es bezeugen und bürgen aber die Befreiungskriege, das Steigen geistiger Thätigkeit und Kraft, das gedeihliche

Fortschreiten staatlicher Bildung und bürgerlicher Freiheit, dass unser Vaterland höherm Wachsthum und schönerer Blüte entgegensieht. Auch keine Periode einer Kunst schloss sich, ohne ihre Aufgabe gelöset zu haben; unsere Zeit hat die Lösung der ihr Obliegenden, die Vollendung der deutschen Oper, kaum begonnen *). Noch gehören die Werke unserer grössten Meister nicht einmal zum reinen deutschen Besitzthum: unser erster grosser Opernkomponist, Händel, steht, nach Sprache und Form, zu den Italienern; Gluck (ohne Nachfolger, obwohl nicht ohne Nachahmer in Deutschland), zu den Franzosen; Mozarts grösste Opern, Figaro und Don Juan, sind, der Idee, dem Gegenstand und der Sprache nach, ausländisch. Man muss Glucks Idee von Oper (der seine Ausführung nur im Einzelnen vollkommen entsprechen können) — Händels, oder gar Sebastian Bachs unwiderstehliche Sprache — Mozarts Verknüpfung und Gruppirung verschiedener Karaktere in einer Scene — Beethovens Beseelung der Instrumentenwelt — man muss die jetzt erst freier sich öffnende Uebersicht über die verschiedenen Künste, ihr Verhältniss, ihre Wechselwirkung — die höhere Durchleuchtung der Weltanschauung in Mythe und Geschichte — das befreite und erhöhte Leben in unserm Volke — alles das muss man miteinander erwägen: um von zuversichtli-

*) Vergl. Nro. 1. S. 3 u. 4 der Berl. allg. mus. Ztg. von 1827. *Anm. d. Verf.*

cher Erwartung eines höhern Zustandes erfüllt und begeistert zu werden.

Um es denn geradehin auszusprechen: wir befinden uns in einer jener Zwischenperioden, die sich stets zwischen Einem grossen, genialen Fortschritt, und einem folgenden, darstellen, in denen theils das vom Genie Hervorgerufene weiter verbreitet, theils einem neuen genialen Fortschritte nach einzelnen Seiten hin vorgearbeitet wird. Nach Sebastian Bach und Händel, sahen wir Graun, Schulz, Emanuel Bach, Hiller, Dittersdorf und Andere, das Alte fortführen, das später durch Haydn und Mozart Vollendete vorbereiten. So haben unter uns Pär, Winter, Weigl und Mehre Mozarts Bahn zu erweitern und zu benutzen gesucht und Andere finden ihr edles künstlerisches Streben, wenn auch nicht durch erreichte Vollendung, doch durch die That achtungswerthester und dankenswerthester Vorbereitung belohnt; belohnt, sage ich, da der rechte Künstler nicht dem Erfolg fröhnt, sondern der innern Gottesstimme gehorcht, seine Befriedigung nicht nach dem Maass des Ausganges, sondern nach der Treue des Dienstes misst.

Spontini und Weber sind es, die sich hier vor Allen unserm Blicke darstellen, gleich dem Morgenstern einen neuen Tag verkündend. Die Bewunderung der Zeitgenossen ist ihr geringerer, die sicher bevorstehende Vollendung dessen, wonach sie gestrebt, was sie vorbereitet haben, ist der wahre Lohn ihrer That. Ihr Ruhm wird mit ihrer That bestehen; getreue Herolde und Wäch-

ter desselben werden sich aber die erweisen, die sie wahrhaft erkannt und von dem Erkannten wahrhaftiges Zeugniss gegeben haben. Kunstfanatismus sieht in solchem Zeugniss die Anmassung eines Richterspruches, wie der Fanatismus unwissender Mönche im Studium der heiligen Schrift Ketzerei und Gotteslästerung zu erblicken wähnte. Wir glauben uns vielmehr als ächte, das heisst thätige Bekenner und Schüler der uns vorschreitenden Künstler zu bethätigen, wenn wir Kunde geben von dem, was sie uns gespendet, in uns erweckt, was sie geahnet und Nachfolgern zur Zeitigung und Aerndte hinterlassen haben. So werden sie selbst und ihre wahren Freunde sogar in dem, was wir vermissen und als unerreicht bezeichnen, die gebührende Ehre für ihre That erkennen, der wir ja auch die Zeitigung und Annäherung unserer Idee an das noch Unvollbrachte verdanken.

Wie aber? dürfen wir zu der Erkenntniss eines wirklich Bestehenden, die Idee von einem noch nicht Vorhandenen als ein, vielleicht chimärisches, vielleicht nie zu legalisirendes Maass heranbringen? — Ist nicht eben dieses ein unbefugtes Vorgreifen vor einer künftigen höher stehenden Generation? wenigstens ein unnothwendiges? —

Man wird es nicht unbefugt nennen dürfen, wenn es sich als nothwendig erweiset. Und nothwendig ist es, vorwärts zu dringen, wenn das Gegenwärtige nicht mehr befriedigend erscheint. Hiervon zeugt der Zustand des Opernwesens durchaus.

Wer könnte den Antheil übersehen, der unsere ausgezeichneten Opernkomponisten, namentlich Spontini und Weber, gezollt wird? Wer aber kann sich verbergen, wie weit ihre Wirkung auf die Zeitgenossen von der entfernt ist, die sie hervorgebracht haben müssten, wenn ihre Idee die Hörer ganz befriedigte? Wären, das letztere vorausgesetzt, die spärlichen Aufführungen der Euryanthe, die Verzögerungen des Oberon auf vielen Bühnen, ein befriedigender Erfolg des Weberschen Wirkens zu nennen; wenn man bedenkt, dass jene Webers reichstes, diese sein letztes Werk ist, wenn man die Vorliebe, das unbegränzte Zutrauen, sogar den Parteieifer in Anschlag bringt, die, seit dem Freischütz und den Kriegsgesängen aus der Befreiungszeit, als mächtige Bundesgenossen, jedes neue Unternehmen dieses Künstlers vorbereiteten? Haben Spontini's neuere Opern sich von Berlin weiter verbreitet — ausser dass Olympia in Darmstadt*) und vorübergehend in Dresden und Paris erschienen ist? — Und abgesehen auch hiervon, wem gehört das lebhafteste Interesse des Publikums? Nicht den Komponisten, sondern den Ausübenden, oder vielmehr den persönlichen Annehmlichkeiten der Sängerinnen, die sich, ohne Widerspruch zu erfahren, soweit es ihnen nur möglich ist, von dem Dienste des schaffenden Künstlers, zu ungebunden persönlichem Wirken hinarbeiten; so unwiderstehlich, dass die Komponisten selbst sich ihnen fügen, dass Weber, um

*) Vergl. Cäcilia Heft. 5, S. 1.

eines Sängers willen, gegen bessere Ueberzeugung in seinen Oberon eine unpassende Scene einschob *), Spontini den Anfang seiner Nurmahal mit einer Bravourarie verunzierte **), die unverkennbar seinen eigenen dramatischen Intentionen widerspricht ***). Die Sängerinnen sind es, die

*) M. s. Oberon etc. Oper etc. übersetzt und herausgegeben von Theodor Hell, der in der Vorrede sagt: »er (Weber) schreibt mir nämlich darüber: »» die grosse Scene des Hüon im ersten Akte, die ich hier neu für Braham, der den Hüon darstellte, komponiren musste, soll blos in London figuriren; ich behalte für Deutschland die frühere Arie bei, welche mir weit mehr für die Situation und den Karakter des französischen Ritters geeignet zu seyn scheint.«« Und auch hier zeigt sich, wie so oft, der reine Sinn und Geschmack unsers trefflichen Landmannes; denn allerdings passen die neu eingelegten Worte mehr für einen modernen französischen General, der an die Bälle und Festins nach der Schlacht denkt, als für den einfachen, biederherzigen Hüon, und ächte deutsche Tonkunst verschmäht ja stets den prunckenden Effekt, wenn die Wahrheit darunter leidet.« — *Anm. d. Verf.*

**) Nurmahal etc. Klavierauszug. Berlin bei Schlesinger. Akt. 1. Seite 49.

***) Mit einem Schein von Wahrheit könnte man entgegnen, dass auch frühere Tonsetzer gleiche Nachgiebigkeit gezeigt und selbst der gewaltige Händel an der Spitze der Londoner Oper den Streit mit den italischen Sängern und die Trennung von ihnen nachtheilig empfunden. Allein seine Opern selbst sind so weit von dramatischer Vollendung in Anlage und Aus-

das Publikum zu den seichtesten Kompositionen mit gleichem Interesse, wie zu den bessern ziehen. Natürlich, es gilt nur ihnen, nicht diesen.

Nicht anders haben sich die Theaterdirektionen entschieden. Worin beruht jetzt das Wiener Opernwesen? In der Macht der barbaya'schen Sänger. Worauf stützt sich die königstädter Bühne in Berlin? Auf das mit vielen Tausenden erkaufte Talent einiger Operisten; den Mangel an neuen und guten Werken beklagt man wohl, rührt aber keinen Finger, um ihn zu heben. Das königliche Theater weiss mit dem neuen durch nichts zu rivalisiren, als durch eine Versammlung aller grossen Sängerinnen, gleichviel dass dadurch das Repertoir einen halbjährigen Stillstand erleidet und übernommene Verpflichtungen unerfüllt bleiben *). Und wo ist es im Wesentlichen anders?

---

führung — unbeschadet des Reichthums an ausserordentlichen Schönheiten im Einzelnen — entfernt, dass es übel mit uns stände, wollten wir nicht von Schöpfungen unserer und der Folgezeit eine überlegene innere Kraft und Selbständigkeit gewärtigen. Wo Händel Vollendetes leistete — in seinen Oratorien — da konnte er seine Selbständigkeit aufrecht erhalten und so glänzend bewähren, dass die grösste Sängerin Mara, selbst ohne persönliches Mitwirken des schon geschiedenen Meisters, ihren grösten Ruhm darin suchte und fand, die Werke des schaffenden Künstlers recht verstanden und ausgelegt zu haben. *Anm. d. Verf.*

*) Eine solche ist es wohl zu nennen, dass ein Theater angenommene und beifällig aufgenommene neue

Etwa da, wo die Mittel zum Aufwande für berühmte Sängerinnen abgehen. Ja wenn wir, auf Kosten alles Bessern, überall die italischen und französischen Modernitäten vorgezogen sehen: darf man annehmen, dass alle Direktionen für den Unwerth derselben blind sind? Gewiss nicht; aber es kommt gar nicht der Werth, sondern nur der eine Umstand in Frage, wie sich etwa Madame Seidler als Maurerfrau, oder Fräulein Sonntag als Italienerin ausnehmen werde. Würden die Direktionen sich solchen Rücksichten und dabei den tyrannischen Launen der Sängerinnen unterwerfen, wenn ihnen schaffende Künstler das wahre Zutrauen hätten abgewinnen können? Wo es sich dahin zu neigen schien, war der Erfolg bei den Direktionen unausbleiblich; der Freischütz bedurfte keiner Empfehlung bei oder durch Sängerinnen.

Wie aber sollen Direktionen, Ausübende und Publikum einen bessern Weg finden, wenn die Komponisten selbst, Spontini und Weber selbst, in ihren Prinzipien schwankend werden und, in erschüttertem Selbstvertrauen, sich an die eingebildete Meinung oder Neigung des Publikums klammern möchten? Nehme man diese späterhin zu erörternde Behauptung jetzt einsweilen als erwiesen an: so kann die Erscheinung ihren letzten Grund nirgend haben, als in der Unzu-

---

Werke nicht ohne Noth zurücklegt und dadurch bei Auswärtigen dem Misskredit aussetzt, wie schon öfters geschehen. *Anm. d. Verf.*

länglichkeit der Grundidee dieser Komponisten und ihrer Erschütterung durch den mächtig vorgeschrittenen Geist. Von hieraus wird alsobald unsere Ausführung beginnen müssen. Die Ahnung dieser Ansicht scheint mannigfachen Ausführungen und Oppositionen, namentlich gegen Spontini, unterzuliegen. Die Tadler möchten sich aber in zwiefachem Unrecht befinden: einmal, weil sie ihre Einwendungen an einzelne äusserliche Erscheinungen gehängt haben, statt diese auf den letzten Grund zurückzuführen *); dann, weil sie nicht, neben und vor der Erwähnung des Vermissten, das Geleistete in seiner Fülle und Wichtigkeit auszusprechen versucht. Erfolge, wie die spontinischer Opern, müssen ihren zureichenden Grund haben; sie übersehen oder ihre Betrachtung bei Seite schieben und in einer Negationskritik beharren, kann weder zur Aufklärung und

*) Hiervon scheint es uns (wie früher Herr Frank, in der Berl. mus. Ztg. dritten Jahrg. No. 24, S. 189) neuerdings (das vierter Jahrg. No. 23, S. 188 u. f) Herr Rellstab haben fehlen lassen in dem, was er allgemein über Spontinische Komposition sagt. Beidemale würde gründliche und sachgetreue Opposition nicht ausgeblieben seyn, wenn nicht kopf- und sittenlose litterarische Klopffechter, im Gefühl der Unfähigkeit zu gründlicher Widerlegung und im Bewustsein eigner Verderbtheit, die Sache unter dem Schutze doppelter Anonymität in ihre Sphäre hinabgezogen und bessern Freunden Spontini's damit die Lust zur Theilnahme genommen hätten. *Anm. d. Verf.*

Belehrung führen, noch sich das Zutrauen einer alle Seiten gleichmüthig betrachtenden Gerechtigkeit versprechen. Es ist unser eigener Vortheil, Niemanden zu übersehen, oder zu beseitigen, bevor wir möglichsten Gewinn gezogen aus dem, was er geleistet, und aus dem unerreicht Gelassenen; wie dürfen wir uns bei den Männern ein Ueberhinfahren gestatten, die unleugbar in ihrer Sphäre an der Spitze ihrer Zeitgenossen stehen? —

Spontini.

Wie Spontini seinem Naturell nach der italischen, seiner Tendenz nach der französischen Schule angehört, ist zum Theil schon anderwärts auszuführen versucht worden *) und darf soweit hier ohne Wiederholung in Bezug genommen werden. Kaum gibt es aber zur Belehrung des Einzelnen und zur Befähigung für die Erkenntniss eines allgemeinen Kunstzustandes einen ergiebigern Gegenstand, als die Richtung des französischen Volkes im Allgemeinen und in der Kunst mit ihren Folgen. Es ist das eigenhändig vollzogene Strafgericht des Egoismus, welches wir hier einem Volke so fest auferlegt sehen, dass bis jetzt keines seiner Individuen sich ihm (im Felde der Kunst, von dem wir es allein zu behaupten haben) ganz hat entziehen können.

---

*) Vergl. Die Kunst des Gesanges (§. 792.) vom Verf. der Berl. mus. Ztg. dritter Jahrgang, No. 46, S. 365 u. s. w. *Anm. d. Verf.*

Dass die Franzosen unter Ludwig dem vierzehnten sich in politischer Hinsicht und geistiger Bildung an der Spitze der übrigen Völker, und ihre Ueberlegenheit, besonders in gesellschaftlichen Verhältnissen, allgemein anerkannt gesehen, haben sie nie überwinden können. Abgeschlossen gegen die andern Völker durch Hochmuth, selbstgefällig in sich eingeschlossen wie das Volk war, musste auch seine Kunst zu einer ewigen Abspiegelung der stereotypen Volksansichten und Neigungen ausarten, angeschmiedet an denselben längst fertigen Gegenstand zu einer verlebenden Dieselbigkeit, zu einer unerschütterlichen Konvention werden. Vergebens warben sich die Tragiker in Rom und Griechenland ihre Helden; vergebens überschlugen die französischen Opern-Dichter sich in die gegenfüsslerische Region des orientalischen Mährchens *), zu dem der Nation Glauben, Phantasie, Gemüth, Alles fehlte; vergebens haben sie noch in unserer Zeit romantische Gebilde aus Deutschland und England entlehnt. Alles wurde in den Händen, ja vor den Augen des in sich verschlossenen und verwachsenen Volkes, französisch und der Uebermuth gegen die einst unterlegenen Ausländer strafte sich durch ihren und ihrer Güter Verlust — so in der Kunstwelt, wie öfters in unsern Tagen in der politischen. Nicht blos die Tragödien der französischen Dichter, die

*) Vergl. der Berl. mus. Ztg. zweiten Jahrg. No. 22, S. 177, u. s. w. *Anm. d. Verf.*

sich ihren Schauplatz im Alterthum oder Mittelalter haben wählen wollen, die Weise der Uebertragung und Auffassung fremder Werke, befestigen die Behauptung: in den bildenden Künsten, in der Gesang- und Deklamationsweise und Mimik der französischen Schauspieler und Sänger, kurz überall, liesse sich die Wirksamkeit desselben Prinzips — erlaubte es hier der Ort, nachweisen.

Wenn wir den Einfluss, den diese Einschliessung auf die Gebilde aller französischen Kunst äussern müssen, auch an Spontini's Werken wahrnehmen, so mögen wir uns wohl hüten, dem einzelnen Künstler seinen nationellen Standpunkt als persönlichen Mangel anzurechnen, müssen dem Italiener vielmehr nachrühmen, dass er nicht, gleich einem Rossini, in dem bewustlosen Sinnenrausche seines Landes sich selbst befriedigt gefunden, sondern in einem höher stehenden, geistig strebenden, selbständigen Volke sich das Bürgerrecht erworben und die reiche Sinnenorganisation, mit der ihn sein Vaterland ausgestattet, edleren Geistes, dem Dienst höherer Tendenz, als der des persönlichen Sinnenlebens, gewidmet; müssen endlich nacheifernd anerkennen, wie treu sich der Künstler der einmal erfassten Idee erhalten hat, so lange diese sich ihm mächtig und fruchtbar beweisen konnte — taub den mannigfachen Einflüsterungen fremder Nebenabsichten und Liebhabereien, zwischen denen wir so viele seiner Kunstgenossen umherirren sehen, die ihres Zwekkes um den Wunsch vergessen, etwa sinnlich zu ergötzen, sentimental zu rühren, oder gar blos

regelrecht, kunstvoll zu schreiben. Streben wir also jetzt oder später über Spontini's Standpunkt hinaus, so ist die Ueberwindung des ganzen französischen Kunstprinzips durch das höhere, im deutschen Volk lebende, nicht etwa die Besiegung oder gar Erniedrigung! eines einzelnen Künstlers — der auf seinem Standpunkte schon vollbracht hat, was wir auf dem unsrigen noch zu erreichen trachten.

Jener Einfluss lässt sich aber mit zwei Grundzügen karakterisiren: Beschränkung im Inhalt und höhere Vollendung der dramatischen Gestaltung; wobei sich gleich vor allem die Bemerkung nicht unterdrücken lässt, dass in der Beschränkung und Verringerung der Aufgabe die Vorzüge formeller Abrundung, theatergeschickter Anordnung, wie die gleichmässigere und (in ihrer Sphäre) genügendere Kunstbildung der französischen Schauspieler ihren Ursprung hat.

So treten uns denn namentlich in Spontini's in Frankreich geschriebenen grossen Opern, der Vestalin, Kortez und Olympia, jene drei Lebensverhältnisse personifizirt entgegen, die sich dem Auge des Ausländers, in Napoleons Zeit, als dem Höhen- und Glanzpunkte der französischen Existenz, darbieten mussten: Kriegerstand, Liebe, Priesterthum. Es scheint, als hätten sich bis jetzt die Franzosen selbst in diesem Spiegel nicht wieder erkennen mögen. Mindestens ist est, soviel wir nur irgend haben erfahren können, nun dahin gekommen, dass der Inhalt jener Opern als national von Frankreich aus anerkannt

und überhaupt genauer, als für einen abstrakt lyrisch-dramatischen Erguss angesehen werden — zu geschweigen, dass die Franzosen sich dem vollendetsten und höchsten jener Werke, der ihnen zweimal dargebotenen Olympia, beharrlich verschlossen haben. Wir vermögen die glänzenden Züge des französischen Seins in jenen Kunstwerken für so bezeichnend zu erkennen, als sie nur je einem Ausländer (oder Franzosen) unter den Bedingungen der französischen Kunstschule gelungen sind. — Der Kriegerstand erscheint mit seinen edlen Eigenschaften, dem Ruhmgefühl, dem Jugendmuth, dem adeligen Wesen. Die höhern und reinern Beweggründe der Vaterlandsliebe und Begeisterung für irgend ein allgemeineres Interesse *) dienen zum glänzenden Vorwand, ohne dass man nur soviel Wichtigkeit darauf legte, ihnen auch einen Grad von Glaubwürdigkeit zu geben. Selbst das Ruhmgefühl ist nicht so mächtig, dass es die ganze Seele des Kriegers erfüllte **); der italische Künstler hat keiner sei-

---

*) Selbst Kortez, Spontini's grösste Heldengestalt, hat nur Schande und Ruhm zu Hebeln seiner Feldherrnabsichten. Vergl. Akt 2, Seite 220 u. f. in dem von Naue bei Hofmeister in Leipzig herausgegebenen vollständigen Klavierauszug, der sich vor den meisten jetzt erscheinenden durch Reichthum und geschickte Behandlung auszeichnet.

Anm. d. Verf.

**) Der — Römer Licinius hat im Augenblick vor dem Triumphzuge nur Liebesschmerz im Herzen. Vergl. Akt 1. Scene 1. *Anm. d. Verf.*

ner Helden, selbst den eisernen, verbissenen Kortez nicht, ohne Liebesbeseelung sich und uns interessant vorstellen mögen. — Der Zustand der Liebe selbst erfüllt nicht den Begriff der deutschen Seelenneigung und Treue, oder italischer Leidenschaftsglut (deren hohe Vorbilder uns unter andern das Käthchen von Heilbronn, und Julia in Romeo und Julia sind) sondern ist gänzlich den Bedingungen französischer Sitte und Galanterie (im edlen und höhern Sinne des Worts) unterworfen, obwohl von dem schönern Naturell des italischen Künstlers wohlthuend erwärmt. Selbst in der Vestalin ist mehr der Ungehorsam der Priesterin, als die Liebe der Jungfrau, Hauptterscheinung des zweiten Akts; Amazily hat ihre geschichtliche, natürliche und reizende Stellung verlassen und sich, um der französischen Dezenz willen, in die Verhältnisse einer vermittelnden Fürstin hinaufzwingen müssen *); Olympia will dem Geliebten entsagen und sein Recht entziehen — auf das Gebot der Sitte aus dem Mund ihrer Mutter, nicht aus eigenem Gefühl der Nothwendigkeit. **) Wie sehr überall die Liebe blos Nebenbeschäftigung dieser Seelen, oder gar blos Mittel — neben der Befreiung aus Priestergewalt, neben den Kriegs- und Staatsverhandlungen, neben der Versöhnung des eignen Gewissens und der gekränkten

*) Vergl. der Berl. mus. Ztg. ersten Jahrgang. No. 16 S. 145. *Anm. d. Verf.*

**) Vergl. d. Berl. Ztg. dritten Jahrg. No. 49. S. 397. *Anm. d. Verf.*

Herrscherin — spricht sich bedeutend schon in dem einen Zuge aus, dass überall das Liebesverhältniss als ein schon bestehendes, vollendetes, uns entgegentritt, nirgends sich vor unsern Augen entwickelt und uns an seine innern und äussern Ursachen und Beweggründe mit eignem Interesse fesselt. — Das Priesterthum zeigt sich endlich, wie es in der That in Frankreich besteht, als der Stand, der sich von dem Profanen aussondern, sich vor ihm heiligen, nicht aber seinen Einfluss auf dasselbe aufgeben möchte und ihm, bald herrschend, bald in würdiger Stellung dienend, gegenüber steht. So ist es das feste Priestergesetz, das Licinius und Julia gefährdet und endlich auf gute Art der geistlichen Bande entlässt, es sind die mexikanischen Priester, die den Hass und Krieg schüren, Amazily und Kortez Gefährten bedrohen und in deren Ueberwindung das Heldenthum und die Liebe erst gesiegt haben; es sind die ephesischen Priester, aus deren Schooss Versöhnung und Zwist der Fürsten, Sühne und Liebesvereinigung hervortreten. — Diesen Erscheinungen gegenüber steht die Masse des Volks als unselbständiges, sich dem oder jenem anschliessendes Geleit, selbst in der Auflehnung nur die Unterordnung bekräftigender anerkennend *), wie die Franzosen selbst.

---

*) Vergleiche Kortez Akt. 2. Scene 7. S. 217. u. f. des Klavszgl. von Naue, der sich durch Vollständigkeit und Fülle, so wie durch die prachtvolle Ausstattung rühmlich auszeichnet. *Anm. d. Verf.*

Hat der französische schaffende Künstler hier schon an der Stelle bestimmter Persönlichkeit blosse Zustände der Gesellschaft geschildert — nicht eigenthümliche und selbständige Menschen, sondern die allerdings edlen Begriffe von Adeligkeit, Zärtlichkeit und Würdigkeit, in denen der Franzose die edlere Seite seines Ich abgespiegelt sehen will: so ist schon vorauszusehen, dass in der Handlung und deren Disposition ein noch grösserer Einfluss der französischen Kunsttendenz sich offenbaren werde.

So ist es auch. Wir können ihn kurz als äusserliche Wichtigkeit und Würdigkeit bezeichnen, insofern alles, was an innerer Wichtigkeit der Karakterentwickelung der Fabel, der Grundidee abgeht, durch die Erhebung der Personen in die höchsten Stände ersetzt oder mit Glanz verhüllt werden soll. Bei dieser Verzichtung auf tiefere Karakteranlage, reichere und innerlich wichtige Handlung, wurde es dem französischen Dichter möglich, seine Opern mit einer einfachen Handlung, mit wenigen Vorgängen, hinreichend zu beschicken; das glanzvolle Geräusch der Triumphzüge, Märsche, Feste, Tempelfeier, war nicht blos dem höchsten Stande der Handelnden eine passende Umgebung, sondern auch erwünschte Ausfüllnng der Handlung, und das Mittel, ihre Momente zu grossen Massen zu gestalten — wie z. B. die Friedens- und Bundesfeier zu Anfang der Olympia (27 Seite des Klavier-Auszuges) die Vermählung mit Statyrens Erscheinen (94 S.) die Schlussfeier (64 S.) als drei grosse

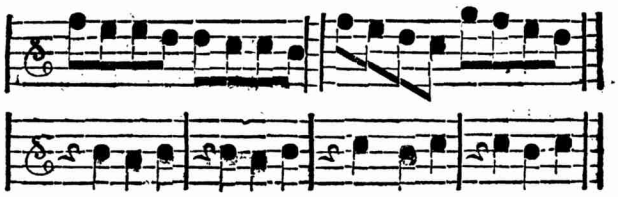
Massen erscheinen, durch das Bindungsmittel der Festlichkeiten zusammengehalten. —

Wie hat man doch so vielfach unternehmen können, Spontini's Musik zu beurtheilen, ohne auf seine Intentionen einzugehen! Darf man Künstler wie Schulknaben richten und ihnen Mangel an Schule, an Arbeitsamkeit vorwerfen? Bildet man sich ein, dass ein Geist, der zu so grosser Unternehmungen Vollführung genug Energie besessen, der offenbar die Kraft und das Loos seines Lebens darauf gestellt hat — zu schwach oder blöde gewesen sey, sich jene Fertigkeiten zu erwerben, wenn sie sich ihm als nothwendig vorgestellt hätten? — Fertigkeiten zu denen an sich es nur gewöhnlicher Kräfte und keines besondern Berufs bedarf? — Die gute Absicht war bei vielen so Richtenden, Jünger der Kunst zu tüchtigerer Ausbildung zu ermahnen. Aber eine Ausbildung, die blos als ein Aeusserliches besessen würde, möchte wohl auch nicht zum Ziel führen; man leite die Kunstjünger zu höherer Anschauung ihrer Aufgabe und zeige ihnen, wie deren Vollbringung dann auch reichere Mittel, gediegenere Ausbildung fodert, zeige ihnen an Spontini und andern, wie Aufgabe und Bildung des Künstlers sich bedingen, erstere das Gesetz der letzteren, letztere das unentbehrliche Werkzeug der erstern. Dies ist die rechte, freilich aber nicht so leicht fertige Lehre; nur um sie zu erschliessen, haben wir so viele Vorausschickungen nicht sparen können. Sie alle finden ihren Abdruck in den Zügen spontinischer Komposition.

Die Glut begehrender Liebe, die aus Julias Tönen athmet, gehört dem Italiener ganz, wie ihre Nachklänge, der Ausdruck süsser Befriedigung in Amazili, der sich in Olympia neben wichtigern Interessen in weiche, girrende (Akt. 1. S. 57. 58) Zärtlichkeit verliert, selbst in Julia aber seinen Gipfel nur im Ausdruck der Anmuth

nicht im Entzücken errungener Lebensbefriedigung, erreicht. Kortez Rede an die Soldaten, der Triumph Kassanders, sind der Wiederhall napoleontisch - französischen Heldenrufs in der Brust des Italieners, der im ruhmglänzenden Frankreich die Aufgabe seines Lebens fand. Von da an durchtönt jener militärische, edelmuthige Klang alle Weisen Spontini's, selbst wo der besondere Inhalt einen anpassendern Gang vorzeichnen möchte; äusserlich wird dies von den hier Berufensten, vom Militair, anerkannt, welches Kriegs- und Liebesgesänge, ohne Umstände alles Spontinische, trefflich zu Märschen benutzet. Freilich hat diese Vorliebe für die Marschbewegung nicht die einzige Aeusserung der subjektiven Absichten des Komponisten bleiben können. Indem er mehr beschäftigt war, die Lieblingsvorstellungen der Franzosen zu verkörpern, oder an seinen Personen allein sichtbar werden zu lassen, sind leere Stellen in der Karakterentwickelung, wie in der Fortführung der Zu-

stände, unvermeidlich geworden, die denn in allen Opern mit beständig wiederkehrenden Figuren, wie diese



und ähnliche, oder mit langen nur massenhaft wirkenden Crescendo's u. dergl. ausgefüllt werden. Noch bestimmter offenbart sich diese Richtung im Dialog, wo man von einem Karakterzeichner Individualisirung jeder Person erwarten darf. Bei Spontini soll nur die Situation von der nationell beliebten Seite dargestellt werden; daher äussern sich seine Personen entweder nacheinander, oder miteinander (ihrer zwei in Terzen oder Sexten, eine dritte mit der Grundstimme gehend — Gegenchöre höchstens durch den Rythmus, Soli vom Chor höchstens durch eine Koloratur oder einen höhern Ton geschieden) fast immer gleichförmig — es ist, als Folge seines Motivs, von Arbeit, ja von reicherer und interessanterer Stimmführung, wenig Spur; statt jener, genügen für die generelle Absicht generelle Wiederholungen und Transpositionen — am meisten in den ewig gleichen Zuständen der Feste, Tänze u. s. w. *). Diese im Grundwesen

*) Vergl. der Berl. mus. Zeitung, dritter Jahrg. No. 50. S. 402, mit Belägen aus Olympia. *Anm. d. Verf.*

einförmigen Konstruktionen zu beleben, werden in Orchester und Chor die Stimmen gehäuft und rastlos zu einer stets gährenden Masse mit Figurirungen aller Art aufgeregt, durch sforzirte Zwischenschläge fortgetrieben und, im Ganzen wie im Einzelnen, durch Kontraste, wenigstens äusserlich, vermannigfaltigt. So viel legte dem Komponisten der Antheil am französischen Abfall von der Lebenswahrheit auf.

Weniger mag ihn dabei der Vorwurf kümmern, dass er in spätern Opern die frühern wiederhole. Es ist eine Krämeransicht, und nicht die überlegte Meinung solcher, die wissen, wie ein Künstler schafft, wenn man den Geist der Künstler gleichsam wie Magazine von Melodien und Harmonien betrachtet und uns einwenden will, Spontini habe seinen Vorrath bereits verthan. Fasst er nur eine neue Idee, so wird ihm der Ausdruck (in Melodien, Harmonien, und wie man sich das Ding sonst auseinandersetzt) so wenig fehlen, als sonst; wie soll er aber die Rede ändern, so lange ihr Inhalt, seine Idee, dieselbe ist? Nur die Wahrheit ist unerschöpflich; Vorurtheil, also auch individuelle Neigung, ist einseitig, eng begränzt und sich zu wiederholen gezwungen; was man an Spontini hat rügen wollen, wäre an der ganzen französischen Kunst fortwährend zu bemerken gewesen.

Hätte man diesen Gesichtspunkt festgehalten, so würde man auch die Resultate der spätern spontinischen Unternehmungen als nothwendige Folge seiner ersten Abweichungen vom Wege absoluter

Wahrheit zu Gunsten und im Sinne des französischen Volkes, vorausgesehen und sie ihm weder als individuelle und willkührliche Verirrungen angerechnet, noch, in blindem Zutrauen, von ihm erwartet und gefodert haben, dass er mit Frankreichs Boden auch die französisch-italische, lebenslänglich mit seinem Wollen, seiner Bildung, seinen Unternehmungen, seinen Erfolgen erwachsene Tendenz hinter sich lassen und sich zu der höhern Idee deutscher Kunst emporschwingen werde. Er hat deutsche Zeitgenossen überwinden können — er der Fertige die Unvollendeten — aber selbst die Ahnung des höhern deutschen Ziels, das Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven erreicht haben, hat ihm, wie allen übrigen französischen und italischen Künstlern, nicht aufgehen können. Unter den grundlosen Vorwürfen und Erwartungen, gerieth der Künstler in Nurmahal und Alcidor, wie in der unvollendeten Agnes von Hohenstaufen, nur dahin, seinen Zweck dem Mittel unterzuordnen; ein natürlicher Fortschritt, da er sich schon zu der französischen Untreue bekannt hatte, den Zweck mit unrechten Mitteln zu befördern. Der Reiz der Erscheinungen, des Tanzes, der süssen, oder militärischen Weisen, mit den heftig entgegentretenden Kontrasten, wurde Hauptsache, die Handlung und Karaktere haben sich dem beugen müssen; die hervorstechendste Folge davon war, dass, neben den unverkennbarsten Aeusserungen des alten Vermögens, jene leeren Ausfüllungen, die sich ehedem unter dem Wichtigern verloren, zu umgekehrtem Verhältniss anwuchsen.

— Ueber Alcidor hat der Verf. in dieser Beziehung schon gesprochen *); es bleibt ihm daher

Nurmahal **),

allein noch zu betrachten.

Der Inhalt der Dichtung ist dieser: Zelia, von ihrem Bruder Bahar dem Vertrauten des Sultans Dschangir, unterstützt, sucht sich bei Gelegenheit des Rosenfestes an der Sultanin Nurmahal Stelle in die Gunst des Gebieters zu stehlen. Nurmahals Vater Atar, gegen Dschangir, der ihn vom Thron gestürzt in Verschwörung, wird bei Nurmahal gesehen, die er für seine Racheplane gewinnen möchte, und giebt, da er unerkannt geblieben, dem Bahar Anlass, Nurmahal bei Dschangir der Gatten-Untreue zu beschuldigen und die Eintracht beider zu stören. Indess, Nurmahal, unterstützt von der Zauberin Namuna und Genien, erregt, verschleiert, durch Gesang und das Spiel einer Zauberlaute, Dschangirs innigsten Antheil, und da durch Atars Gefangennehmung auch jene verdächtigende Zusammenkunft zu ihrer Rechtfertigung aufgehellt wird, so steht der Versöhnung nichts entgegen. Man muss demnach die Rechtfertigung und den Sieg der Unschuld über Verführung und falschen Verdacht als Grundidee ansehen.

Allein wie ist die Lösung der Aufgabe erfolgt? —

---

*) Vergl. der Berl. mus. Zeitung, zweiter Jahrg. No. 23. S. 187 u. f. *Anm. d. Verf.*

**) Im Klavierauszuge bei Schlesinger in Berlin erschienen.

Ueberblicken wir zuerst die Oper ganz äusserlich, so finden wir Haupt- und Nebensache in verkehrtem Verhältnisse bedacht; den Festlichkeiten ist so viel Raum zugestanden, dass zu wenig für die Entwickelung der Karaktere und Handlung übrig blieb, und beide uns nur fragmentarisch, räthselhaft, ja anscheinend widersprechend, dargestellt worden. Der Beginn des Festes (der nur schwache Andeutungen über Zelias und Bahars Absichten auf die Gunst des Sultans enthält) erstreckt sich im Klavierauszuge über 29, die festliche Feier, bis zu Bahars Anklage (viele Wiederholungen ungerechnet) über 35, das Fest im zweiten Akt bis zum Fortgang der Handlung über 39 Seiten, abgesehen von den der Feier gewidmeten Aktschlüssen und von den Balletmassen des ersten Finale, die sich, während die getrennten Gatten ihren Schmerz und ihre Sorge aussprechen, weit hinstrecken. — Hieran schliesst sich die ganze Zauberscene im zweiten Akte (in der nichts für die Handlung geschieht, als dass Nurmahal mit der Zauberlaute ausgerüstet wird) von 13 bis 15 Seiten. Fast die halbe Oper ist mithin der Handlung und Karakterentwickelung entzogen.

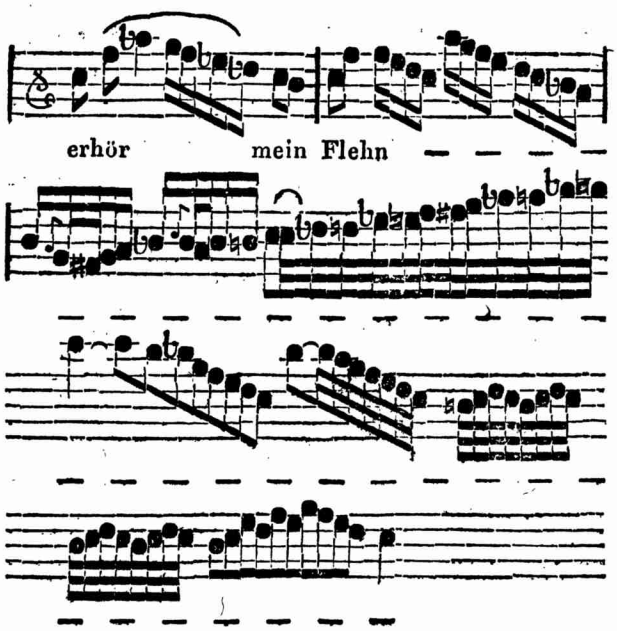
Daher kann es nicht auffallen, wenn die angelegten Verhältnisse nicht zur Reife und Vollendung gelangen.

Von der einen Seite bietet sich Zelia als absichtsvolle Nebenbuhlerin Nurmahals dar. Aber wie ist sie gezeichnet? Unter süssem Tanzreigen der Jungfrauen vorgestellt, ergiesst sie auf Dschangirs ersten Ruf, nachdem die Begleiterinnen sich

entfernt haben, in einer Arie alla Polacca den Ausdruck eines ihr neuen Gefühls

» Welch' Gefühl durchströmt mein Wesen?
« Selig macht es, und betroffen u. s. w. »

eine 10 Seiten lange Scene, die den Sultan müssig stehen lässt und an sich keine andre Bestimmung hat, als die unermüdliche Bravour einer Sängerin zu zeigen und sinnlich zu reizen, wofern die Länge nicht ermüdet. Ein liebelnder Dialog führt zu einem Liebesduett von nicht höherm Gehalt (16 Seiten lang) worauf Zelia, ohne wesentlichen Erfolg, aus der Handlung gänzlich ausscheidet, bis sie im ersten Finale (wiederum folgenlos) ein Loblied auf den Herrscher singt. So nichtig diese Erscheinung und ihre Absicht sich hiernach darstellt, hat sie leider doch Einfluss auf die Umgebung geäussert. Da Nurmahal nicht blos durch die Entdeckung ihrer Schuldlosigkeit, sondern auch durch eignen Reiz siegen soll, so tritt sie ihrer kehlfertigen Nebenbuhlerin, selbst im drängendsten Momente des Drama, im zweiten Finale, mit gleichen Waffen, nämlich mit Gesängen voller Bravour-Passagen, nur auf Sinnenreiz und Virtuosität berechnet, entgegen, — kann diesem Anstoss sogar nicht widerstreben, als sie um das Leben des Vaters, in dieser Weise —



fleht. Auf die Einführung einer solchen Heldin (später werden wir Nurmahal anders kennen lernen) ist auch der, die Erwartung nach ihr aussprechende, blos wohllautende, nicht bedeutende Chor mit Solo (von Seite 233 bis 238) berechnet, und dieser Tendenz allein zu Gunsten ist die ganze Zauber- und Geisterscene, in der die Zauberlaute verliehen wird, und die Einführung der Genien im zweiten Finale, nichts als ein Apparat des Wohllauts geworden.

Von der andern Seite versucht Atar die Treue Nurmahals, auf deren Beistand er bei seiner Verschwörung gezählt. Dieser Theil der Fabel ist so

unbestimmt und unfertig hingeworfen, dass man ihn nur als ein äusserliches Mittel zu irgend einem Konflickt, der die Oper belebe, nicht als ein bestimmt gedachtes Moment der Handlung ansehen kann. Wer ist Atar? Er nennt sich den vormaligen Herrscher (S. 91.) Nurmahal (S. 82) bestärkt diese Ansicht, Dschangir, nennt ihn (S. 79) dagegen empörerischen Vasallen; und der Ausgang ist für diese Ansicht. Die französische Kunstkonvenienz hat es nicht gewagt, dem Gatten, oder dem Vater Nurmahals ein Unrecht bestimmt zuzuschreiben, und darum lieber beide unentschieden, freilich aber auch ohne bestimmt wirkende Karakteristik, gelassen, oder hat sie es gewagt, diese zu vergessen? — Daher hat Atars Rolle nur mit rednerischen, innerlich hohlen Affektsäusserungen ausgefüllt werden können; daher hat namentlich sein Dialog und Duett mit Nurmahal (S. 91 bis 112) keinen tieferen Inhalt, als einer meist unbestimmten Aufwallung, in die sich bisweilen ein Anklang des Schmerzes mischt (obwohl Nurmahal gleich in der unmittelbar vorhergehenden Scene eine ungleich bestimmtere und tiefere Gemüthstimmung dargelegt hatte). Daher endlich wird der ganze Karakter Atars und seine Unternehmung geradezu bei Seite geworfen; er thut gar nichts (trifft nicht einmal mit den mitverschwornen Sclaven zusammen) für sein Vorhaben, als dass er sich bei Nurmahal blicken lässt: die Verschwörung scheitert zufällig daran, dass Nurmahal die Freilassung jener Sclaven erbittet und sie dadurch dem Herrscher versöhnt; diese Verschwornen haben bei dem Allen

kein Wort zu sagen, sondern tanzen ihren Dank und ihre Ergebenheit; ihr Haupt wird nicht einmal verrathen, sondern nur als Nurmahals vermeintlicher Liebhaber ergriffen, und entdeckt dabei ohne Noth, in seinem unbestimmt motivirten Affekt, seine wahre, nun vereitelte Absicht. Natürlich kann ein so unmotivirter Ausbruch keine tiefer und wichtiger eingreifende Folge haben, als heftige Recitativreden der beiden Gegner und einen heftigen Ausbruch des Chors von unbestimmten Ausdruck, (S. 258 bis 263) und daher erst ist es erklärlich, wie Nurmahal, weit entfernt von der verzweiflungsvollen Angst einer Tochter bei dem Todesurtheil des Vaters, seine Begnadigung mit denselben sanften, sonst aber ausdrucklosen Weisen, mit derselben Begleitung des Chors erfleht, mit der kurz vorher (S. 233. S. 264), in dem Wohlgefühl des Festes, die Nähe der » Herrin, des Volks Entzücken « herbeigewünscht worden war; der Schluss ihrer Bitte ist oben mitgetheilt worden. — Bahar, der hier noch zu erwähnen, ist nur der zwischenträgerische Diener, ohne alle Bedeutung.

So weit diese beiden Arme der Fabel, Zelia's Buhlerei und Atars Verschwörung, die Hauptpersonen umfassen, sind diese mit jenen Nebenpersonen von gleichem Gehalt. Von Nurmahal ist dies schon beiläufig bezeichnet; Dschangir zeigt sich in seiner Unbestimmtheit und Nichtigkeit (auch ihn werden wir bald anders erblicken) besonders Zelia gegenüber; denn mit Atar trifft er nur zuletzt im Recitativ zusammen, um ihm den Tod zuzuerkennen und ihn dann zu begnadigen.

Was ist er im Dialog und Duett mit Zelia (Seite 59 bis 75)? Eine liebelnde, Kokette *generis masculini*, der buhlenden Kokette gegenüber, der sich darin gefällt, Zelia zum (schlecht verhehlten) Bewusstseyn und Geständniss der Liebe zu bringen, dann in Worten und Tönen (Terzen- und Sextengänge) mit ihr verschmelzend —.

Doch neues reges Leben
Flösst dies Gefühl mir ein etc.
Dies rege Leben,
Ach dies Erbeben,
Es wird wohl Liebe seyn! —

singt; dabei aber von Liebe für Zelia (S. 76) und Erkaltung gegen Nurmahal weit entfernt ist, ja der letztern, die Zeugin der Liebelscene wird und ihre Betroffenheit verräth, mit Empfindlichkeit ihre Launen und Eifersucht vorwirft, und seine Wohlthaten (den früher schon empörerischen Vater geschont und sie auf den Thron erhoben zu haben) vorrückt. Kann es nun noch befremden, dass auch jenes Liebesduett ohne bestimmten, mithin ohne eigenthümlichen und neuen Inhalt geblieben ist? Die Musik entspricht hier wie überall ihrem Gegenstande; das Gegentheil wäre befremdend, oder vielmehr unbegreiflich.

Unterbrechen wir unsere Darstellung mit einem Rückblick. Wir sehen den Künstler, stets im Sinne französisch-italischer Kunst, schon in seinen ersten Opern die vollkommne und durchaus wahre Lebensdarstellung an die, den Franzosen allein beliebigen und würdig dünkenden Bilder von Glanz, Hoheit, Liebe u. s. w. drangeben;

soweit es aber bei dieser Schranke nationeller Neigung möglich ist, wird Wahrheit und Wichtigkeit der Handlung und Personen aufrecht erhalten, und die Unwahrheit aus Unterwürfigkeit gegen subjektive und nationelle Vorliebe bleibt, wie ein verborgener Wurm, fast unbemerkt. — Ist aber die Beachtung solcher Vorliebe schon in jedem Grade ein Treubruch gegen die Wahrheit, wo wäre ihr eine Grenze zu setzen? Warum soll, nachdem Kortez ein moderner französischer Held und Amazili eine Prinzessin geworden, Dschangir nicht vollends ein liebelnder und schwankender Karakter seyn? Es ist nur eine grössere Deferenz gegen die Neigungen und Wünsche des Publikums für gewisse Situationen, Stimmungen, Weisen, für Sinnenkitzel und Bravourbewunderung, aus der wir jene Zerstörung des Verhältnisses zwischen Haupt- und Nebensache, jene Vernachlässigung und Zerrüttung der Handlung und Karaktere, jenes Aufgeben aller höhern dramatischen Intentionen um des Sinnen-Reizes oder der Künste einer Sängerin willen, ja jenes Verirren bis zum wahrhaft Widersinnigen, selbst in Haupt-Momenten, haben hervortreten sehen.

Oder wäre überhaupt Spontini nicht mehr, der er sonst gewesen? Er hat die alte Kraft bewährt, wo jene Abirrungen ihn irgend aus ihren Banden gelassen, wo er einen Moment der Wahrheit geweiht hat. Zwischen den schwachen Scenen Zelias und Dschangirs, Atars und seiner Tochter steht die Scene Nurmahals als besserer Denkstein des trefflichen Künstlers da. Vom ersten Takt

(S. 81. Sgst. 3.) an erhebt sich das Zwischenspiel des Recitativs in mächtiger Aufwallung; Recitativ und Arie sind fast durchweg ein Erguss der Beunruhigung, des Kampfes zwischen Liebe, Unwillen, Zärtlichkeit und Zagen; verschwunden sind jene allgemeinen Formeln, jene uniformen Rythmen, jene nichtssagenden Wohllautphrasen und sforzirten Kontraste, sobald die Empfindung spricht und ein Zug wahrer Karakteristik sichtbar wird. Hinreissend schön und wahr ist, im berauschenden Festjubel des ersten Finale, (S. 153) vom ersten Moment, indem die Handlung eigentlich hier beginnt, jeder Zug. Wie malt Vor- und Zwischenspiel des Recitativs die Scheu und Flucht bei dem ausbrechenden Zorn des Herrschers, vor dem Bahar und seine Begleiter in Todesangst hinwegeilen, um Zeugen ihrer Anklage zu suchen! Wie trefflich ist dieselbe Tonfigur benutzt, um die Lust des Festes gährender aufzuregen! Wie ziehen sich dadurch, mit einschneidendem Ausdruck, die Klagen und späterhin der Grimm des tief verwundeten Herrschers (S. 157, letztes System S. 164) die der Chorjubel verschlingt! Beide Gatten ruhen nach der Anordnung des Festes getrennt auf gegenüberstehenden Thronen, zwischen denen das Volk im ausgelassenen Reigen, unkundig des Leids der Herrscher, daherbraust. Auch Nurmahal klagt in Zorn und Herzensangst; stiller und stiller wird Gesang und Tanz, das Orchester schweigt; nur noch stumme Bewegungen der Frage und Verwunderung im Volke — die getrennten Liebenden ziehen ihre Klagelaute,

O Qual des Argwohns, Qual der Zärtlichkeit!
Zu herb' ist dieser Schmerz! Wer kann ihn tragen!

(S. 163) schmerzlich hin in unendlicher Wehmuth *), bis, auf Dschangirs Wink, der die allgemeine Aufmerksamkeit wahrnimmt, die Festmusik betäubend wieder einbricht und zum Ende hinströmt.

Das aber ist die grosse Lehre, die wir aus Spontini's Laufbahn uns zu gewinnen suchen müssen; wie selbst dieses herrliche Talent, dieses edle grossartige Streben, durch jenen nationellen Keim des Abfalls von absoluter Wahrheit hinabgezogen worden bis zum Zerfallen und Widerspruch des Künstlers mit sich selbst. Und es sey wiederholt: nicht ihn zu verurtheilen, sondern an der Erkenntniss seiner, des Vorausgeschrittenen, That uns aufzurichten und zu bestärken, nur darauf ist es hier abgesehen. Dies ist unsere Pflicht gegen uns und andre Mitstrebende; jenes wäre selbst für Meister, die vollbracht haben, Anmassung; beides aber untereinander verwechseln kann nur das blöde oder bestochene Auge solcher, die zu keiner Theilnahme an künstlerischer Thätigkeit berufen sind, oder in der Trägheit ihres Geistes die Nothwendigkeit gemeinschaftlichen Vorschreitens und gegenseitigen Förderns nicht sehen wollen. In einer Zeit, wo so viel Unberufene die Angelegenheiten der Kunst mit ihrer Einmischung verwirren möch-

*) Vergl. über das an dieser Stelle der Komposition vorherrschende Intervall: die Kunst des Gesanges, S. 867. *Anm. d. Verf.*

ten, wird man diese Erinnerung nicht überflüssig finden.

Karl Maria von Weber.

Scheinen doch diese beiden Männer von Anfang an zu Nebenbuhlern und Gegenbildern bestimmt zu seyn! Beide, sich mit so würdigen Gaben in die Werthschätzung und Liebe der Zeitgenossen einkaufend, gleicher Aufgabe sich weihend, und in der ihnen eigenthümlichen Thatäusserung doch vollkommene Gegensätze, erst im Abfall von ihrem eigentlichen Prinzip wieder zusammentreffen. Doch — die Vergleichungspunkte werden sich von selbst ergeben, sobald es gelungen, Weber wie Spontini in seiner Eigenthümlichkeit zu erkennen.

Bei ihm, unserm Landesgenossen, sind wir der Blicke nach einer fremden Nation, in deren Schoos wir den Ausländer kennen lernen mussten, überhoben; seine eigne Persönlichkeit muss uns das Wesen seiner That erschliessen. Seine Lebensverhältnisse sind uns öfter bekannt gemacht worden, die nationellen Begebenheiten und Interessen, wie den allgemeinen Gang der Bildung haben wir meist mit ihm gemeinschaftlich erlebt und in gleicher Stimmung aufgenommen; seine individuelle Entwickelung liegt in seinen Werken vor unsern Augen.

Dies gewährt uns leichtern Gang, erlaubt uns von jedem Leser Ergänzung des Uebergangenen oder nur Angedeuteten zu hoffen. Und so heben wir vor allem drei Momente heraus, die

man beobachtend, wie Weber handelnd, durchgangen seyn muss, wenn man die Idee seiner künstlerischen That erkennen will.

Weber war von allem Klavierspieler und zwar vom ersten Range, durch die ausgezeichnetste Anerkennung in dieser seiner Richtung belohnt und bestärkt.

Ehe wir noch von seinen Kompositionen reden, gedenken wir seiner Direktion, die sich uns als das unmittelbare Resultat seiner Virtuosenschaft darstellt. Wer, wie der Unterz., ihn eine Euryanthe hat einstudieren und aufführen sehen, wird eben hierin das Eigenthümliche seiner Leitung setzen, dass er das Orchester (und soweit wie möglich auch das Singpersonale) behandelte, wie ein geistreicher Virtuos im Fantasiren sein einzelnes Instrument: leicht, vollkommen ungebunden und dabei sicher zusammentreffend, einzelne Partien sich ergehen lassend nach eignem Behagen, und doch in jedem bemerkenswerthen Punkte von Einem Geist durchdrungen und zusammengehalten — die reizendste Verbindung von Willkühr und Ordnung.

In einem Hauptsitz italischer Kunst, unterrichtet von einem italischen Gesanglehrer *), umgeben und gereizt von trefflichen Sängerinnen italischer Schule, erfüllte sich sein empfängliches Gemüth mit allen Reizen dieser, nur dem Reiz gewidmeten Musik, und wurde ihrer Eigenthümlichkeit sich

*) Die Berl. mus. Zeitung, dritter Jahrg. No. 24. S. 185. *Anm. d. Verf.*

wohl bewusst, ihrer Weise wohl mächtig. Die ersten von ihm bekannt gewordenen Gesangkompositionen und viele spätere (z. B., Scenen zum Konzertgebrauch *) haben ihn uns als Tonsetzer in italischer Weise kennen gelehrt.

So vorbereitet und mit guter Schule, mit einem gebildeten Geist ausgerüstet, traf ihn der Moment, wo er zuerst eine entscheidende Aufgabe fand und mit grossem Erfolg lösete. Theodor Körner, dem Sänger der Befreiungskriege verbunden, lieh er seine Weisen der Stimmung des Volks, fühlte und erkannte die Gewalt des Volksgesangs, und sah sich als Volkssänger anerkannt. Die Kriegs- und Freiheitslieder aus jener Zeit sind die siegende, entscheidende Losung für sein Leben geworden; was er früher sich angeeignet, seine Bildung und Neigung, blieb unverändert, seine Aufgabe wurde eine andere, oder vielmehr erst jetzt bestimmt.

Auf dem, in unserer Periode entscheidenden Schauplatz für Tondichter, in der Oper, unternahm Weber, die im Volke sich bewegenden Vorstellungen volksmässig darzustellen. Diese Intention scheinen uns seine drei entscheidenden Opern, Freischütz, Euryanthe und Oberon, zu bekennen. Allen liegt jene romantische Weltanschauung unter, die sich in der letztern Kunstperiode, und noch bis jetzt, unter uns herrschend, gezeigt hat;

---

*) Herausgegeben bei Schlesinger in Berlin. Vergl. der Berl. mus. Zeitung zweiter Jahrg. No. 20. S. 157.
Anm. d. Verf.

in keiner offenbart sich eine tiefere Idee, als die in jener Periode unserm Volk angeeignete; keine bleibt aber auch hinter der Volksansicht und Neigung im Kunstgebiete zurück. Dies bedarf wohl keines Nachweises, da die Opern und die Quelle ihrer Fabeln allgemein unter uns bekannt sind *). Bemerkenswerther scheint es, dass sich aus derselben Grundtendenz auch die Gestaltung der Weberschen Opern ergeben hat, die wir mit dem Ausdrucke balladenmässig bezeichnen können. Bis zu den Befreiungskriegen hatte sich wohl im Gemeinleben des deutschen Volkes neuester Zeit nicht so viel Thatkraft und Thatdrang entwickelt, dass der Volkssänger nicht, wie seine Zeitgenossen, mehr in der Beschauung der Vergangenheit gelebt und gedichtet haben sollte. Dies leitete ihn auf die Sage vom Freischütz, auf die eingebürgerten Erzählungen von Oberon und Euryanthe; zugleich aber bedingte es, dass seine Dramen, statt zu einer um Einen Mittelpunkt zusammengedrängten Handlung, zu einer balladenartig zusammenhängenden Kette von Begebenheiten wurden. Im Freischützen wurden die Spuren dieser Richtung als Fehler der dramatischen Arbeit Kinds angesprochen, da man sie vielmehr als unvermeidliche Folgen der Fabel hätte anerkennen müssen; in Euryanthe offenbarte sich diese Eigenheit so entschieden, dass es mög-

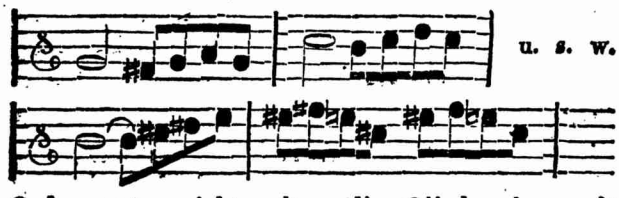
*) Vergl. über den Inhalt des Freischützen die Berliner mus. Zeitung, zweiter Jahrgang. No. 24. S. 195.
Anm. d. Verf.

lich wurde, sie aus der Anlage des Ganzen bis in Einzelheiten, einzelne Verse und Schlussfälle zu verfolgen. *)

Hier ist der Rückblick auf Spontini fruchtbar. Wir haben ihn kennen gelernt, wie er alles Besondere und Einzelne an das Ganze, an die eine Idee des französischen Drama darangiebt, und endlich in diesem Streben in das Allgemeine sich selbst von seiner wahren Aufgabe verlockt. Umgekehrt ist unserm vaterländischen Künstler das Ganze hinter den Einzelheiten geschwunden, das Drama in der Ballade oder Novelle aufgegangen. Spontini bewährt im Ganzen — im Einzelnen und Besondern Weber, seine überlegene, eigenthümliche Kraft. Spontini führt uns in Rom und Griechenland, Persien und Mexiko zu Franzosen der napoleontischen Zeit; Weber weiss böhmische Bergmusikanten und Jäger, Zigeuner und Frankenritter von der Loire, jeden wohl zu bezeichnen. Spontini ballt einen ganzen Akt zu Einer hinreissenden Masse; Webers Liebesgesang der einsamen Agathe zertheilt sich in acht geschiedene (freilich in einander überführende) Momente. Während endlich in Spontini alle Elemente seines Naturells, seiner Bildung, seiner Absicht in einander fliessen, vermögen wir in Weber die verschiedene Natur und Abkunft der einzelnen Züge zu unterscheiden. Es bieten sich unserm Auge Züge der treffendsten Wahrheit, Ausdrücke allgemeinerer Anschauung —

*) Vergl. der Berl. mus. Zeitung, dritter Jahrg. No. 1. 2 S. 4. 9 u. f. *Anm. d. Verf.*

sogenanntes Volksmässige, — wir finden, wo der Tondichter sich diesen höhern und eignern Bestimmungen entzog, zum Ersatz reizende Anklänge italischer Tonkunst, stossen auch auf Erinnerungen an den Einfluss des Klavierspiels (z. B. Stellen wie diese und viele aus Aenchens und Kaspars Rolle im Freischützen)



finden sogar nicht selten die Glieder lose mit einer leeren Akkordfolge an einander gereiht. —

Ist hiermit einem Theil des Inhalts seiner Werke Vollkommenheit abredig gemacht, so erkennen wir, wiederum wie bei Spontini, in der Grundtendenz den Ursprung alles Verfehlens. Hatte der Künstler sich einmal gestattet, für das Bild vollen Lebens die erzählungartige Darstellung der wichtigern Momente einer Begebenheit zu bieten: so konnte es nicht ausbleiben, dass endlich auch das Ganze an den auserwählten Einzelheiten verloren ging und eine nur möglichst reizvolle Ausfüllung von einem zum andern karakteristischen Zuge sich an der Stelle einer durchgehenden Karakteristik und Wahrhaftigkeit einschob.

Prüfen wir jetzt an

O b e r o n *),

das eben Ausgesprochene.

*) Im Klavierauszuge bei Schlesinger in Berlin erschienen.

Die aus Wielands Heldengedicht bekannte Erzählung bietet eine Reihe anziehender Begebenheiten, keinen Zentral-Punkt, um den sich eine dramatische Handlung gestalten könnte. Auch hat der Operndichter eine solche nicht herzustellen vermocht. Ein Ueberblick über das Operngedicht überzeugt uns davon; ja die episch-romantische Anlage des Stoffes und das Vertrauen auf die allgemeine Bekanntschaft mit dem Stoff hat den Dichter sogar zu rhapsodischer, wo nicht fragmentarischer Arbeit verleitet.

Dies ist der Gang seiner Handlung.

Elfen bewachen das Lager Oberons, dessen Entzweiung mit Titania, dessen Schwur (sich nicht zu versöhnen, bis ein Liebespaar unverbrüchliche Treue « in Wohl und Weh, in Flut und Glut » bewährt) wir durch den dienstbaren Puck erfahren. Oberon, nachdem er sein Leid geklagt, erfährt Hüons bekannte Begebenheit an Karls des Grossen Hofe und die Aufgabe, von deren Ausführung des Kaisers Gnade abhängig gemacht ist. Er lässt Hüon und Scherasmin im Schlaf herbeizaubern, zeigt jenem als Traumbild Rezia, lässt ihn ihren Hülferuf vernehmen, rüstet dann die Erwachten mit Horn und Becher, ermahnt Hüon zur Treue und versetzt sie an das Ziel ihrer Fahrt vor Bagdad. Hier rettet Hüon den Saracenen Babekan vor dem Löwen, Babekan versengt sich (wie aus Wieland bekannt) am Becher und will dies an seinen Rettern mit Mord rächen; er wird verjagt. — Wir sind in Namuna's Hütte, wo unsere Helden eintreffen und die auf Morgen fest-

gesetzte Vermählung Rezia's mit Babekan, zugleich aber auch Rezia's Widerwillen vernehmen, die durch ein Traumgesicht von einem abendländischen Ritter diesem zugeneigt sey. Da Hüon heftig Rezia Beistand versichert, wird die Alte auf ihren Gast aufmerksamer und eilt davon, ihrer Tochter Fatime und Rezia die Nachricht in das Serail zu bringen. Diese finden wir im Garten; die Nachricht beseelt sie mit Hoffnung.

Bei dem Festmahl des Kalifen wird Rezia ihrem Bräutigam zugeführt, als Hüon eintritt, Babekan niederhaut, Rezia ergreift und das Zauberhorn alle Widersacher überwindet. Oberon erscheint, versetzt alle in den Hafen von Askalon und beide Paare (Scherasmin hat sich nämlich beiläufig mit Fatime geeinigt) gehen zu Schiffe. Nun erregt auf Oberons Geheiss Puck einen Seesturm, und wir finden Hüon und Rezia hülflos an Strande der Insel, wo Seeräuber Rezia entführen, Hüon gebunden und besinnungslos zurücklassen. Oberon erscheint wieder, beklagt, dass er Hüon so hart prüfen müsse und schaut zum Schluss des Akts einem Reigen der Elfen und Undinen zu.

Im dritten Akt finden wir Scherasmin und Fatime als Sklaven des Gärtners Ibrahim wieder, Hüon wird durch die Wolken herbeigetragen und eben erfährt man auch Rezias Ankunft, die von ihren Entführern dem Emir Almansor übergeben worden und diesen mit Liebesglut erfüllt hat. Vergebens erschöpft der Emir Bitten und Drohungen an Rezia, er bewirkt nur, dass seine Gemahlin Roschana in Eifersucht entbrennt. Zu

dieser wird Hüon beschieden (er glaubt zu Rezia geführt zu werden) mit Liebes- und Racheanträgen und wollüstigem Tanz der Sklavinnen versucht; er widersteht, wird aber vor Almansor angeklagt und mit Rezia, die Almansors Anträge verschmäht, dem Flammentod übergeben — als Oberons Horn Alles erstarren oder tanzen macht. Oberon selbst, mit Titania wieder vereinigt, dankt den Geprüften und versetzt sie vor den Thron und Hofstaat Karls des Grossen, der durch seine Gnade ihr Glück vollendet.

Man findet in dieser langen Reihe von Vorgängen so ziemlich alle vorstechenden Punkte des Wielandischen Gedichts und kann wohl für unsere Behauptung, dass Weber, statt des Drama, dramatisirte Erzählung komponiret, keinen schlagendern Belag fodern. Hiermit ist aber auch zuzugestehen, dass die höhern Tendenzen — eine richtige und wichtige Grundidee, eine befriedigende Karakteristik der Handelnden — der Auffoderung, so viele Begebenheiten zu verfolgen, geopfert worden sind. Die Prüfung der Liebenden bei Wieland ist von ihnen verdient und läutert sie. Der Leser wird durchdrungen davon, dass edle Menschen fallen, aber auch sich wieder erheben können; dies würdigt ihm die Geprüften und Geläuterten, und bestärkt ihn selbst in einer heilsamen Ueberzeugung. Dass mit dem gerechten Schicksal der Liebenden das der Elfenherrscher verflochten ist, vervielfältigt das Interesse, würdigt die von Geistern beschützten Liebenden noch höher. — In der Oper sind Hüon und Rezia in allen Leiden ein willenlos

dahingegebenes Spielwerk Oberons; ihre Liebe und ihre Rettung, kurz alles fällt ihnen aus seiner Hand zu, und in ihnen selbst bleibt keine That, als Widerstand gegen die Bewerbungen Almansors und Roschana's. Natürlich hat nun auch der Komponist in der ihnen zuertheilten Musik keine Karakterentwickelung geben können. Noch weit inhaltloser sind Scherasmin und Fatime, Almansor und Roschane, Babekan, Namuna und Andere oben übergangene stehen so weit ausser der Handlung, dass sie nicht singen; Karl der Grosse und der Kalif mit ihrem Hofstaate sind sogar stumme Personen. Schon in der Vertheilung der Musik ohne alle innere Gründe blos nach Vorliebe für einzelne günstige Momente erkennt man, dass Weber seine Aufgabe gar nicht in der Vollendung des Drama als eines innerlich und äusserlich Ganzen, sondern in der Ausführung einiger Einzelheiten gefunden *); und wenn der Keim solchen Abfalls

*) Wenn wir hier auch in Versuchung gerathen, mit dem Herrn Verf. über die Frage zu streiten, ob die, freilich sehr mit Recht gerügte Vertheilung der Musikstücke, und die eben so wirkungslose Einführung mehrer gar nicht singender, sondern blos sprechender Personen, ob dieses alles denn grade dem Componisten als Schuld anzurechnen sey, und ob der Keim solchen Abfalles schon in dessen früheren Werken sichtbar geworden sey, (eine Behauptung, welcher wir wenigstens in Beziehung auf den Freischützen nicht beitreten, dessen Gedicht wir in seiner Art und Weise im Ganzen wenigstens für eben so vortrefflich erkennen, als das, freilich keine Kritik des Einzelnen aushaltende, Gedicht des Don Juan, — wenn wir auch über diese Puncte mit dem Herrn Verfasser nicht eben einstimmen, so getrauen wir uns doch im Ganzen auch nicht, den Vorwurf von unserm Weber abzuwenden, dass er

schon in früheren Werken sichtbar geworden, so ist es hier soweit gediehen, dass die Nebensachen

---

in der Wahl seiner Opernbücher (dass er immer nach eigenem Geschmacke wählte, wissen wir aus seiner eigenen Feder, vorstehend Seite 30), es nicht immer so glücklich traf wie es ihm beim Freischützen gelungen war; (man erinnere sich unter anderem was wir noch zu seinen Lebzeiten über den Text der Euryanthe, zu dem betreffenden Artikel des vortrefflichen Dr. St. Schütze, in der *Cäcilia*, 2. Bd, Heft 5, S. 42) gesagt. Was insbesondere im Oberon die wahrhaft allzuspärliche Vertheilung der Musikstücke, die Einschiebung blos sprechende Personen, ja, das vor sich gehen ganzer, zum Theil sogar langer Scenen und ganzer Katastrophen ohne alle Musik, betrifft, so geht namentlich Letzteres freilich oft so weit, dass man beim Anhören der Oper mitunter ganz vergisst, dass man sich in einer Oper befindet, so dass, wenn endlich doch wieder einmal Musik anfängt, sie einem ordentlich befremdlich und beinah störend vorkommt; — allein auch hier mögten wir wieder fragen, ob auch dieses unserm Weber als ein Fehler vorzuwerfen ist? — Weber trug, als er den Oberon schrieb — ja, schon als er das Gedicht annahm, — den Tod bereits in sich, und fühlte dessen Annäherung, — (*Cäcilia* 7. Bd, Heft 25, S. 24); seine physische Entkräftung hatte, wie wir uns durch persönlichem Umgang überzeugten, schon einen sehr hohen Grad erreicht; — und doch sollte die Oper binnen einer bestimmten Frist fertig seyn. — Musste es ihm, unter solchen Umständen, nicht erwünscht seyn, nur möglichst Wenig schreiben, nur möglichst weniger Nächte Schlaf und Ruhe aufopfern zu müssen, um die Oper noch zur rechten Zeit fertig zu bringen, und den Rest seiner Lebenskraft wo möglich nicht gänzlich daran aufzureiben? Aus seinem Originalmanuscripte der ganzen Oberonspartitur, in dessen Besitze wir uns befinden, und welches wir als eine heilige Reliquie des grossen Verstorbenen betrachten, und in welchem er nach den meisten Stücken den Tag und die Stunde der Beendigung derselben beigeschrieben hat, kann man nicht ohne Wemuth ersehen, welche aufreibende Anstrengungen, grossentheils nächtlicher Arbeit, der jetzt verklärte Künstler sich, zur Beendigung dieser Compositionen, zum Theil selbst noch

den entschiedensten Vorzug vor den Partien erlangt haben, die die Hauptsache seyn sollten.

So finden wir die Elfenchöre mit einem Zauber der Phantasie ausgestattet, der sie zu den höchsten Bildungen in diesem Gebiete erhebt. Und was ist die Aufgabe derselben? Den Schlummer Oberons (vor dem Beginn der Handlung) zu hüten, den Sturm heraufzuführen, einen Reigen im Mondschein zu begehen, der zu dem Drama nicht die entfernteste Beziehung hat. An trefflichster Vollendung steht neben ihnen der Aufzug der Haremswächter, die am Schlusse des ersten Akts Rezia aus den Gärten zurückrufen, und der Chor der Sarazenen an der Tafel des Kalifen, der wiederum der Handlung ganz fremd ist. Den Helden dagegen sehen wir, wo er seinen Karakter entwickeln sollte, mit Bravourpassagen ausgestattet; Rezia in

---

in London, auferlegen musste. So steht z. B am Ende der Ouverture beigeschrieben: « Vollendet « London den 9. April 1826 3/4 auf 12 Uhr, und somit « die ganze Oper Oberon. C. M. von Weber. *Soli* « *Deo gloria.* » — Am Ende der Introduzion Nro 1 steht: » Geendigt den 11 Sept. 1825 im Kosalschen « Garten. C. M. von Weber. « — Nach Nro 4: » Geendigt den 11. November 1825, Dresden. » — Am Ende des ersten Acts: « Den ersten Act been- « digt, Dresden den 18. Novemb. 1825. C. M. von « Weber. » — Nach Nro 16 (O Araby, dear Araby) steht. « Beendiget London den 29 März 1826. « — Nach der Caratine Nro 19: « Geendiget London den » 26. März 1826 » — Nach Hüons Rondo Nro 20: « Geendiget London den 24. März 1826 Nachts 11 » Uhr. C. M. von Weber. » — Nach Nro 21: « Beendiget Dresden den 25. Januar 1826. C. M. « von Weber. « — Am Ende der in London nachcomponirten Arie Hüons (aus *D*, der einzigen Numer die wir in diesem Augenblicke aus Händen gegeben haben), steht, unsers Erinnerns, beigeschrieben: Beendigt London Nachts 3/4 auf 2 Uhr. — *G W.*

ihrer wichtigsten Scene hat den Meersturm und Sonnenaufgang zu beschreiben; und nicht befremdend kann man es finden, wenn sie aus dieser Gleichgültigkeit (die Sache dramatisch anzusehen) sich in einen falschen, ja unwürdig ausgedrückten Affekt wirft, den Geliebten zu rufen — der Ausdruck war hier schon der Anlage nach kein naturwahr hervortretender, sondern ein von aussen herbeigezogener. —

Doch genug von diesen unerfreulichen Folgen der ursprünglichen Abweichung. Wem die Förderung der Kunst näher liegt, als eine an sich so gerechte Vorliebe für Weber, der kann weitere Beweise, bis in Einzelheiten hinein, ohne Schwierigkeiten finden und wird bei dieser Arbeit durch so viele hier unerwähnte Schönheiten im Einzelnen sich gelabt sehen.

So erblicken wir zwei würdige Künstler *) der Vollendung zustrebend, jeden von einer wahrhaften Tendenz, aber einer einseitigen, erfüllt; den einen nach einer würdigen Einheit ringend mit Aufopferung des Einzelnen — den andern der Treue gegen das wichtigere Einzelne mit Vergessen des Ganzen geweiht, beide der Idee ihrer Bildungszeit und des sie sendenden Volkes sich auf

*) Man vergleiche die Charakteristik eben dieser beiden Künstler in des Verfassers vortrefflichem Werke: Die Kunst des Gesanges, Berlin 1826, § 792 u. flg. einem Buche, welches, sich nur mit Unrecht unter dem beschränkteren Titel einer blossen Gesanglehre ankündigend, weit allgemeiner als bis jetzo der Fall ist der Musikalischen Welt als eine Schatzkammer geistreicher und wohlbegründeter Ansichten bekannt zu werden verdiente. Vergl. die Recension vorstehend Seite 109. *G. W.*

Kosten der allgemeinern und absoluten Wahrheit ergebend, von ihr getragen, in ihr belohnt — und Vollendung ihres trefflichen aber doch einseitigen Unternehmens den Nachfolgern überlassend, die sich an ihnen zu strengerer Treue und geförderter That zu erheben vermögen.

A. B. Marx.

Räthsel-Canon

von

Ludewig Senffel (1520).

Mit einem Notenblatt.

Es ist eine gewiss richtige Erfahrung, dass in einer Epoche der Kunst; in welcher sich technische Fertigkeit als entschieden vorherrschend geltend macht, allemal der Geist der Kunst dar, unter leidet, oder — es ist vielleicht auch umgekehrt, so nämlich, dass der geistige Verfall der Kunst solche einseitige technische Entwickelung die nun statt Mittel zum Zweck, Selbstzweck wird, möglich macht. Der Mensch sucht sich einmal geltend zu machen, kann er es durch die Kunst nicht, so versucht er es durch Kunststücke.

Eine solche Epoche des geistigen Verfalls der Kunst und des Blühens dieser mechanischen Fertigkeit, haben, wir in der Musik schon einmal gehabt; es war die des 15., und zum Theil noch der Anfang des 16. Jahrhunderts. Wenn auch die Quellen aus den Zeiten dieses Verfalls der Kunst nicht sehr häufig sind, so sind es doch die historischen Zeugnisse. Zu diesen gehören die Klagen der Theoretiker und warmen Verehrer der Kunst aus jener Zeit. Die Herausgeber der höchst interessanten Sammlung von Moteten

Liber selectarum cantionum, quas vulgo mutetas appellant, sex, quinque et quatuor vocum (Augsburg 1520)

(4-, 5- u. 6-stimmige Gesänge von Josquin de Pertz, Heinrich Isaak, Peter de la Rue, Johann Mouton, Jakob Hobrecht, Ludwig Senffel und andern enthaltend) verwahrt sich sehr, dass das keine solche Musik wäre, wie die, welche heutzutage in den Chören auf kindische Weise, mit Sprüngen und lasciven Gesängen, oberflächlich und ungeistlich erschalle.

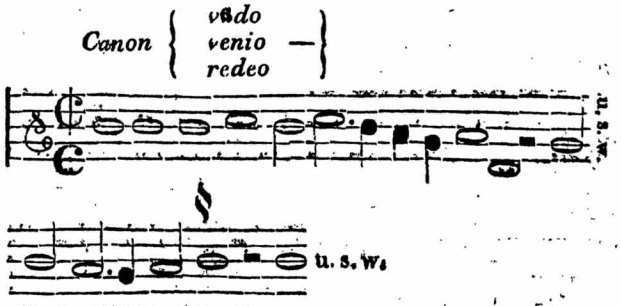
Der alte ehrbare Sebald Heyden in seiner

Musica seu ars canendi, Norimbergae 1537, sagt; er habe das Werk geschrieben, dass er einen Beitrag dazu leiste, die wunderherrliche Singkunst von den Vagabunden- und Comödiantenmässigen, müssigen Ueppigkeiten *(ociosis lenocinniis)* zurückzuführen und in ihren wahren Dienst einzuweisen.

Noch mehr sagt *Picitono* (im *Fior Angelico*, *Venezia* 1547) darüber.

Beweise von solchen müssigen Ueppigkeiten sind schon oft angeführt worden (Forkel, Burney u. a.) — Ein prächtiger Codex, ein Chormissale aus dem 15. Jahrhundert, in der Ambroser Sammlung in Wien, liefert deren auf einmal eine ganze Menge.

Z. B. in einer Messe von Anton de Fevin, *O quam glorifica*, steht, bei dem Benedictus, an der Stelle des Soprans, Folgendes:



An der Stelle des Tenors steht:

Tenor.	*Benedictus qui venit in nomine domini*	*habentur in parte superiori*
Contra.	*Benedictus tacet*	
Bassus.	*Benedictus tacet.*	

Das soll nun ungefähr so viel heissen: der Tenor habe bei dem Zeichen ♀ einzusetzen, aber mit nur halb so langen Noten als das vom Sopran eingeführte Thema, sodann habe der Tenor in den vollen Noten das ganze Thema von hinten anzufangen, wobei ihm der Sopran in der halben Geltung der Noten folgt.

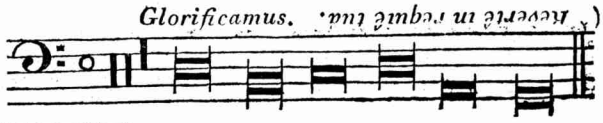
In einer andern Messe steht, bei dem *Pleni*, anstatt der Tenornoten: *Nolete fieri sicut equus et mulus in quibus non est intellectus.*

In einem *Benedictus* steht, statt der Tenornoten: *Nescio quid dicam, quia non possum solvere dicam*; — In einem *Pleni*, beim Sopran: *Pleni non sunt loquelä neque sermones*, und beim Tenor: *Cantat vacuus coram latrone viator*; — in einem andern *Pleni* beim Tenor: *Claudus excusat mechum more solito*; — in einem andern *Pleni* ebenfalls beim Tenor: *De duobus malis majus malum est fugiendum* u. dgl. m.

Solcher Muthwillen heisst doch eigentlich die armen Sänger recht für Narren halten; denn sie müssen sich nun, aus den andern Noten, diejenigen, die sie zu singen haben, heraussuchen.

So auch in einer Messe von *Bruhier*, *Mediatrix nostra*, haben die drei obern Stimmen das *Credo*, nach unserer Takteintheilung mit 132 Takten zu singen; bei dem Bass steht nichts weiter als:

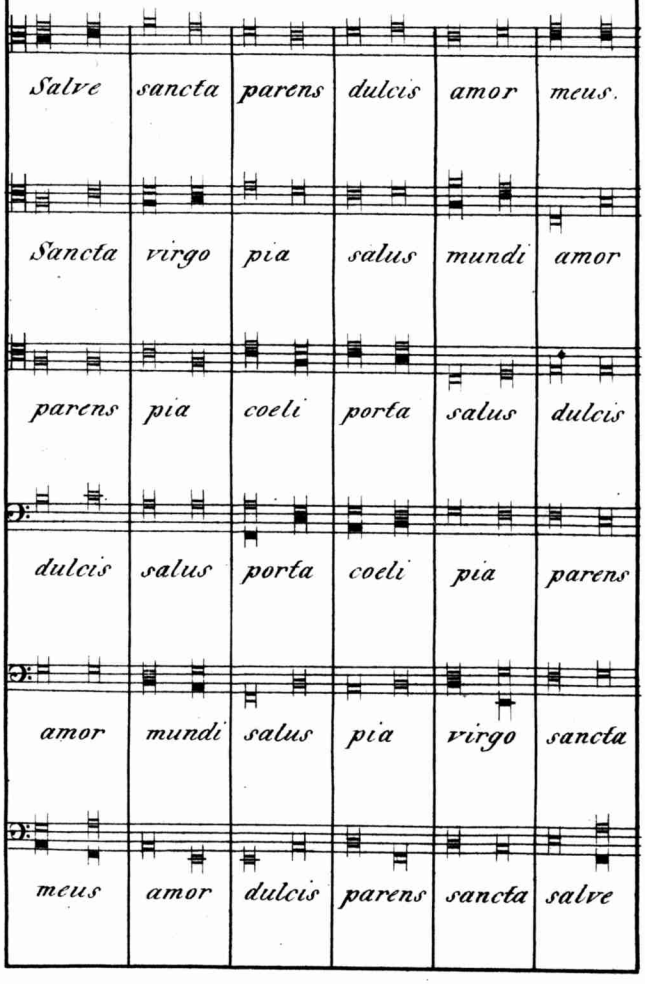
Glorificamus. *)



*) Und zwar das *revertere in requiem tuam* (kehre zu deiner Ruhe zurück) wie hier ausgeführt ist, verkehrt. *Anm. d. Verf.*

Notate verba, et signate mysteria. L.S.

Canon.



Dergleichen Spielereien findet man in der Musik aus dieser, der grossen glänzenden des *Lasso*, *Palestrina* etc. vorhergehenden Periode, in grosser Menge. Sie geben den Beweis, dass, weil nur Solches möglich war, unter Componisten sowohl als Sängern eine, ans Unbegreifliche gränzende Fertigkeit in Erfindung und Auflösung contrapunktischer Combinationen statt gefunden haben müsse; was schon zum Theil die höchst verwickelte Art des Notenschreibens, diese Menge von verschiedenen Ligaturen, die verschiedenen *modi* und *tempi* (obiger *Picitono* führt allein 16 verschiedene Tactarten, *modi* und *tempi*, auf,) der Gebrauch der Punkte etc. und das Alles ohne Zufügung von Taktstrichen, bei ununterbrochen figurirtem Gesang mit allen Künsten des Contrapuncts — darthut. Es muss also damal einem Sänger etwas mehr zugemuthet worden seyn, als man heute es wagen dürfte. — —

Wenn grosse Meister in dieser und der folgenden Periode solche Künsteleien und muthwillige Neckereien des Sängers verschmäht haben, so zeigen sie doch noch hie und wieder ihre grosse, von Jugend auf erlernte und getriebene Fertigkeit in Erfindung solcher contrapunktischen Combinationen.

Der oben angeführten Sammlung von Moteten, hat der grosse Meister Ludewig Senffel (welcher diese Sammlung redigirt hat) einen Räthselcanon beigefügt, welchen ich auf dem beiliegenden Notenblatte den Lesern der *Cäcilia* zum Auflösen hiermit vorlege.

Eines der folgenden Hefte wird die Auflösung, so gut sie mir eben gelungen ist, enthalten.

G. v. Tucher.

I.) Rondeau brillant, sur des Airs et Danses Suédois originaux, pour le Basson, avec accomp. d'Orchestre, composé par *Charles Koch*, membre de la chapelle de S. A. le Duc de Saxe-Cobourg. Oeuv. 13. Offenb. a/m, chez J. André. Prix 3 fl. 30 kr.

II.) Potpourri sur des Thêmes de Préciosa de *C. M. de Weber*, pour le Basson, avec Accompagn. d'Orchestre, composé par *Charles Koch*. Oeuv. 18. Leipsic, chez Hofmeister. 1 Thlr. 16 gr.

Angezeigt von C. Almenräder. *)

Wenn unsere Musikverleger den Künstlern und Dilettanten des Fagottes bis jetzo noch immer nur so selten Compositionen für dieses Instrument, und unter diesem Wenigen sogar noch weniger Gutes und Vorzügliches, von vorzüglichen Tonsetzern Geschriebenes, darbieten, so mag der Grund hiervon zum Theil in dem herrschenden Vorurtheile liegen, das Fagott sey zum Solospiel, und namentlich zum Concertspiel, minder geeignet als andere Instrumente. — Einen

*) Den Namen des ausgezeichneten Fagottisten Almenräder kennen unsere Leser schon aus der im 6. Hefte der Cäcilia (2. Bd., S. 123) gegebenen Nachricht von seiner Verbesserung des Fagottes. Einen sehr rühmenden Auszug jenes Cäcilienartikels liefert nunmehr auch die Pariser *Revue musicale*, (Nro 34, Vol. 2. Octbr. 1827. p. 220 figg.), mit der Nachricht, dass die Pariser Fagottisten die Almenräderische Einrichtung adoptirt haben, und ein dortiger Instrumentenmacher *Adler* Fagotte der befraglichen Art anfertigt. Dass sie, nach des Erfinders Anleitung und unter seiner eigenen Aufsicht, in der B. Schottischen Instrumentenmanufaktur in Mainz, mit grösster Genauigkeit, sowohl neu angefertigt, als auch bereits gebrauchte Fagotte nach Almenrädischer Art eingerichtet werden, wird hier zur Nachricht für Freunde des Instrumentes wiederholt, so wie auch, dass die Grundsätze der Einrichtung und die Eigenthümlichkeit der Anwendung, und des Tonspiels des Fagottes überhaupt, und des Almenräderischen insbesondere, im erwähnten Cäcilienartikel ausführlich entwickelt sind. *D. Rd.*

haltbaren Grund, warum eigentlich dem Fagotte dieser Rang streitig gemacht wird, weiss Ref. freilich nicht zu errathen; wohl aber weiss er, dass das Fagott, in vielen grössern Compositionen unserer herrlichsten Tondichter, in seiner Art die nämliche Wirkung hervorbringt, die man an anderen Blasinstrumenten bewundert. Oder will man dem Fagotte etwa vorwerfen, dass es kein hohes, sondern ein tieferes, ein Tenor- und Bass-Instrument ist; dann müsste man ja, um consequent zu seyn, auch keinen Tenor- oder Basssänger, sondern immer nur Sopran und Alt Sänger oder Sängerinnen hören wollen.

Jedenfalls ist jeder Freund des Instrumentes dem Componisten der beiden vorliegenden Werke Dank dafür schuldig, dass er durch dieselben die geringe Anzahl guter Fagottmusik vermehrt hat.

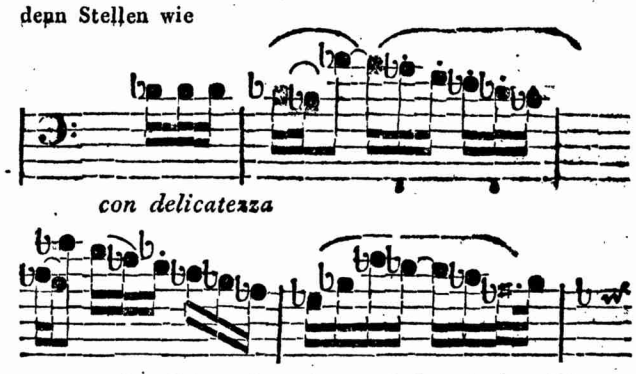
I.) Das Erstere derselben, (das *Rondeau brill.*) beginnt mit einer Introd. Adagio, *c-moll*, ganzer Takt. Nach einer kurzen Einleitung des Orchesters, tritt die Principalstimme, kräftig und bündig, mit einer pathetischen, gleich drei Octaven umfassenden Figur ein, worauf, durch einige kleine, gut verbundene Sätze, auf das Thema des nun bald folgenden Rondo hingedeutet wird. So kurz diese Introduction gehalten ist, so gehaltvoll wird sie Jeder finden. — Das hierauf eintretende Thema zum Rondo (scanischer Bauerntanz) eignet sich dem Instrumente sehr gut an, wird, im Verfolge, nach Art einer freien Phantasie, mit eingewebten brillanten, keinesweges verbrauchten Passagen ausgeführt, und am Schlusse, nach einigen verzierten Fermaten, zu einem recht schönen charakteristischen Thema (Schifferlied *Es-dur*, $^2/_4$ Takt) übergeführt. Dieses erscheint dann in drei Variationen, welche zwar sämmtlich ziemlich schwer, bei guter Ausführung aber gewiss von trefflicher Wirkung sind. — Beim Schlusse der letzten Variation wird die Modulation ins *Des-dur*, und von da auf recht interessante Weise ins *D-dur*, hinübergeleitet, dann weiter durch mehrere Tonarten modulirt, worauf, nach

einem Zwischenspiele des Orchesters, die Solostimme ein neues Thema (Wiegengesang, in *b-moll*, Andantino, $^2/_4$-Takt) anhebt. Doch der scanische Bauerntanz verdrängt diesen netten originellen mit pikanter Violoncell-Begleitung angefangenen Wiegengesang *), und nachdem wir mit *c-moll* wieder das Thema des ersten Rondo und den schönen Gesang des Schifferliedes, früher in *Es-dur*, nun (hier in *C-dur*) vernommen, führt uns der Componist in dieser letzteren Tonart, durch brillante Figuren, zum Schlusse hin, welcher das Ganze mit einem kuhreihen-ähnlichen Gesange abschliesst, der aber doch wohl zu lang zu nennen ist, indem solche Sätze gewöhnlich eine karge Harmonie haben, und dadurch etwas langweilen. Uebrigens wird Jeder Spieler diesen Schluss leicht nach Gutfinden abkürzen können. —

II.) Das zweite Werk, obgleich blos Potpourri betitelt, ähnelt dem Ersteren, wird aber, der schönen Themate des unvergesslichen Meisters und ihrer durchaus guten Bearbeitung wegen, gewiss nicht wenigere Freunde finden, als das zuerstgenannte Werk. — Die Introduction, (*B-dur*, poco Adagio, $^2/_4$ Takt), weit entfernt, nach Art gewöhnlicher Einleitungen, vor jedes andere Musikstück, ungefähr eben so gut, als vor das für sie Bestimmte zu passen, macht vielmehr, sehr zweckmässig, den Zuhörer auf das Folgende aufmerksam, und thut dies auf eine Weise die dem Componisten Ehre macht. Das hierauf folgende Thema wird nun kunstgerecht durchgeführt, so dass sich der Fagottspieler in mancherlei schönen Wendungen vortheilhaft zeigen, und beweisen kann, dass solche Modulationen, präcis und rein vorgetragen, seinem Instrumente gar wohl anstehen. Hierauf folgt das schöne Lied: Einsam bin ich etc. (*Es-dur*), mit einer Variation, welche vom

*) Der Wiegengesang würde sich noch besser ausgenommen haben, wäre der Componist im erst verlassenen *F-dur* kurz vor demselben geblieben; denn dadurch, dass hier drei moll Tonarten in verschiedenen Sätzen ziemlich schnell aufeinander folgen, entsteht einige Monotonie. *Anm. d. Vf.*

Spieler auch ein gutes Cantabile in Anspruch nimmt. — Der nun folgende Zigeunermarsch (*B-dur*, $^2/_4$ Takt), ist dreimal variirt, wonach wieder ein cantabler Satz eintritt, der von ausserordentlich schöner Wirkung und, mitunter von den übrigen Blasinstrumenten, besonders der ersten Flöte, in schönen Nachahmungen umschlungen, aber auch für die Prinzipalstimme mit nicht leichten Modulationen versehen ist. (Hier werden manche Verbesserungen, die wir jetzt an mehren Fagotten besitzen, von grossem Nutzen seyn; denn Stellen wie



können unmöglich, ohne cis- und doppelte as-Klappe, wenigstens gewiss nicht *con delicatezza*, hervorgebracht werden). Hierauf kommt das erste Thema (Chor) wieder zum Vorschein, und mit wirkungsvollen, dem Instrumente sehr zusagenden Passagen, schliesst das, ein schönes Ganze bildende Concertstück, welches, wenn auch keinen Knall, doch einen bleibenden Effekt hervorbringt.

Beide Werke verlangen zwar tüchtig geübte Spieler; doch sind sie nicht so schwer auszuführen als man bei der ersten Ansicht der Principalstimme wohl befürchten möchte.

Mögen beide bald in aller Fagottisten Händen seyn und Hr. Koch, dadurch aufgemuntert, für das bisher in Solostücken so stiefmütterlich behandelte Instrument, bald Mehres folgen lassen. *Carl Almenräder.*

Schröpfköpfe
für Componisten, Operndichter, Sänger und Publicum,

von

G. L. P. Sievers.

Sechste Lieferung.

Wenn ich euch, ihr deutschen Componisten, heuer noch fragen wollte, ob euch wirklich bekannt ist, welche Situationen ihr in Musik zu setzen hättet; so würdet ihr mir in's Gesicht lachen und, auf eure Werke deutend, sprechen: «Welch' unverschämte Frage! Wie, nachdem wir mehr oder weniger Opern componirt und diese einen entschiedenen Beifall (wenn auch nur den unsrigen) davon getragen haben, sollten wir noch nicht gelernt haben, was eine musikalische Situation, und was keine ist?»

Verständigen wir uns: in euren Bänkelsängereien (es gibt einige Opern, von denen hier aber keine Rede ist) habt ihr die Situationen genommen wie sie gekommen sind, das heisst, ihr habt die Person singen lassen, nachdem sie gesprochen hat. Das darf aber, mit eurer Erlaubnis, nicht so seyn; sie soll nur dann singen, wenn sie sich ausgesprochen hat, dies Wort nicht in dem Scharwänzelsinne der nunmehro unseelig verblichenen Nebelästhetik, sondern in dem gemeinen schlichten Sinne des bürgerlichen Lebens, wo es so viel heisst, als entweder aus Mangel an Ideen, oder vor Erschöpfung, nichts mehr sagen können. Die einzig rechte musikalische Situation, die Leute singen zu lassen, ist, wenn sie sich, in diesem Sinne genommen, ausgesprochen haben. — Ich sehe auch den Kitzel der Witzboldelei antreten: «Wie,»

fragt ihr hohnlächelnd, «können denn die Leute noch etwas zu singen haben, wann sie nichts mehr zu sagen wissen?» — Allerdings, ihr unwohlweisen Herren! Wenn die Leidenschaft (denn nur diese soll in Musik gesetzt werden, und nicht die Klippkrämerei des Mittag- und Abendbrods) die Sprache erschöpft hat, so weiss sie nichts mehr zu sagen; aber rasen, toben, wüthen, nach Befinden der Umstände auch weinen und verzweifeln, kann sie. Dies sind die rechten Situationen, welche ihr in Musik zu setzen habt. Nehmen wir, zum Beispiele, einen unglücklich Liebenden; nachdem er alle Ueberredungsmittel, seine Grausame zur Gegenliebe zu bewegen, in Prosa erschöpft hat, ohne Gehör zu finden, wird bei ihm ein Zustand der geistigen und körperlichen Exaltation, das heisst entweder passive Verzichtleistung, oder active Verzweiflung, entstehen: dies ist der rechte musikalische Augenblick; er kann (oder muss vielmehr) mit wenigen Worten abgethan werden.

Freilich wünschte ich (und dies möchte euch nicht gefallen), dass eine solche Situation die strengste Einheit des Tempo und des Ausdrucks erhalte, denn es ist nicht wahr, dass, um das Publicum zu interessiren, das jedesmalige Musikstück zwei-, drei-, oft viermal das Zeitmaas wechseln müsse; im Gegentheile ist dieser blos materielle Wechsel dem Effecte eher hinderlich, als vortheilhaft. Sorgt nur für den geistigen Wechsel des Ausdrucks, das heisst, lasst nicht je alle vier und vier Tacte noch einmal und abermal in der nämlichen Leier, oder in der Dominante singen, sucht musikalische Perioden zu bauen, wie die literaischen des Boccacio, aber nicht wie die des Tacitus (der Vergleich hinkt, ich weiss wohl warum;) — geht aus einem Tone in den andern Schritt vor Schritt, und nicht als ob ihr vom Thurme stürztet, u. s. w.

Solche Situationen zu gewinnen, hat Metastasio vor allen andern, oder vielmehr allein unter allen andern, verstanden.

Metastasio! Ich sehe im Geiste, wie ihr, die Lobpreiser der Gegenwart, über mich, den Freund

der Vergangenheit, hohnlächelnd die Achsel zuckken werdet; aber das verschlägt mir nichts, im Gegentheile *hanc veniam damus petimusque vicissim.* Nur so viel erlaubt mir, hinzuzusetzen, dass ich Metastasio'n für das Muster im Zuschneiden eines musikalischen Textes halte. Wenn sich dieser Dichter, für unsere heutigen musikalischen Bedürfnisse, zu beschränkt zeigt; so ist nicht er, sondern der damalige Zustand der Tonsetzkunst schuld daran: lebte er jetzt, ihm würde es gelingen, die Grenzen zu erweitern, ohne sie, wie wir thun, zu überspringen. Nicht die Qualität ist beschränkt in Metastasio, sondern die Quantität. Wie er, vom tiefsten musikalisch-dramatischen Verstande durchdrungen, musikalische Situationen für Eine einzige Person zu erfinden wusste, so würde es ihm, mit der Zeit fortschreitend, nicht minder leicht gefallen seyn, zwei, drei oder vier Personen in wahrhaft sangbare Handlung gegen einander zu versetzen.

Als Metastasio im Jahre 1724 auftrat, waren kaum, — seit die, zuerst von Peri, (oder wie andere wollen, von Cicognoni und Cavalli,) zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts unternommene Einschaltung der Arien in das, bis dahin blos recitativisch abdeclamirte Singspiel, zu einiger wirklichen Kunstvollendung gediehen war, — fünfzig Jahre verflossen; natürlich, dass er nicht mit Einem Male Alles thun konnte, sondern es der allmäligen Entwickelung der fortschreitenden Zeit überlassen musste, bei der, sich mannigfaltiger ausbildenden melodischen und harmonischen Gestaltung der Musik, auch eine grössere Mannigfaltigkeit in den darzustellenden und auszudrückenden Gegenständen zu schaffen.

Wollte man übrigens einwenden, dass selbst in den Werken des Meisters *par excellence* Stücke vorhanden sind, denen keine der von mir geschilderten musikalischen Situationen zum Grunde liegt; so würde ich diese Behauptung läugnen, bis man mir Eins angeführt haben dürfte, in welchem sich wirklich keine dramatische, das heisst, keine lei-

denschaftliche, Handlung (denn die wahre Leidenschaft ist stets dramatisch, so wie eine wirklich dramatische Situation stets leidenschaftlich ist) entdecken liesse. Freilich giebt es in jenen Werken Situationen, in welchen die Leidenschaftlichkeit nicht, so zu sagen, aus allen Poren hervorsieht, welche sie aber nichts destoweniger im Inneren desto wirksamer aufzuweisen haben. Ich will von Hunderten nur eine einzige anführen. Das Quintett in der Zauberflöte:

« Hu, hu, hu! Der Arme kann von Strafe sagen etc.; »

ist von der Art, dass es denjenigen, welche die Brille aufsetzen müssen um eine dramatische oder leidenschaftliche Handlung zu finden, nichts weniger als in die Kategorie jener Situationen zu gehören scheint. Untersuchen wir aber die Scene etwas genauer: Papageno, welcher die Sprache verloren hat, wendet sich bittend an Tamino, um sie wieder zu bekommen, Tamino, mit dem Zustande desselben Mitleid habend, drückt sein Bedauren aus, ihm nicht helfen zu können, — beides, dünkt mich, eine sehr leidenschaftliche Situation. Die drei Damen erscheinen: Papageno erhält die Sprache wieder, er jubilirt; abermal eine dramatische Situation, in welcher noch dazu eine wichtige moralische Lehre (die, nicht zu lügen) miteinfliesst. — Dann lüften die drei Damen den Schleier, welcher über dem Fortlaufe des Stücks ruht, deuten die fernere Verwickelung desselben an, ohne jedoch ein Wort zu viel oder zu wenig zu sagen, und lassen, nach Sibyllen Weise, den Zuschauer sowohl, wie die beiden interessirten Personen (Tamino und Papageno), in Ungewissheit, — gleichfalls wieder die dramatischte Situation welche man sich denken kann. — Wie in dieser, würde ich mich gedreisten, in allen Singstücken des Meisters die strengste Nothwendigkeit, dass sie gesungen und nicht gesprochen werden müssen, darzuthun.

Wenn ich meine Schröpfköpfe, nicht auch den musikalischen Literatoren oder Reisebe-

schreibern angesetzt habe; so ist es blos geschehen, um den Raum des Titels zu ersparen. Ja, ich hätte sogar, ohne dem Inhalte meines Artikels Abbruch zu thun, unter dem Titel desselben die philosophischen Reisebeobachter sämmtlich subsumiren können. Was es heisst, beobachten, können freilich diejenigen nicht beurtheilen, welche ihr ganzes Leben hindurch nicht hinter dem Ofen weggekommen sind. Aber nur über das Waichbild des lieben Vaterlandes hinaus, (ich stecke die Grenzen warlich nahe ab,) und man wird gewahr, wie gewissenlos, um nicht zu sagen, wie geistlos, die Reisenden beobachtet haben.

Daran sind zwei Gründe schuld: erstlich sind die gewöhnlichen Reisenden mehr neu-, als wissbegierig; und zweitens ist es wirklich schwerer als man glaubt, die gehörigen Quellen, besonders in einer grossen Stadt, aufzufinden. Ihr Leser, die Ihr in weniger denn eines Handumwerdens irgend eine Kunst- oder literarische, oder auch nur eine politische, Nachricht einnehmt und euch daran erfreut, oder, je nachdem es fällt, Aergerniss nehmt, euch ahnet nicht, wie viel Wege und Stege, wie viel Hin- und Herfragens, wie viele Demüthungen (denn ein Frager ist in allen Ländern das allerlangweiligste Geschöpf, welches existirt) ihre Erwerbung, selbst im Falle sie falsch ist, gekostet hat. Daher, behaupte ich, seit mir aus Erfahrung die Schwierigkeit der Beobachtung bekannt geworden ist, dass von allen eigentlichen geistigen Nachrichten, welche uns die Geschichte überliefert hat, kaum der neun und neunzigste Theil wahr seyn mag, ja dass selbst die materiellen, um für mathematisch wahr anerkannt zu werden, einer Kritik bedürfen, welche nicht jedermanns Sache ist. — Freilich giebt es Facta, welche so auffallend sind, dass man darüber wegfällt, wenn man entweder blind ist, oder mit verbundenen Augen geht.

Letzteres ist dem Herrn Grafen Orloff in seiner Geschichte der Musik in Italien von den ältesten Zeiten bis auf unsere,

Tage unzähligemal wiederfahren. Wäre nicht längst zur Gnüge bekannt, dass, wie die seichtesten Flüsse gerade die durchschreitbarsten sind, auch die seichtesten Bücher die meisten Leser finden, man möchte sich wundern, wie diese wahrhaft erbärmliche, unkritische, verworrene, auch nicht eine einzige neue, oder wenigstens unbekannte, Idee oder Thatsache enthaltende Compilation, bis jetzt schon zwei Uebersetzungen, eine Deutsche und eine Italiänische, habe erleben können. Schweige ich vom Mangel an aller Kritik, vom schaalen Wortkrame, der sich in jeder Zeile abmartert, um eine andere Lobesformel aufzufinden, vom unverschämten geistlosen Nachbeten aller unverschämt-geistlosen französischen Quellen, vom noch unverschämterern, aus Unkunde der Sprache oder strafbarer Nachlässigkeit entstandene Nichtbeachten der Deutschen musikalischen Schriftsteller; schweige ich endlich von aller tieferen philosophisch-ästhetischen, ja selbst blos materiellen, Einsicht der Musik, — um der Nachlässigkeit des Verfassers in Erwähnung rein historischer, vor den Augen des Publicums offen darliegender Thatsachen zu reden. Wie gewissenlos der Verfasser die Vergangenheit behandelt hat, davon nur ein einziges Beispiel: es fehlt *Bai*, der Componist des dritten Miserere welches am stillen Freitage in der Sixtinischen Capelle zu Rom gesungen wird. Da Orloff des Allegrischen (am Mittwochen), so wie des Bainischen (am Donnerstage gesungen) Erwähnung thut; so muss die Uebergehung Bai's um so eher auffallen, als man doch vernünftiger Weise nicht voraussetzen darf, dass der Herr Graf Orloff ausdrücklich nach Italien gereist sey, um dort Materialien zu einer Geschichte der Musik zu sammeln, ohne die Charwoche in Rom zugebracht, oder vielmehr der Aufführung der drei Miserere in der Sixtinischen Capelle in eigner Person beigewohnt zu haben. Da er aber des Baischen Miserere mit keinem Worte erwähnt; so kann man von drei Voraussetzungen immer Eine mit Sicherheit annehmen:

entweder der Verfasser ist während der Charwoche nicht in Rom, oder nicht in der Sixtinischen Capelle gewesen, oder er hat über die drei daselbst gesungenem Misereres auch nicht die allergeringste Nachricht eingezogen. Welcher aber auch von diesen drei Fällen der wahre seyn möge, keiner dürfte für den wahren Beruf des Herrn Grafen Orloff zum musikalischen Literator auf eine vortheilhafte Weise zeugen. In der musikalischen Gegenwart ist der Verfasser so wenig bewandert, dass, während der allererbärmlichsten, obscuresten Notensetzer Erwähnung geschieht, nicht einmal der Name Martin's, des unsterblichen Verfassers der *Cosa rara*, genannt wird.*

Um aber die wahrhaft erstaunungswürdige musikalische Lokalitätsunkunde des Verfassers darzuthun, möge folgende, wörtlich aus dem Anfange des zweiten Bandes *(delle differenti scuole di musica)* ausgehobene Stelle darthun. (Ich citire aus der Italiänischen Uebersetzung, da mir das Französische Original nicht zu Gesichte gekommen ist, glaube aber jener nicht misstrauen zu dürfen, da hier von keiner Entstellung des Sinnes aus Unwissenheit der Sprache, sondern von einer klaren, keinem Verdachte eines Ueberseerirrthums Raum lassenden Behauptung die Rede ist.) Man liesst (II. Vol. p. 11) in der Note: « *In questi luoghi* (nämlich in der Peterskirche u. a. m.) *si prova al più alto grado la magia della musica vocale la più melodiosa, e quella della musica istromentale la più dotta e la più pura* (an diesen Stätten empfindet man, im höchsten Grade, den Zauber der gesangreichsten Vokalmusik, und den der gelehrtesten und reinsten Instrumentalmusik). » Nun aber giebt es in der Peterskirche bei keiner der gottesdienstlichen Handlungen, mögen sie an ihrem gewöhnlichen Orte, das heisst in der Chorcapelle, oder, bei grossen Festen und päbstlichen Messen im grossen Schiffe vor dem päbstlichen Altare (der sogenannten *Confessione di S. Pietro*), gefeiert werden, ausser der Orgel irgend eine den Gesang begleitende Instrumentalmusik, Herr Graf Orloff

müsste denn die sechs Contrabässe, welche, wenn der Gottesdienst im Schiffe Statt findet, die Capelle der Peterskirche (aber auch nur diese, denn die päbstliche Capelle muss allenthalben, selbst ohne Begleitung der Orgel, also auch der Contrabässe singen) unterstützen, für eine *musica istromentale la più dotta e la più pura* genommen haben. —

Uebrigens geht der Herr Graf Orloff mit seinem hiesigen Uebersetzer, einem Herrn Coronati, in Sorglosigkeit und Unwissenheit Hand in Hand. Denn sollte man es für möglich halten, dass dieser Mann, ein geborner Römer, welchem es nicht an allen musikalischen Kenntnissen fehlen kann, keinen der Irrthümer verbessert und eben so wenig eine der zahlreichen Auslassungen hinzugefügt hat?

Uebrigens muss die armselige Compilation, von welcher hier die Rede, um so mehr das Missfallen jedes wirklichen Musikkenners erregen, als dem Verfasser, vermöge seiner Glücksumstände, Quellen zu Gebote standen, welche dem eigentlichen Gelehrten, der, gewöhnlich unbegütert, die Reisekosten von seinem literarischen Erwerbe bestreiten und überdem seine Zeit zwischen Reisen, Sehen und Schreiben theilen muss, selten zugänglich sind.

In der Reihe der Römischen Componisten, deren Liste bis auf die neuesten Zeiten herab fast übervollzählig ist, fehlt der Expater *) Bonfichi,

*) So heisst *già Religioso*, und nicht: der verstorbene Pater, wie ich, durch den Jargon der sogenannten *lingua romanesca* (wie man hier den Römischen Provinzialismus nennt) verleitet, in welchem *già* häufig für *fu* (verstorben, seelig) gesprochen, ja sogar sehr häufig geschrieben wird, in meiner Darstellung des jetzigen Musikzustandes in Italien (in *Cäcilia*, 3. Heft, Seite 211) fälschlich zu verstehen gegeben habe. Mein Irrthum war um so verzeihlicher, als selbst im Deutschen das ehemalig oder vormalig dieselbe doppelte Bedeutung, welche die Römer dem *già* geben, zu haben scheint. Wer wird, zum Beispiele blos aus den Worten errathen, ob der vormalige Minister der verstorbene oder der abgesetzte

der vortreffliche Componist mehrerer Oratorien, von denen *La Nuvoletta di Elia*, *Il Passaggio del mar rosso*, *La Morte di Adamo*, *Il Figlio prodigo* u. s. w. nicht nur in Rom, sondern in ganz Italien, für klassisch gehalten werden Auch wird im ganzen Werke der Oratorienanstalt in der *Chiesa nuova* zu Rom, (historisch in so fern von der höchsten Wichtigkeit, als sie der Musikgattung gleiches Namens ihre Entstehung gegeben hat, und selbst künstlerisch, Trotz ihres Verfalls, dem Kunstfreunde noch fortwährend ein Gegenstand des höchsten Interesses,) mit keinem Worte gedacht. Man wird also gezwungen, zu vermuthen, dass Herr Graf Orloff einen oder ein paar Wintermonate, oder gar einen ganzen Winter, in Rom zugebracht habe, (denn im Sommer kömmt kein Fremder hierher), ohne an einem einzigen Festtage die Oratorien der *Chiesa nuova* besucht, oder ohne sogar davon reden gehört zu haben. Ein schöner Ruhm für einen Schriftsteller, der ausdrücklich nach Italien gereist ist, um über dessen Musikzustand zu schreiben! *G. L. P. Sievers.*

---

heissen soll? Hat nun gleich *già* im Römischen Jargon diese doppelte Bedeutung, so heisst es dagegen weder in Rom, noch weniger in der reinen Toscanischen Sprache, dermal. Eben so wenig bedeutet das Französische *désormais* dermal, sondern stets inskünftige. Bonfichi ist also nicht verstorben; sondern lebt, als Expater, im Neapolitanischen, von der Pension, welche der Orden ihm zahlt. Er hat unter der Französischen Regierung das Kloster verlassen, ohne bei der Rückkehr des Pabstes dahin zurückkehren zu wollen. So viel ich höre, beschäftigt er sich fortwährend mit der Composition von geistlichen Musiken. *Anm. d. Vf.*