

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz Benedikt. Abendblatt. Nr. 9161. Wien, Montag, den 24. Februar 1890.

Eduard Hanslick, Neue Werke über Musik. Angezeigt von Ed. H.

1 Neue Werke über Musik.

„von Hermann *Führer durch den Concertsaal* (*Kretzschmar* II. Abtheilung, 1. Theil). Leipzig, bei A. G. Liebeskind, 1888. Den ersten, 1887 erschienenen Band („Sym“) haben wir seinerzeit mit der gebührenden Anphonie und Suiteerkennung besprochen und empfohlen. Die zweite Abtheilung ist ausschließlich „kirchlichen Werken“ gewidmet. Es liegt von dieser Abtheilung derzeit nur der *erste* vor, welcher auf mehr *Band* als vierhalbhundert Seiten die Passionsmusiken, Messen, Hymnen, Psalmen und Cantaten behandelt; erst der noch ausstehende zweite Band wird sich mit den Oratorien beschäftigen. Man sieht, wie sehr dem geehrten Verfasser der Stoff unter den Händen gewachsen, ja angeschwollen ist. *Zwei* Bände dieses Umfanges, bloß für geistliche Compositionen, die *im Concertsaale* aufgeführt werden — das ist zum mindesten überraschend. Ernste Musikfreunde werden diese Ausdehnung nicht als einen Uebelstand empfinden, vielmehr dem Verfasser danken, daß er sein Führeramts auch auf wenig bekannte Kirchenmusiken ausdehnt, ja, über die Kritik der einzelnen Werke hinausgehend, eine Art gedrängter Geschichte der Kirchenmusik liefert. Aber zu dem Titel „Führer durch den“ scheint uns so umgangreiche Behandlung der *Concertsaal Kirchenmusik* nicht mehr recht zu stimmen. Wir müssen auf Grund von Kretzschmar's Buch wol annehmen, daß es in Norddeutschland einige besonders bevorzugte Concertsäle (etwa in Berlin und Leipzig) gibt, in welchen alle von dem Verfasser besprochenen Kirchenmusiken wirklich vorkommen — aber das werden immer nur seltene Ausnahmen sein. Für hätte ein viel *Wien* schwächlicherer „Führer“ durch die *Musica sacra* ausgereicht; wenigstens die Hälfte der von Kretzschmar beurtheilten Kirchen-Compositionen sind unseren Concertsälen vollständig fremd geblieben. Es wäre schön, wenn gerade die Kretzschmar'schen Analysen zur Aufklärung mancher bedeutenden Kirchen-Composition bei uns die Anregung bieten würden. Wie im ersten, so auch im zweiten Bande hat der Verfasser die schwierige Aufgabe vorzüglich gelöst, den Bau und Inhalt der einzelnen Tondichtungen dem Leser, stets an der Hand zahlreicher Notenbeispiele, klar auseinanderzusetzen. Neben diesen analytischen und kritischen Ausführungen erhalten wir auch interessante Erzählungen von den Schicksalen berühmter Meisterwerke in früherer Zeit, z. B. der Matthäus-Passion von S. Bach der Festmesse von Beethoven u. A. Daß wir nicht überall mit der Kritik des Verfassers übereinstimmen können, haben wir bereits bei Gelegenheit des ersten Bandes gestanden. Auch in der vorliegenden zweiten Abtheilung befremdet mitunter das zu weit getriebene Wohlwollen gegen eine gewisse Classe von Musik, welche zwar von den Concertvereinen nicht schlechtweg abgelehnt werden kann, die aber doch von einem so classisch gebildeten Kenner wie Kretzschmar

in die Grenzen ihrer wahren Bedeutung zurück gewiesen werden sollte. Die Hochstellung der *Kirchen-Compositionen* von Liszt und Berlioz muß bei einem Autor auffallen, der mit so echter Erkenntniß und Begeisterung von den geistlichen Werken eines Bach, Händel, Beethoven, Cherubini, Mendelssohn und Brahms spricht. Wir sehen der Fortsetzung des so verdienst vollen „Führers“ mit Spannung entgegen — möge sie bald er scheinen!

Adolph: „*Prosniz*“. (*Compendium der Musikgeschichte für Schule und Conservatorien* Wien, bei Wetzler-Engelmann, 1889.) Herr Prosniz, Professor am Wiener Conservatorium, kommt dem vielfach empfundenen Bedürfnisse nach einem kurzgefaßten und doch wissenschaftlich stichhaltigen Handbuche der Musikgeschichte entgegen. Zu bedauern bleibt nur, daß er mit der Herausgabe nicht gewartet hat bis zum wirklichen Abschlusse seiner Aufgabe, sondern es vorzog (ganz wie bei seinem „Handbuch“), nur die bis zum Ende des 16. Jahrhunderts der Clavier-Literatur reichende *erste Hälfte* zu veröffentlichen. Solche Theilung, die bei umfangreichen, auf selbstständiger Forschung beruhenden Geen, wie das schichtwerk Ambros'sche, sehr natürlich ist, empfiehlt sich nicht auch für ein kurzgefaßtes Handbuch zum Schulgebrauch; dieses will der Schüler complet in Händen haben. Nun werden Leser und Käufer wahrscheinlich auf das abschließende zweite Heft warten. Den schwierigsten Theil seiner Aufgabe hatte der Verfasser jedenfalls in der ersten Abtheilung zu lösen, und er hat sie sehr geschickt gelöst. Dornige Partien, wie die alt griechische Musik, die Lehre von den Kirchentönen, die Erklärung der Neumen, Mensur, Solmisation sind ausreichend und deutlich behandelt, für den be stimmten praktischen Schulzweck vielleicht etwas zu eingehend. Möge der geschätzte Verfasser sein „Compendium“ recht bald zum Abschluß bringen; der Erfolg wird nicht ausbleiben.

Dr. Adolph: „*Kohut*“. (*Johannes Miksch*, der größte deutsche Singemeister, und sein System Leipzig, bei Karl Rühle, 1890.) Johannes Miksch, geboren 1765 zu Georgenthal in Böh, kam bereits mit zwölf Jahren an das katholische Cavall menknaben-Institut nach Dresden, um hier zum Tonkünstler ausge bildet zu werden. Er wurde Mitglied der kurfürstlichen italienischen Oper in Dresden, dann Kammersänger und entzückte mit seiner wohlgeschulten Baritonstimme Kenner und Laien. Die berühmten Sängerinnen Agnese und *Schebest*, *Schröder-Devrient* die Sänger, *Mitterwurzer* u. A. verdanken ihm *Sieber* ihre Ausbildung. Es spricht für die pädagogische Bedeutung und den trefflichen Charakter des Mannes, daß alle seine Schüler zeit lebens mit größter Liebe und Dankbarkeit an ihm hingen. Sein System war das der classischen italienischen Gesangschule, wie sie von dem berühmten Tenoristen Anton, einem Schüler *Raff* Bernacchi's, und dem Castraten ihm überliefert war. *Caselli* Ueber seine Lehrmethode gibt die *Kohut'sche* Broschüre ziemlich genaue Auskunft in ungedruckten Briefen und Aufsätzen von Miksch, dann in Tagebuchblättern seines Schülers G. W. Teschner. Diese Mittheilungen sind durchaus interessant, für Sänger und Gesang lehrer belehrend. Ohne an den anerkannten hohen Verdiensten Miksch's im mindesten mäkeln zu wollen, glaube ich doch, es wäre passender gewesen, ihn auf dem Titelblatte lieber den „großen“ als den „größten“ Singemeister zu nennen. Das hat einen etwas prahlerischen Beigeschmack und reizt zu Rangstreiten, die für alle Theile unangenehm und von keinem Gerichtshofe zu entscheiden sind. War nicht z. B. der verstorbene Conservatoriums-Director in München, Franz, ein gleich vortrefflicher Gesang *Hauserlehrer*, der die gefeierte Henriette, Frau *Sontag* in *Vogl* München, den Kammersänger v. in *Milde* Weimar u. A. zu seinen Schülern zählte? Andere werden Andere nennen. Die Mittheilung, habe C. M. *Miksch* Weber zur Aenderung der (ursprünglich beim Eremiten spielenden) Exposition des „Freischütz“ bewogen, wird durch Max v. Weber (II., 70) widerlegt, nach welchem Weber's diese wichtige Umgestaltung bewirkt hat. *Frau* In dieser Weber-Biographie findet sich (II., 89) folgendes etwas abweichendes Urtheil über: „*Miksch* Miksch war kein Meister für die Kunst der psychologischen Durchdringung der Musikwerke, das Temperament des Gesan-

ges ging ihm ab; das Gemüth, den Ausdruck der Leidenschaft, cultivirte er nicht bei seinem Unterricht, aber er war groß im systematischen Gesangsunterricht, im Gehor sammachen der Kehle, im Geschmack des Vortrages und in der Bildung des Ohren. pflegte daher zu sagen, daß *Weber* Miksch unter Aufsicht der größte Chorlehrmeister der Welt, ohne Aufsicht der Ruin aller Stimmen sei.“

Dr. Alfred: „*Kalisch* Gotthold Ephraim Lessing als Musik.“ (Aesthetiker Dresden, bei F. Oehlmann, 1889.) Alles, was sich in Lessing's Werken über Musik vorfindet, ist von dem Verfasser mit großem Fleiße übersichtlich zusammengestellt. Die Ernte ist nicht ergiebig, ja wenn man den Umfang und die Bedeutung der gesammelten philosophischen und kritischen Thätigkeit Lessing's ins Auge faßt, auffallend dürftig. Daß ein Mann wie Lessing die Musik im Allgemeinen nicht ganz seines Nachdenkens unwerth fand, daß insbesondere ihr Verhältniß zum Drama den Hamburger Dama turgen interessiren mußte, versteht sich von selbst. Aber eine lebhaftige Neigung zur Musik hat er niemals empfunden, was je aus der ganzen Natur dieses durchaus verstandesmäßig angelegten, stahl blanken und stahlharten Geistes sehr erklärlich ist. Daß Lessing's musikalische Kenntnisse ebenso nebensächlich waren, wie seine Liebe zur Musik, dürfte trotz der Bemühungen des übrigens vorurtheils freien Verfassers feststehen. Von irgend welchem Musikunterricht, den Lessing in der Jugend erhalten habe, wissen seine Biographen gar nichts. „*Vielleicht*,“ sagt *Kalisch* (S. 2), „vielleicht darf die *Vermuthung* ausgesprochen werden, daß Lessing's Vater mit dem Religions-Unterricht auch die Anweisung im Choral gesang und in Allem, was damit zusammenhängt, verbunden habe.“ Diese *Vermuthung* ist ebenso vage wie die weiter folgende: „Ob wol die Biographen Lessing's nichts davon verlauten lassen, ist man doch wol zu der *Annahme* berechtigt, daß ein persönlicher Verkehr zwischen Lessing und stattgefunden habe.“ *Marpurg* (S. 5.) Das satirische Gedicht, das der zwanzigjährige Lessing *gegen* Marpurg losgelassen und das eine förmliche Verachtung aller Kunstregeln in der Musik predigt, spricht eher dawider. Die großen Meister Bach und Händel erwähnt Lessing gar nicht: die Oper nur, um sich über ihren Unsinn lustig zu machen. *Kalisch* citirt ein Jugendgedicht, worin Lessing verschiedene Menschenklassen aufzählt, denen er *nicht* zu gefallen wünscht: „Allen Narren, die sich isten — zum Exempel Pietisten — zum Exempel Rabulisten — und nicht weniger Linguisten — und nicht weniger Stylisten — und nicht wenig Componisten“ etc. In diesem harmlosen Reim spiele erblickt *Kalisch* einen Beweis, „daß Lessing Werke vieler Componisten gehört und in sich aufgenommen hat“! Es stehen im Lessing, wie ich glaube, nur *zwei* längere zusammenhängende Erörterungen, die für den Musik-Aesthetiker von Wichtigkeit sind: das bekannte Fragment zum Laokoon über die Verbindung der Musik und der Poesie, welches wie eine Prophezeiung *Wagnerscher* Grundsätze klingt; sodann der Aufsatz über Zwischenactmusik im 26. und 27. Stück der Hamburgischen Dramaturgie. In diesem Excurs, der neben geistvollen, treffenden Bemerkungen auch höchst anfechtbare vorbringt, kritisirt Lessing eine von componirte *Agricola* Zwischenactmusik zu Voltaire's „*Semiramis*“. Die musikalisch-technische Analyse, mit welcher uns Lessing hier überrascht und welche sich in die kleinsten Details der Instrumentirung einläßt, scheint dem Verfasser besonders imponirt und ihn von den gründlichen Musikkennntnissen Lessing's vollends überzeugt zu haben. Mich macht gerade dieses musikalische Detail stutzig. Wenn ein Schriftsteller von der Productivität Lessing's zum ersten- und letztenmale in seinem Leben ein Musikwerk ausführlich beurtheilt und gleich mit so verdächtig genauen, rein technischen Details, dann darf man wol annehmen, daß der befreundete Componist ihm diese Details geliefert hat. Wäre Lessing wirklich hinreichend musikalisch gewesen, um zu unterscheiden, wann in dem Stücke „G-Hörner mit E-Hörnern abwechseln“, wann „die Fagotte mit dem Grundbaß gehen“ und „verstärkende Hoboën und Flöten hinzutreten“, dann hätte er gewiß noch einmal in seinem Leben Anlaß genommen, sich über irgend eine Composition auszu sprechen. Lessing's Biograph G. E. Guhrauer, dem es

gewiß an Bewunderung für seinen Helden nicht fehlte, sagt über das früher erwähnte Laokoon-Fragment, Lessing habe darin auf das Verhältniß zwischen Poesie und Musik ebenso scharfe Blicke ge worfen, als über das Verhältniß der Poesie und Malerei, „wenn er gleich von der Musik noch weniger Kenntnisse gehabt zu haben scheint, als von den bildenden Künsten“. Ueber letztere maße ich mir kein Urtheil an; über die *musikalischen* Kenntnisse Lessing's scheint mir Guhrauer richtiger zu urtheilen, als Dr. Kalisch.

Hanns v.: „*Wolzogen* Wagner und die Thier.“ (welt Leipzig, bei H. Hartung, 1890.) In dieser Broschüre schildert und verherrlicht Herr v. Wolzogen in seinem bekannten schwärmerischen Pathos die Beziehungen Wagner's zur Thierwelt. Er betrachtet die Rolle, welche die Thiere sowol in Wagner's Bühnenwerken als in seinem Privatleben spielten. Was den ersten Punkt betrifft, so scheint mir der Verfasser mit einiger Gewalt samkeit vorzugehen. Der Schwan im „Lohengrin“, die Taube im „Parsifal“, der Lindwurm im „Siegfried“ werden citirt, sogar „die reizenden Elementarwesen der“, welche doch *Rheintöchter* keine Thiere sind! „Mit dem“ brachte *Rienzi* Wagner das erste Thier, das edle Roß, als Symbol des kriegerischen Sieges, auf die Bühne.“ (S. 18.) Hat Herr v. Wolzogen niemals den Masaniello zu Pferde gesehen, desgleichen die Königin in den „Hugenotten“, den deutschen Kaiser in der „Jüdin“ u. s. w.? Das war natürlich bloßer Bühnenschmuck; bedeutend ist Alles nur bei Wagner. Im ersten Acte des „Tannhäuser“ findet der Ver fasser wieder den *Schwan* der Leda und den *Stier* der Europa (bekanntlich erst viel später für die Aufführung einge *Pariserfügt*) sehr bedeutungsvoll, ebenso wie die *Rosse*, *Hunde* und *Falken* am Schlusse des Actes. Wolzogen erblickt darin „zugleich eine mahnende Andeutung, daß in einer solchen Welt übermüthig lustiger Jagdfreuden der leidenschaftlich tiefe und menschlich wahr haft empfindende Ritter aus dem Venusberge ebensowenig seinen Platz finden werde, als wie die keusche Jungfrau, die heilige Elisabeth“. Wunderbar, was sich Alles in die „Rosse, Hunde und Falken“ hineingeheimnissen läßt! Im „Fliegenden Holländer“, in den „Meistersingern“ und — wie alle Welt glaubt — auch im „Tristan“ kommen keine Thiere vor. Aber Wolzogen's Auge sieht schärfer; sagt nicht am Schlusse des dritten Actes Kurvenal zu Tristan: „Am Hügel ob weidet er (der Hirt) deine *Heerde*“? Die Emsigkeit, mit welcher in diesem Buche alle Thierspuren in Wagner's Leben aufgeschnüffelt werden, grenzt oft ans Komische. Als „mannigfach bedeutungsvoll“ wird hervorgehoben, daß das Geburtshaus Wagner's ehemals „zum rothen und weißen Löwen“ hieß und Wagner's Stiefvater „Ludwig“! Noch beredter Geyer wird Wolzogen, wenn er von Wagner's Liebe zu seinen Haus thieren spricht. Mit der rührenden Genauigkeit des berufsmäßigen Wagnerianers citirt er jede Stelle aus Wagner's Briefwechsel mit Liszt, Ulrich etc., worin der Hund Peps und der Papagei Papo erwähnt werden. Auch hat seinen Hund, *Schopenhauer* Friedrich sein Eichhörnchen zärtlich geliebt — gegen die *Hebbel* Menschen waren Beide nicht eben weichherzig — aber man hat kein solches Aufhebens davon gemacht, geschweige denn eine Bro schüre. Charakteristisch ist allerdings Wagner's Geständnis, er habe „*noch nie so viel geweint*“, als um seinen Papagei. Als eine kleine persönliche Erinnerung darf ich hier einschalten, daß ich selbst noch so glücklich war, diesen berühmten Papagei kennen zu lernen. Es war in Marienbad im Sommer 1846. Der prächtig schillernde majestätische Vogel schrie so entsetzlich, daß ich meine Verwunderung nicht unterdrücken konnte, wie es Wagner möglich sei, bei diesem wüthenden Ge krächze ein zusammenhängendes Ge spräch zu führen oder gar zu componiren. „O, das genirt mich gar nicht,“ erwiderte Wagner; „habe ich doch andererseits das Glück, eine Frau zu besitzen, die nicht Clavier spielt!“ Ueber dieHunde Wagner's erhalten wir von Wolzogen die genauesten genea logischen Nachrichten: „*Peps* starb im Jahre 1855, dem Waln- und küre Schopenhauer-Jahre. Zwar erhielt Peps mit der Zeit einen freundlichen Nachfolger, doch konnte er diesen nicht vergessen machen, wie er denn auch zu *seinem Andenken* den Namen *Fips* empfing.“ Der große Hund, den

Wagner in Penzing bei Wien gehabt, hieß *Pol*, dessen Nachfolger in Luzern *Ruß*. An die Stelle des in Bayreuth bestatteten *Ruß* trat bald eine Familie prächtiger Bernhardiner. „Da war der gewaltige ur wüchsige schwarze *Marke* und seine *Gemalin*, die wild dämonische und doch so liebevolle weiße *Brange* (Brangäne), welche der heftige Herzschatz ihrer so feurigen Natur zu rasch da hinraffte! Ihren Platz nahm dann *Kunde* (Kundry) ein, die elegante nordische Preishündin, leider auch nur auf kurze Zeit! Von den *Kindern* dieser Paare nenne ich noch *Fasolt* und *Fafner*.“ Und so geht es fort, bis der Verfasser schließlich bei den Enkeln dieser geweihten Dynastie, *Frisch* und *Fricko*, *Froh* und *Freya* glücklich anlangt. Nach diesem genealogischen Kalender bringt Wolzogen nicht mehr viel Neues. Wir kennen die Schopenhauer'sche Lehre vom „Mitleiden“ und die darauf bezüglichen Aussprüche Richard Wagner's, der ja, nach Wolzogen's Versicherung, „Schopenhauer's Lehre selbstständig auf dem *Ge* und auf dem Gebiete der *biete der Kunst verkörpert Religion* vervollständigt hat“! Wir kennen auch seine Abhandlung über „Kunst und Religion“, worin er die sittliche Deprecation des Menschengeschlechts von der „Verzehrung der lebenden Mitwesen“ herschreibt und von dem *Fluch* spricht, „den wir, den reißenden Thieren selbst und gleichstellend, durch den Genuß *ani* auf uns geladen“. Leider hat es *malischer Nahrung* Wagner verschmäht, durch sein allmächtiges persönliches Beispiel die Verbreitung seiner „Mitleidslehre“ zu unterstützen. Er hat den Beitritt zum Thierschutzverein abgelehnt und ist an seinem Mittagstisch zeitlebens dem Genuß animalischer Nahrung treu geblieben, welchen er in seinen Schriften als fluchwürdige Ver-sündigung an der Natur brandmarkt.

Otto Neitzel: „Der Führer durch die.“ (Erster Band: *Oper* des Theaters der Gegenwart Deutsche Opern. Leipzig, bei Liebeskind, 1890.) Das Buch gibt sich als ein Seitenstück zu so günstig aufgenommenem „*Kretzschmar's Führer durch den*“, welchen es aber in keiner Hinsicht erreicht. Der *Concertsaal* Verfasser stellt sich eine sehr umfangreiche Aufgabe: er will uns „eine klare Anschauung von der ganzen Handlung, den Charakteren und der Musik in *allen* auf dem Repertoire befindlichen Opern vermitteln“. Nachdem der uns vorliegende erste Band auf nahezu 300 Seiten nur zehn Opern (vier von, fünf von *Gluck* und die eine von *Mozart*) erledigt, so dürfte der *Beethoven* Neitzel'sche „Führer“ zu einer großartigen Bibliothek angewachsen sein, bevor er „*alle* auf dem Repertoire befindlichen Opern“ erläutert hat. Da seine Analysen die dramatische, musikalische und scenische Beschaffenheit der einzelnen Opern umfassen, muß jede dieser Kategorien sich mit recht unzulänglicher Ausführung begnügen. Schon mit dem Inhaltsverzeichnis müssen wir rechten. Wie kommt der Verfasser dazu, die „Entführung aus dem Serail“ zu den komischen Opern zu zählen und „*Figaro's Hochzeit*“ zu den ernsten? Beide sind komische Opern und wurden niemals für etwas Anderes gehalten. *Gluck's „Armida“* und *Mozart's „Cosi“* registriert er gleichmäßig unter „*fan tutte Deutsche Opern*“, ob wol erstere eine französische, letztere eine italienische Oper ist; unbeschadet der deutschen Herkunft ihrer Componisten. Am weitläufigsten wird die Handlung jeder Oper erzählt, Scene für Scene, was bei so allbekannten Textbüchern wie „*Die Zauberflöte*“, „*Fidelio*“, „*Figaro's Hochzeit*“ oder „*Don Juan*“ uns mehr er müdet als belehrt. Am ungenügendsten ist alles Historische behandelt. An dem Libretto von „*Figaro's Hochzeit*“ ist doch das Verhältniß desselben zu Beaumarchais' epochemachendem Lust das Allerwichtigste und Interessanteste. Herr Neitzel begnügt sich zu sagen, daß *Da Ponte's* Libretto „ein Meisterstück“ und „geschickt aus Beaumarchais geschöpft“ sei. Ueber die Entstehung und die ganz einzige Stellung von *Mozart's „Entführung“*, als der ersten classischen Oper in deutscher Sprache, verliert der Verfasser kein Wort. Herr Otto Neitzel ist Musiker, Componist einer kürzlich in Köln mit Beifall aufgeführten Oper: „*Der alte Dessauer*“; das Musikalische nimmt daher seine Aufmerksamkeit vorwiegend in Anspruch. Fast von jeder einzelnen Nummer der betreffenden Oper bringt er ein oder mehrere Notenbeispiele und begleitet sie mit erläuternden Worten. Es sind Umschreibungen,

die uns mit großer Redseligkeit meistens recht Selbstverständliches sagen. Wir nehmen aufs Gerathewohl eines der kürzeren Beispiele heraus, die Erzählung der ersten Scene in „Fidelio“:

Die Bühne stellt den Hof des Staatsgefängnisses dar. Mar, die Tochter celline Rocco's, ist mit Platten beschäftigt; Jacquino, der Pförtner des Gefängnisses, benützt die Gelegenheit, um ihr nicht ohne Verlegenheit, doch auch nicht ohne Selbstbewußtsein von Liebe und Ehe zu sprechen. Marcelline, die ihn früher begünstigt hat, weist ihn zurück: „Ich weiß, daß der Arme sich quälet, es thut mir so leid auch um ihn! Fidelio hab' ich gewählt.“ Die Musik entspricht dem schlichten, harmlosen Empfindungskreise des bürgerlichen Lebens. Sehr bezeichnend ist das Stocken Jacquino's, bevor er sich zu seinem Werbe-Antrage entschließt, wiedergegeben, so in der dreimal wiederholten Figur im Anfang (Notenbeispiel), welche später vor den Worten: „Ich habe dich zum Weib gewählt“, etwas mehr in Fluß kommt. Die Musik drückt hier das aus, was man mit der Redensart „um den heißen Brei gehen“ bezeichnet. Das Pochen an der Pforte, welches Jacquino's Herzensergießungen zweimal unterbricht, ist genau in der Musik wiedergegeben (Notenbeispiel), und es ist selbstverständlich, daß das Pochen auf der Bühne mit diesen Noten zusammenfallen muß. Nur sobald Marcelline Fidelio's Erwähnung thut, wird die Musik zarter und inniger. Nachdem Jacquino den letzten der pochenden Störenfriede schon etwas unwirsch angefahren hat, erschallt aus dem Schloßgarten rechts immer befehlerischer Rocco's Stimme, und der arme Bursche muß diesmal endgiltig auf seine Liebeswerbung verzichten. Jetzt ist Marcelline endlich allein, nichts hält ihre Gedanken mehr ab sich dem Gegenstande ihrer Liebe zu weihen. Sie wünscht mit ihm vereint zu sein; bei allen Verrichtungen ihres stillen häuslichen Lebens empfindet sie seine beseligende Nähe: die Hoffnung schon erfüllt ihre Brust mit unaussprechlich süßer Lust. (Notenbeispiel.) Die Musik ist, so sehnsuchtsvoll sie ist, so harmlos und treuherzig. Sehr feinsinnig bezeichnet der Uebergang vom Moll zum Dur mit seinem mächtig an schwellenden Fis und den nachfolgenden Triolen (Notenbeispiel) das Nahen der Hoffnung, die alle Sorgen, alle Mißhelligkeiten in süße Liebeswonnen auflöst.

Ich denke mir es einfacher, nützlicher und anziehender, sich den Clavierauszug der Oper selbst aufs Pult zu legen, anstatt diese langen Beschreibungen zu lesen. Denn für musikkundige Leser ist Neitzel's „Führer“ doch jedenfalls bestimmt, da nur solche beim Lesen der zahlreichen Notenbeispiele sich dieselben gleich zu vergegenwärtigen wissen. Herrn Neitzel's „Führer“ ist mit großem Fleiße zusammengestellt; neue, geistreiche Bemerkungen oder auch nur stylistisch reizvolle Wendungen sind uns jedoch darin nicht aufgefallen. Die citirte Stelle über „Fidelio“ kann zugleich als Stylprobe gelten.