

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg'schen* Buchhandlung.

Nr. 33.

KÖLN, 18. August 1855.

III. Jahrgang.

## Die Choräle in J. S. Bach's Passions-Musiken.

Die Passions-Musiken von Joh. Seb. Bach schliessen eine Menge von Choral-Bearbeitungen in sich, die wir in dessen gesammelten Choral-Gesängen aufgenommen finden. Ihr Verhältniss zum Gemeinde-Gesange ist in einer Reihe von Aufsätzen im sechsundvierzigsten Jahrgange der Allgemeinen Musicalischen Zeitung zu Leipzig darzustellen versucht und in einem Büchlein: „Joh. Seb. Bach in seinen Kirchen-Cantaten und Choral-Gesängen“ (Berlin, bei Trautwein, 1845), ausführlicher von mir besprochen worden. Die Untersuchung wünschte zu beweisen, dass die in Rede stehenden Choral-Bearbeitungen weder zur Begleitung des Gemeinde-Gesanges bestimmt waren, noch überhaupt dazu benutzt worden sind, und begründete dieses Urtheil vorzugsweise durch nähere Betrachtung der in der Matthäus-Passion enthaltenen Choral-Strophen.

v. Winterfeld geht im dritten Theile seines evangelischen Kirchen-Gesanges in gewohnter Art und Weise tiefer darauf ein und stellt einen Vergleich an zwischen Joh. Eccard's und Seb. Bach's Choral-Ausführungen (Band III., S. 310). Er findet, dass, wengleich Eccard auch die alten kirchlichen Weisen seinen Tonsätzen zum Grunde gelegt und sie deutlich hörbar der Oberstimme zugetheilt habe, auch die Gemeinde an den Gesang des diese Sätze vortragenden Chors sich mit dem ihrigen nicht habe anlehnen sollen, doch so viel gewiss sei, dass dieselben ohne Ausnahme in dem Sinne des allgemeinen Kirchengesanges aufgefasst waren. Wie die durch diese Tonsätze verklärten Melodien den Geist jedes ihrer Lieder als eines Ganzen abspiegelten, keineswegs aber nur einzelnen Strophen oder gar Wendungen derselben nachgingen, so, in ganz gleichem Sinne, sollten die Tonsätze des älteren Meisters auch wiederum diese deuten. Völlig anders stehe Bach den von ihm gesetzten Kirchenweisen gegenüber. Sie sind zum grössten Theile, vielleicht alle, mit besonderer Beziehung auf das Ein-

zelteste der Liederstrophen entstanden, denen sie sich anschliessen, wie diese wieder in genauem Verhältnisse stehen zu den Arien und Chören, die in den Kirchen-Cantaten, deren Theile sie bilden, ihnen vorangehen und folgen. Bei specieller Betrachtung der Passions-Musik nach dem Evangelisten Matthäus findet sich bei v. Winterfeld (B. III., S. 373) Nachstehendes: „Der That gegenüber, die wir geschehen sehen, steht freilich zuweilen, wie in vielen Sonntags- und Fest-Musiken jener Zeit, nur die empfindsame, grüblerische Betrachtung Einzelner; neben ihr aber noch, und eben für dieses Werk bezeichnend, eine doppelte Gemeinde. Zuerst jene dem auf Erden wandelnden Erlöser anhangende unsichtbare, die ihn auf seinen Leidenswegen in unmittelbarer Theilnahme begleitet, bald als Zion bezeichnet, bald als die gläubigen Seelen, auch wohl bei getrennten Chören mit beiden Namen; eine Gemeinde, die eben hier nicht im Einzelnen, sondern als solche hervortritt. Sodann die aus des Heilandes Blute entsprossene Kirche, in Strophen heiliger Lieder die ewige Bedeutung seines erlösenden Opfers aussprechend; beide einander gegenüberstehend, an hervorragender Stelle aber auch zu vereintem Gesange einander gesellt.“

Meine Darstellung der Matthäus-Passion (Berlin, bei Trautwein, 1852) wendet sich (S. 29, Spalte 2) zu den in ihr aufgenommenen Chorälen, unter der Ueberschrift: „Die Gemeinde“, wie folgt: Der Meister hat sich neben der Exegese des Evangeliums noch eine andere, nicht minder schwierige Aufgabe gestellt. Er wollte in dem Kunstwerke der Leidensgeschichte Jesu gegenüber zugleich die christliche Gemeinde darstellen, sie selbst den Eindruck aussprechen lassen, den sie bei der Darstellung des grössten Drama's der Welt empfindet, eine ideale Gemeinde, welche der das Kunstwerk geniessenden gegenüber tritt, die in ihr angeregten Gefühle jener vorzeichnet, sie im eigenen Herzen in jene einzustimmen, an den sich entwickelnden Empfindungen vollständig innerlich Theil zu nehmen auffordert. Zu desto sichererer

Erreichung dieser Theilnahme der hörenden Gemeinde legte er der dargestellten den gewöhnlichen kirchlich gemeinsamen Ausdruck jener in den Mund, den Volksgesang, den Choral. — Strophen allgemein bekannter Lieder, in allgemein bekannten Melodien, schliessen sich an geeigneten Stellen der Erzählung aus der Gemeinde heraus an, theils in Betrachtung, theils im Ausdruck des durch sie angeregten Gefühls. In Lied und dessen Melodie kann somit jeder Zuhörer einstimmen. Doch wäre dies wider die Absicht des Meisters; er will der wirklichen gegenüber auch seine eigene künstlerisch gestalten, und übergibt ihr nun in der Hauptstimme den Volksgesang, sich dadurch jener wohl und verständlich bemerkbar zu machen, „damit ihr“, wie Eccard in der Vorrede seiner Choral-Bearbeitungen sagt, „die christliche Gemeinde bei sich selbst nach ihrer Andacht singend imitiren kann“, bei sich selbst, innerlich, indess die fingirte Gemeinde den Kirchengesang in künstlerischer Gestaltung vorträgt. —

Diesen Ansichten entgegen stellt die Vorrede zum vierten Jahrgange der von der Bach-Gesellschaft herausgegebenen Werke Seb. Bach's, welche dessen Matthäus-Passion enthält, die lebendige Betheiligung der Kirchen-Gemeinde durch Mitsingen der Choräle als ganz selbstständiges, ihnen zuerst angehöriges Moment der Passionen Bach's auf, ein Nichtvorhandensein jener idealen, durch den Singchor vertretenen Gemeinde. — Eine Reihe schätzenswerther Aufsätze, welche Rochlitz zur Beurtheilung des im Jahre 1831 erschienenen Clavier-Auszuges der Passion nach dem Evangelium Johannes entworfen, enthält auch den Versuch einer Geschichte der Passions-Musiken, namentlich in Leipzig, und eine Conjectur der Entstehung der Bach'schen Passionen, in welcher als eine Vorschrift Deyling's, Superintendenten zu Leipzig, gesetzt wird, „in die biblische Erzählung der Leidensgeschichte des Herrn auch wohlgewählte Verse alter, bekannter Kirchenlieder einzuflechten, in welche die Gemeinde mit einstimmen kann“. Wir dürfen diese Annahme als blosse Conjectur bezeichnen, weil jeder weitere Nachweis jener Vorschrift fehlt. Auch macht Rochlitz, indem er auf die eingestreuten Choral-Verse in den Passionen eingeht, die Bemerkung, „dass sie in Hinsicht auf Harmonie so melodisch künstlich durch alle Stimmen und zuweilen sonderbar geführt sind, und wohl über der Popularität auch seiner Zeit, wie vieles Andere in diesen Werken, gestanden haben mögen“. In jener Zeit aber habe die Gemeinde durchgehends nur die Melodie des Soprans *all uni-*

*sono* gesungen, ohne alle Einmischung in die Harmonie selbst bei den Schlussfällen der Zeilen. „Da konnten ja die Organisten bei der freien, oder die Chorsänger mit der Orgel und den Instrumenten bei der vorgeschriebenen Begleitung ohne alle Störung ihre eigenen Wege neben der feststehenden Melodie hinwandeln“ u. s. w.

Diese Annahme des aufmerksamen und gewandten Kritikers wird dadurch erklärlich, dass ihm nur die Johannes-Passion unseres Meisters vorlag; ein prüfender Blick in die Matthäus-Passion würde ihn eines Anderen belehrt haben, wie ein Vergleichen der damals noch ziemlich in Vergessenheit ruhenden Cantaten Bach's mit dessen Passions-Musiken ihn finden lassen musste, dass die in diesen, wie in jenen eingeschalteten Choral-Verse eben so integrirende Theile seiner geschaffenen Kunstwerke wären, als die von ihm in seinen Arien, Duetten und Chören bearbeiteten Melodien bekannter Kirchenlieder, die ihm nicht allein zur Grundlage seiner Tonstücke dienen mussten, sondern die er selbst herbeizog, mittels ihrer an analoge Texte zu erinnern, als einen besonderen Schmuck, als eine das Verständniss fördernde genauere Erklärung einer einzelnen Stelle, als eine Verstärkung ihres Eindruckes. Man betrachte in dieser Beziehung die bekannte Cantate: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“, in der sich zwei solcher sinnig herangezogenen Choral-Melodien vorfinden. Nachdem der Chor in den tieferen Stimmen das strenge Gesetz ausgesprochen hat: „Es ist der alte Bund: Mensch, du musst sterben!“ und der Sopran sich ihm mit den Worten: „Ja, komm, Herr Jesu, komm!“ angeschlossen hat, tönen ganz unerwartet die Flöten die Melodie des Liedes: „Warum betrübst du dich, mein Herz?“ und später, nach Uebergehung der folgenden Choral-Zeilen durch Nachbildung der Melodie der vierten und fünften Zeile, an ihre tröstenden Textesworte: „Vertrau' du deinem Herre Gott, der alle Ding' erschaffen hat“, erinnernd, hinein. In ähnlicher Weise hat Bach nach dem Solo des Alts: „In Deine Händ', o Herr, befehl' ich meinen Geist!“ dem Einzel-Gesange der Bass-Stimme: „Wahrlich, ich sage dir, heute wirst du mit mir im Paradiese sein“, den Choral: „In Fried' und Freud' ich fahr' dahin“, von den tieferen weiblichen Stimmen allein vorgetragen, einverleibt, ihn mit den Worten: „Sanft und stille, wie Gott mir verheissen hat“, von dem Einzel-Gesange gelöst und, mit einer malerischen Begleitung umgeben, unter ihrem Ausdruck gänzlichen Ergebens zu den Worten: „Der Tod ist mir Schlaf worden“, zu Ende geführt. Wir dürfen ähnliche Beispiele, wie sie sich in grosser Menge in Bach's Cantaten vorfinden, übergehen, um die

Behauptung zu rechtfertigen, dass eben der Choral, die Bearbeitung von Choral-Melodien, in allen kirchlichen Werken Seb. Bach's als eine poetische und künstlerische Wesenheit der Darstellung seines religiösen Bewusstseins und Gefühls heraustritt, und dass die einzelnen von ihm gesetzten Choral-Verse, wie sie sich in seinen Cantaten und Passionen vorfinden, ganz speciel den Sinn, ja, oft sogar den Ausdruck des einzelnen Wortes zur Anschauung bringen und so sehr integrirende Theile der Kunstwerke, in denen sie stehen, sind, dass sich in ihnen der kirchliche Charakter der Melodie ihres ursprünglichen Textes häufig nicht erkennen lässt, ja, dass sie nicht selten nach Maassgabe der ihr beigegebenen Lieder-Strophe mit ihm in Widerspruch stehen, wie z. B. die unter Nr. 87 der älteren Ausgabe Bach'scher Gesänge stehende Bearbeitung zu: „O Haupt voll Blut und Wunden“, und die unter Nr. 338 daselbst vorhandene zu: „Wer nur den lieben Gott lässt walten“.

Man könnte einwenden, die Richtigkeit dieser Anführungen weise noch keineswegs die Betheiligung der Gemeinde an den Choral-Gesängen der Matthäus-Passion ab; fehle doch ihrer ursprünglichen Dichtung jede Andeutung einer nun doch vorliegenden Choral-Einschaltung Seitens des Verfassers. Das ist richtig; er schliesst aber auch mit der Gefangennehmung des Heilandes, und wie jene Choral-Verse, so ist auch der grosse Schluss-Choral des ersten Theiles nur eine weitere Ausführung der vom Dichter gegebenen Anlage, an welche sich Bach überhaupt nicht streng gehalten hat. So findet sich der für ein Duett bestimmte Text: „Ich will bei meinem Jesu wachen“, in einer Arie ausgeführt, die Arie: „So ist mein Jesu denn gefangen“, als Duett gesetzt, das Duett: „Sind Blitze, sind Donner“, als ein Chor, das Duett: „Sehet, Jesus hat die Hand“, im zweiten Theile als eine Arie in der Partitur vor. Dagegen enthält die vierte Auflage der Gedichte Picander's von 1748 die Texte eines ganzen Jahrganges von Kirchen-Cantaten für das Jahr 1729, deren jede mit einem Choral-Verse schliesst; es sind deren über siebenzig\*). Beschränken wir uns auf Bach allein, so finden wir diese Choral-Strophen mit sehr wenigen Ausnahmen in fast allen sei-

nen Cantaten (und von den Ausnahmen ist es fraglich, ob ihre Abschriften vollständig genommen worden sind), auch in den ältesten, und zwar in den ausgedehnteren nicht nur am Schlusse, sondern auch zwischen ihren einzelnen Tonstücken eingeschaltet.

Diese Lieder-Strophen am Schlusse und in der Mitte der Kirchen-Musiken waren also um das Jahr 1729 keine Neuerung. Gemeinhin werden sie von den in den Cantaten verwandten Instrumenten begleitet, denen sie beigegeben sind; grösstentheils gehen diese mit den Singstimmen im Unisono, nur die Grundstimme weicht öfter davon ab; doch findet sich die Begleitung nicht selten auch selbstständig vor. Bei besonderen Gelegenheiten und an Festtagen ist der sonst in gleicher Weise beibehaltene vierstimmige Choralatz des Gesanges durch ein Vorspiel eingeleitet, durch Zwischenspiele unterbrochen und schliesst mit einem Nachspiele\*). Dürfen wir nun wohl annehmen, die an das Mitsingen dieser Choral-Verse sonst gewohnte Gemeinde werde eben nur an hohen Festtagen sich dessen enthalten haben? oder sollte sie die Pausen während der Zwischenspiele beobachten, nach den Pausen dem Kunstgesange ohne Störung nicht nur sich anschliessen, sondern sogar einen im geraden Tacte gewohnten Choral ohne Weiteres im ungeraden mitsingen können? Und hätte wohl der Meister die begleitenden Instrumental-Stimmen so sorgfältig selbstständig ausgearbeitet, ohne alle Rücksicht darauf zu nehmen, dass sie bei ihrer zu seiner Zeit noch dazu sehr schwachen Besetzung von dem Gemeinde-Gesange unter Begleitung der sie leitenden Orgel übertönt werden müssten? — Doch lassen wir das bei Seite und wenden wir uns zu den in Rede stehenden Chorälen der Matthäus-Passion. Fragen wir auch nicht weiter nach der Vernichtung ihres Gehaltes durch den Gemeinde-Gesang, nicht nach der durch ihn herbeigeführten gänzlichen Zerstörung des in diesen Bearbeitungen liegenden unvergleichlichen, künstlerisch entfalteten Gefühls-Ausdruckes, wie er sich eben in den Mittelstimmen, namentlich in der mit grosser und tiefer Kenntniss ihrer Wirkung behandelten Tenorstimme zeigt, sondern schauen wir allein die Gemeinde zwischen den Musikstücken in die Choräle mit einstimmend an und fragen uns ganz einfach, ob eine grosse Versammlung wohl

\*) In den mir zugänglich gewesenenen Cantaten Bach's habe ich nur sechs aus diesen Texten auffinden können. Bemerkenswerth ist, dass in obigem Jahrgange auch alle Advents-Sonntage, wie die in der Fastenzeit, von *Invocavit* bis *Palmarum*, ihre Cantaten erhalten haben, dass also an ihnen die Musik in den Kirchen Statt finden durfte. Oder doch nicht? Mir ist niemals eine Cantate Bach's auf einen der letztbezeichneten Sonntage in die Hand gekommen.

\*) Ludwig Erk's sorgfältige und treffliche Ausgabe der Choralgesänge Bach's (Leipzig, bei Peters, 1850), auf deren gründliche Vorrede wir im Sinne unserer Anschauung zugleich verweisen, enthält viele Beispiele zu obigen Andeutungen. Einige ausführlichere findet man in meiner kleinen Schrift: *Bach's Choral-Gesänge u. s. w.*, Berlin, bei Trautwein (1845).

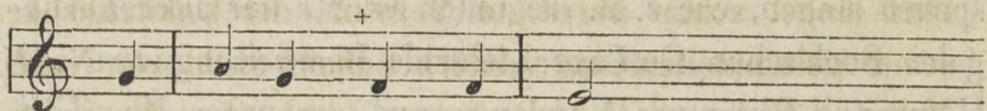
im Stande sei, den phrygischen Choral: „Herzlich thut mich verlangen“, wie er in der Matthäus-Passion steht, zunächst eine Secunde höher (in *D*), dann eine kleine Terz höher (in *Es*), dann eine grosse Terz höher (in *E*), sodann um eine Quart erhöht (in *F*), die Oberstimme nach Rochlitz *all unisono*, mit der Kirche angemessener Würde und Ruhe zu singen, wenn sich die Tonbegrenzung nach der Höhe zu von *d* bis zum *g* erhebt! — Oder welche Gemeinde in der Welt würde den Choral (S. 151 der Partitur): „In Dich hab' ich gehoffet, Herr!“ in dem Umfange vom eingestrichenen *b* bis zum zweigestrichenen *g* singen können und wollen? — Möglich, dass Deyling die Choral-Verse in der Passion näher bestimmt haben mag, aber wahrscheinlicher ist es, dass Bach selbst, wie wir ihn heimisch in Choral-Texten und Melodien kennen, in seinem Sinne und nach seinem eigenen Gefühle sie den passenden Stellen einverleibt hat. Aber ganz unmöglich kann der ernste und strenggläubige, daher die äussere Würde und den Anstand des Gottesdienstes im Auge haltende Geistliche seiner Gemeinde eine Anstrengung zugemuthet haben, welche selbst im Falle der Möglichkeit ihrer Ausföhrung, ja, im Falle jeder hier kaum denkbaren Vermeidung einer Störung, augenscheinlich zum mindesten den immanenten Ausdruck der Gesänge paralyisirt haben müsste. Man stelle sich nur eine aus vielen Hunderten bestehende Versammlung alter und junger Leute beiderlei Geschlechtes vor, wie sie sich gemeinschaftlich abquälen, einen Gesang in einer von nur Wenigen aus ihnen erreichbaren Tonhöhe heraus zu bringen! — Doch Scherz bei Seite! Hätte Rochlitz die Matthäus-Passion vor sich gehabt, so würde er auch den Ausspruch, „dass neben dem sich im Unisono bewegendem, feststehenden Gemeinde-Gesange der Organist, die Kunstsänger und die Instrumentalisten ihre eigenen Wege gehen können“, sicher zurückgehalten haben. Nimmt er doch selbst an, die Gemeinde habe die Melodie ihrer Choräle in gewohnter, feststehender Weise, selbstverständlich also auch unverändert, gesungen\*). Wie nun aber, wenn die Melodie der Begleitung von der feststehenden der Gemeinde abweiche? Wenn in dem wichtigsten und tiefergreifendsten Momente der Passion nach Christi Verscheiden am Kreuze die zweite und vierte Zeile des Chorals von der Gemeinde unverändert gesungen würde, wie vorher viermal geschehen (siehe die Partitur S. 51, Z. 7; S. 53, Z. 8; S. 186, Z. 1, und S. 214, Z. 1):



die Kunstsänger, Instrumentalisten und der Organist aber, der Vorschrift der Partitur, S. 248, gemäss, sich vernehmen liessen:



oder die Gemeinde in der zweiten Zeile des zweiten Theiles den feststehenden Gesang beibehielte:



der Kunstgesang aber die vorgeschriebene Abänderung hören liesse:



so dürfte sich doch wohl manches Glied der Gemeinde, verwundert über die eigenen Wege, die der Kirchenchor einzuschlagen für gut befunden, nach ihm umsehen, was der alte Bach sicher nicht gewünscht, daher auch gewiss keine Veranlassung dazu gegeben haben wird.

Wenn dem nun aber so ist, so dürfte das Moment, aus welchem (nach Rochlitz) die durch Deyling und Bach eingeföhrte Betheiligung der Gemeinde an den eingeflochtenen Choral-Gesängen in den Passions-Musiken nachgewiesen werden könnte, in den Chorälen des Werkes selbst nicht aufzufinden sein, und bis auf weitere nähere Beweise v. Winterfeld's Anschauung, wie sie in dem dritten Theile seines evangelischen Kirchengesanges entwickelt ist, unwiderlegte Vollgültigkeit behalten.

An und für sich ist es von wenigem Belange, ob die Gemeinde in der Bach'schen Passions-Musik die Choräle mit gesungen habe oder nicht. Das Werk ist schon seit Jahren durch den Druck verbreitet, und Jedermann hat vollständig die Befugniss, sich sein eigenes Urtheil zu bilden. Wenn jedoch unter der Aegide eines Vereins bekannter Musiker und Verehrer Bach's eine neue Ausgabe seiner Werke erscheint, so wird jede mit ihr selbst verbreitete Ansicht über den Meister und dessen Werke maassgebend für das Urtheil des Laien und Kunstjäungers; sie ist eine

\*) Siehe Leipziger Musik-Zeitung, 33. Jahrgang, S. 294.

Autorität. Wie hoch nun auch die Verdienste und die grosse Sorgfalt der Redaction bei der Herausgabe des vierten Bandes der Bach'schen Werke anerkannt werden müssen, so wird es doch unbeschadet ihrer jedem mit obiger Ansicht nicht Einverstandenen gestattet sein, dagegen zu protestiren. Ich fühle mich um so mehr dazu veranlasst, als ich die Ansichten meines verstorbenen Gönners und Freundes nicht nur vollständig theile, sondern selbige in meinen geringen Bemühungen um das Verständniss des grossen Meisters acht Jahre früher ausgesprochen habe, bevor der gewissenhafte Forscher in seinem grossen Werke sie tiefer und fester begründete, als ich es vermag, — überhaupt aber der Bach häufig gemachte, meines Erachtens längst schon beseitigte Vorwurf der Unkirchlichkeit seiner gesammelten Choral-Bearbeitungen nicht von Neuem Nahrung finden, noch viel weniger durch einen Verein mit seinen Werken vertrauter Künstler, wenn auch nur dem Scheine nach, eine Bestätigung erhalten darf.

J. T. Mosewius.

### Das zweite niederrheinische Sängerkongress.

Die niederrheinischen Sängerkongresse, welche, vor drei Jahren in ihrer jetzigen Gestalt begründet, die Liedertafeln und sonstigen Männergesang-Vereine aus den Städten, welche von Bonn abwärts bis zur holländischen und belgischen Gränze liegen, umfassen, bilden eine Fortsetzung der niederrheinisch-niederländischen Feste, welche vom Jahre 1845 an abwechselnd in Cleve und in Arnheim gefeiert wurden. Da die holländischen Sängerkongresse im Jahre 1852, wo das Fest in Cleve Statt fand, plötzlich ausblieben, man weiss nicht, aus welchem Grunde — vielleicht, weil sie bereits genug von den Deutschen gelernt zu haben vermeinten, denn der musicalische Nationalitäts-Raptus zeigte sich ja sogar auch bei dem grossen Musikfest in Rotterdam im vorigen Jahre —, so gründeten die dort versammelten deutschen Vereine das niederrheinische Sängerkongress, d. h. sie strichen das Beiwort „niederländisch“ aus und luden die holländischen Sängerkongresse nicht mehr ein. Das erste Fest in dieser neuen Gestalt wurde wieder in Cleve, das zweite in diesen Tagen, am 12. und 13. August. in Crefeld gefeiert.

Von den Bestimmungen der früheren Feste ist eine der wesentlichsten beibehalten worden, nämlich die, dass kein Gesang-Wettstreit Statt finden dürfe, d. h. kein Wettstreit um Preise nach dem Urtheile eines Künstler-Gerichtes; jedoch ist das Auftreten einzelner Vereine, mithin ein

Wettstreit um den Beifall des Publicums und der Kenner, nicht ausgeschlossen. Die Einrichtung, dass gegenwärtig die Vorträge einzelner Vereine mit den Gesamt-Chören abwechseln, ist lobenswerth und zweifelsohne der früheren, wo die Einzel-Vorträge den einen, die Gesamt-Vorträge den anderen Abend ausfüllten, der Abwechslung wegen vorzuziehen. Die diesjährigen Dirigenten waren Herr Karl Wilhelm aus Crefeld und Herr W. A. Knappe aus Düsseldorf.

Es waren im Ganzen zwanzig Sängerkongresse bei dem Feste vertreten, und zwar Crefeld mit einem Stamme von 209 Sängern in fünf Vereinen (Liedertafel — Dirigent K. Wilhelm — mit 70, Männergesang-Verein mit 40, Sängerbund mit 40, Liederhalle mit 37, Concordia mit 25 Mitgliedern), ferner Aachen (Concordia), Barmen, Calcar, Cleve, Düsseldorf (Männergesang-Verein — Dirigent W. A. Knappe), Elberfeld (Liedertafel — Dirigent A. Weinbrenner; Orpheus — Dirigent G. Steinhaus), Emmerich, Essen, München-Gladbach, Neuss, Rees, Rheydt, Viersen, Xanten. Das Textbuch zählt 671 Sänger auf; anwesend und mitwirkend mochten 500 und einige sein.

Die Vorträge des ersten Tages begannen mit einem Grusse der crefelder Liedertafel an die Sänger, einer sehr hübschen Composition von K. Wilhelm, Chor mit abwechselndem Solo-Quartett, welche auch recht gut gesungen wurde. Es ist zu bedauern, dass Herr Wilhelm, von dem wir so manches schöne Lied für Männergesang besitzen, dieses Fach, zu welchem er so viel Talent hat, bei der Armuth an guten Componisten für dasselbe, nicht mehr cultivirt. Denn leider haben wir auch bei diesem Feste wieder die Erfahrung machen müssen, dass die Wahl der einzelnen Vereine für ihre Vorträge mit wenigen Ausnahmen auf triviale Compositionen gefallen war, wie man dies so oft erlebt. Wenn wir uns gefreut haben, zu gewahren, wie der Gesang beim rheinischen Volke immer mehr Wurzel schlägt, indem Liedertafeln nicht nur aus kleineren Städten, sondern auch aus denjenigen Ständen, welche sich sonst mit der Musik wenig befassten, im Technischen sehr Gutes leisteten (z. B. der „Sängerbund“, und der „Männergesang-Verein“ von Crefeld, beide grösstentheils aus Arbeitnehmern bestehend und von Dilettanten geleitet, der „Orpheus“ von Elberfeld eben so, ferner die Vereine von Neuss, München-Gladbach, Viersen), so mussten wir um so mehr bedauern, dass die Herren Dirigenten die vielen schönen Gesänge von Weber, Kreutzer, Schneider, Methfessel, Spohr, Mendelssohn, Hiller u. s. w. um des meist jämmer-

lichen Zeugs ephemerer Notenschreiber willen vernachlässigen. Wir wiederholen, dass Neuss, Gladbach, Elberfeld (Orpheus) und besonders Düsseldorf sehr gut sangen, dass alle Einzel-Vorträge das Prädicat gut mit vollem Rechte verdienen; aber können solche Gedichte und Gesänge, wie die gewählten, das Volk erheben? können sie den Funken der Kunstliebe zur Flamme anblasen? Liegt denn nicht eine grosse Kluft zwischen den Liedern bei Wein und Bier und zwischen den Gesängen an öffentlichen Musikfesten? Wo blieben die kräftigen Vaterlands- und Freiheits-Lieder und so mancher schöne Gesang, der Herz und Gemüth zu Gott und der Natur empor trägt? Wo blieb endlich das edle und den tiefsten Eindruck nie verfehlende deutsche Volkslied? Wenn nun vollends neben manchem Trivialen Sachen zum Vortrage kamen, wie „Pepita“ (durch den O. von E.) und „Hahnemann, geh' du voran“ (durch die L. von V.), so können wir das nur als einen hässlichen Flecken auf dem sonst so schönen Gemälde, welches das Fest im Ganzen darbot, bezeichnen und müssen sehr darauf dringen, dass das alte Gesetz, nach welchem jeder Verein den Text seiner Gesänge dem Comite einsenden musste, streng aufrecht gehalten werde.

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben —

Bewahret sie!“

Eine gute Wahl hatten, wenigstens zum Theil, die Vereine von Düsseldorf und Gladbach getroffen, jene mit zwei Liedern von Niels Gade, von denen besonders die „Gondelfahrt“ sehr ansprach, diese mit einer recht hübschen Composition von W. A. Knappe.

Jetzt aber noch eine Bemerkung an die Herren Dirigenten der meisten einzelnen Vereine. Sie heisst: Ist die Art und Weise des Vortrags, welche nur auf Contrast berechnet ist, die richtige? — Keineswegs; das dicht neben das *Fortissimo* gestellte *Pianissimo* und deren Wechsel ohne vermittelnde Schattirung wird sehr oft zur Caricatur, zumal wenn das *Pianissimo* in Bezug auf den Text geradezu Unsinn ist, wie z. B. einmal auch in dem Gesamt-Gesange „Schlachtlied“ von Kreutzer (dirigirt von Herrn Kappe) auf die Worte: „Das ist unser Schlachtgesang“!! — oder wenn in dem „Gruss an Deutschland“ (Gladbach) ein Bursch *fortissimo* auszieht, plötzlich aber die Maid ihn *pianissimo* kos't und eben so urplötzlich ihn *fortissimo* anschreit: „Bring' uns, Gesell, dein schönstes Lied!“ — Das Streben nach Virtuosität des Vortrages ist für den Männergesang überhaupt ein gefährliches, wird aber geradezu verderblich, wenn es auf falscher Auffassung und auf Effecthascherei beruht.

Wenden wir uns zu den Gesamt-Vorträgen und zu dem Charakter des Festes überhaupt, so haben wir da nur Erfreuliches und Rühmensewerthes zu berichten, sowohl in künstlerischer als in geselliger Beziehung. Die Motetten von B. Klein: „Wie lieblich ist Deine Wohnung, o Herr“ und „Herrlich ist Gott“, Mendelssohn's Doppelchor aus „Oedipus in Kolonos“, „An die Künstler“ und „Abschiedstafel“, Hauptmann's „Ehre sei Gott in der Höhe“ waren würdig gewählt; ihnen schlossen sich Zöllner's Gebet der Erde (das bei manchen Schönheiten einen gar zu gedehnten, ins Triviale fallenden Schluss hat), Kreutzer's Schlachtgesang (eine seiner schwächeren Compositionen, hier noch dazu durch eine gewiss nicht von ihm selbst herrührende Instrumentirung mehr entstellt als gehoben), Kücken's „Normannsang“ und Panny's „Rhein“ an.

Alle diese Sachen wurden von dem vollen Chor der 500 Sänger präcis und gut ausgeführt bis auf einige Kleinigkeiten, z. B. ein augenblickliches Schwanken im Gesange „An die Künstler“ und die Ungenauigkeit des Wechsels zwischen *ces* und *c* in Kücken's Normannsang u. s. w. — Einige Stücke, z. B. „Wie lieblich“, und vor Allem der Doppelchor aus Oedipus gingen vortrefflich und machten einen grossen Eindruck.

Die Ouverturen zur Zauberflöte und zu Egmont wurden von der vereinigten Viereck'schen Capelle aus Crefeld und der Capelle des 33. Infanterie-Regiments aus Köln (Director Laudenbach), durch Dilettanten verstärkt, ganz gut ausgeführt.

Alles, was Anordnung, Festlichkeit und Geselligkeit betrifft, war im höchsten Grade rühmensewerth, und die Gastfreundschaft der Crefelder hat sich glänzend gezeigt und verdient den vollsten Dank aller Festgenossen. Die Theilnahme von Seiten des Publicums war ausserordentlich gross; in den Pausen wogte es in den geschmackvoll beleuchteten Gartenwegen in gedrängten Zügen auf und ab; denn ausser den 5—600 Sängern waren die 1638 numerirten Plätze in der Tonhalle an beiden Tagen vollständig besetzt, und wenn man dazu die im Saale Stehenden und die draussen Zuhörenden zusammenfasst, so waren sicher jeden Abend an 3000 Menschen in den Festräumen versammelt.

Der Nachfeier am Dienstag den 14., bei welcher ein drittes Concert von Instrumental- und Vocal-Musikstücken Statt fand, waren wir verhindert beizuwohnen.

L. B.

### Max Bruch.

Es ist in diesen Blättern schon einige Male von dem Stipendiaten der Mozart-Stiftung in Frankfurt am Main, Max Bruch, die Rede gewesen, welcher das Glück hat, hier an seinem Geburtorte unter der trefflichen Leitung von Ferdinand Hiller, der eben so fern von pedantischer Steifheit als von Vorliebe für die Zukunfts-Phantasmagorien ist, seine Studien fortzusetzen; allein noch niemals hat die Kritik eine so unabweisbare Verpflichtung gegen dieses hervorragende jugendliche Talent zu erfüllen gehabt, als jetzt, wo uns eine der neuesten Schöpfungen desselben, ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, in der letzten Versammlung der musicalischen Gesellschaft durch ihn selbst und die Herren Pixis und Breuer in vortrefflicher Ausführung zu Gehör gebracht worden ist, welches wir für das beste Werk des jungen Componisten unter allen, die er bisher geschrieben hat, halten und darin einen Werth erkennen, der nicht etwa im Verhältnisse zu der Jugend des Verfassers zu beurtheilen, sondern in absoluter Würdigung eines musicalischen Kunstwerkes sehr hoch zu schätzen ist.

Wenn wir sagen: „unter allen seinen bisherigen Werken“, so dürfte das bei einem siebenzehnjährigen Jünglinge denen, welche ihn und seine Leistungen nicht kennen, vielleicht unangemessen klingen. Max Bruch verbindet aber, wie das bei wirklichen musicalischen Genie's stets der Fall ist, mit der wunderbaren natürlichen Begabung eine so ungeheure Thätigkeit, dass man nicht weiss, ob man mehr über seine Productivität oder über seinen Fleiss erstaunen soll. Er hat bereits weit über hundert Werke geschrieben, darunter Ouverturen, Sinfonien, mehrere Violin-Quartette, Sonaten u. s. w. für Clavier allein oder mit Begleitung, Motetten, Psalmen, Hymnen, Cantaten, Gesänge zu einer komischen Oper u. s. w., welche meist in Privatkreisen, mehrere aber auch öffentlich aufgeführt worden sind. Der bei Weitem grösste Theil dieser Sachen sticht gegen die Erzeugnisse einer gewöhnlichen Uebungs- und Versuchs-Periode gar sehr ab und verräth nicht nur in Einzelheiten, sondern sehr häufig auch schon in ganzen Musikstücken eine von jenen musicalischen Ausnahme-Naturen, welche das Meiste, was sie brauchen, als Himmelsgabe mitgebracht haben, so dass Lehre und Anleitung nur über die Art der Entwicklung des Talent es wie eine zweite Vorsehung zu wachen haben, zu dem Wesen desselben aber wenig hinzufügen können.

So offenbart denn der junge Componist auch namentlich in diesem letzten Clavier-Trio eine reiche Phantasie und dabei

eine so bewundernswerthe Herrschaft über alles, was ihrem Strome ein Bett gräbt und Schranken setzt, damit er nicht überbrause und in der flachen Breite versiege, dass man vor der Kraft eines jugendlichen Geistes, der so kühn und doch so sicher mit den schwierigsten Formen der musicalischen Durchführung spielt, in der That bange werden kann, wie ein Fussgänger im Thale, der auf der Steinstrasse am Bergabhange einen Wagen von schäumenden Rossen gezogen daher rollen sieht. Allein diese Bangigkeit verschwindet, wenn man gewahrt, wie Max Bruch diese ganz aussergewöhnliche Gewandtheit keineswegs dazu missbraucht, frazenhafte Gebilde aus Sucht nach Unerhörtem in die Rahmen zu zwängen. Nein, bisher haben ihn sein Genius und die leitende Hand des erfahrenen Meisters und die Umgebungen, in denen sein Talent herangereift ist, vor dem Irrsal bewahrt, im Grelle das Schöne, im Absonderlichen und Ungeheuerlichen das Charakteristische und das Neue zu suchen; und wir können mit Sicherheit voraussehen, dass auf der von ihm bereits erreichten Stufe zum Tempel des wahren musicalisch Schönen jene Gefahr für ihn vorüber ist.

Dies beweis't denn vor Allem auch sein letztes Werk; das grosse Trio in *Es-dur*, welches uns unmittelbare Veranlassung zu diesen Zeilen gibt; es beweis't es trotz des oder vielmehr durch das besonders im ersten Allegro sprühende Feuer, das hier und da fast vulcanisch ausbricht, aber doch nie einem verheerenden Lavastrome die Schranken öffnet. Das Ganze ist ein wirkliches Trio, d. h. ein polyphones Tongewebe von drei Solo-Instrumenten, von denen das Pianoforte natürlich nach seinem mehrstimmigen Charakter behandelt ist, ohne indess in den orchestralen oder symphonistischen Stil zu verfallen. Das Andante ist ein vollendet schönes Stück; der dritte Satz, ohne besondere Bezeichnung (bewegtes Tempo in  $\frac{3}{4}$ -Tact), ein Zwischenspiel zwischen dem Andante und dem Finale, ist von grossem Reiz und hoher Originalität, indem es weder den Charakter der Beethoven'schen Scherzo's, noch der Mendelssohn'schen Humoresken hat. Ueberhaupt zeigt das ganze Trio, trotzdem dass es den Stempel der neueren Zeit trägt, eine unverkennbare Eigenthümlichkeit und durchaus nichts Gemachtes, und nichts, was an eine bestimmte Manier, etwa Mendelssohn's oder Schumann's u. A., erinnerte. Und das ist es denn gerade, worauf wir die Ueberzeugung stützen, dass sich für Max Bruch eine grosse Laufbahn öffnet, dass er die Mission, die ihm im Reiche der Tonkunst vom Himmel übertragen ist, mit voller Liebe und Treue und mit schönem Erfolg erfüllen wird.

L. B.

## Sängertag in Coburg.

Coburg, den 10. August 1855.

Der vom coburger „Sängerkrantz“ am 29. und 30. Juli dahier abgehaltene, von 28 Sängervereinen mit circa 900 Sängern besuchte zweite „Sängertag“ hat eine in jeder Hinsicht so lebhaft sensation hervorgerufen und bot in musicalischer Beziehung so vieles Ausgezeichnete dar, dass eine nähere Besprechung dieses schönen Festes wohl auch Ihren Lesern nicht unwillkommen sein dürfte.

Das herzogliche Reithaus hatte man zur blumen- und fahnen-geschmückten Sängershalle umgeschaffen, im Hoftheater war ein glänzender Festball veranstaltet, und auf unserer altherwürdigen Veste Coburg, von welcher man die reizendste Fernsicht genießt und die in ihren inneren, neu hergestellten Räumlichkeiten zu einem derartigen Feste so ganz geeignet erscheint, fanden die unten genannten Gesamt-Produktionen der versammelten Sängersstatt. Dass bei allen diesen Festlichkeiten Se. Hoheit der Herzog von Coburg in Person anwesend war, dass selbst eine Composition dieses kunstgebildeten Fürsten aufgeführt wurde, dass die einzelnen Sängervereine ihm so manchen herrlichen Chor vorzutragen Gelegenheit fanden, so wie die hohe Anerkennung, welche diesen Ovationen zu Theil wurde — alles dies trug nicht wenig zur Hebung des Ganzen und zur allgemeinen freudigen Begeisterung bei. Unter den Einzel-Vorträgen auf der Veste und später in der Sängershalle zeichneten sich die Vereine von Hildburghausen, Würzburg, Nürnberg, Erlangen, Gotha und Meiningen ganz besonders aus. Anwesend waren die Directoren und Componisten Zöllner, Grabe, Brand, V. Becker, Wandersleb, Rimmel, Kiesner und Andere. Von hiesigen Vorständen hatten Stadt-Cantor Böhm und Concertmeister Späth, welcher letztere vor Jahren schon sich um die Belebung grossartiger Sängersfeste in der französischen Schweiz einen verdienten Namen gemacht, die Leitung einiger Gesänge übernommen. Die Gesamt-Vorträge bestanden in 1. Choral aus der Cantate „Aller Seelen“ von E. H. z. S., nach welchem dem hohen Componisten ein begeistertes Hoch von sämtlichen Sängern ausgebracht wurde; 2) Fest-Motette von A. Späth — ein tüchtiges Werk, eigens für dieses Fest componirt und vom Componisten dirigirt; 3) Chor („O Isis“) aus Mozart's Zauberflöte mit unterlegtem anderem Texte (O Eintracht etc.) — Mozart's Zauberklänge, hier neuhundertstimmig ertönend, übten eine hinreissende Gewalt auf die versammelte Menge —; 4) Schottischer Barden-Chor von Silcher; 5) Der frohe Wandersmann von Mendelssohn; 6) Liedesfreiheit von Marschner. Diese bekannten und mit Recht beliebten Compositionen wurden vorzüglich ausgeführt. Den Schluss der Gesamt-Vorträge bildete 7) der schöne Hymnus von J. Otto. Dieser Hymnus war, wie auch die Nrn. 1, 2, 3, sehr zweckentsprechend mit Blech-Instrumenten begleitet. Die Solo-Parteien hatte der Sängerskrantz von Würzburg, die Direction V. Becker von dort übernommen. Die Ausführung war eine treffliche. Die Composition anbelangend, so ist dieser Hymnus unstreitig eines der gelungensten Werke für Männergesang, welche aus der fruchtbaren Feder J. Otto's geflossen. Er bekundet eine ausserordentliche Gewandtheit in der Verwendung der vier, einen so engen Spielraum von kaum zwei Octaven bietenden Männerstimmen, ist mässig in der Modulation, weiss durch die abwechselnden Tact- und Ton-Arten Sänger und Zuhörer zu fesseln und schliesst auf die würdigste Weise mit einem Fugensatze voll Kraft und Klarheit ab. — Den Schluss der Gesänge auf der Veste bildete ein Lied „Vergissmeinnicht“, welches der coburger „Sängerkrantz“ anstimmte, während Jungfrauen der Stadt, welche, schön geschmückt, auch an dem festlichen Zuge zur Veste Theil genommen hatten, die Fahnen der

Sänger-Vereine mit Kränzen und Erinnerungs-Bändern zierten. — Am Abende wurden die Einzelgesänge der Vereine im Beisein des herzoglichen Hofes in der Sängershalle, wo bis zur Nacht die gemüthlichste Heiterkeit waltete, fortgesetzt.

Der 30. Juli war zu Sängersfahrten nach den herzoglichen Schlössern Callenberg und Rosenau bestimmt. Becker's „Frisch, ganze Compagnie“ wurde früh 6 Uhr als Sängerruf von dem Musikcorps durch die Strassen der Stadt geblasen. Auch auf diesen Lust-Parteien wurde manch erhebendes Lied angestimmt, dem Herzoge (auf Rosenau) ein Festgesang von V. Becker gewidmet und zahlreiche harmonische Lebehochs Coburgs Fürsten und seinen gastfreundlichen Bewohnern ausgebracht. Die poetischen „Sängersgrüsse“, sieben an der Zahl, welche bei diesem Feste vertheilt wurden, sind grossentheils sehr sinnig und schön. Ein demnächst erscheinendes Fest-Album mit Abbildungen wird sie bringen. Ein glänzender Ball beschloss das für Coburg und seine Sängergäste unvergessliche Fest, das sich durch musterhafte Anordnung, durch die ungezwungenste Heiterkeit und durch das grossartige Zusammenwirken der vereinten Gesangeskräfte auf das vortheilhafteste auszeichnete.

#

## Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Unserer Stadt steht, und das sehr bald, ein Verlust bevor, der alle literarischen, künstlerischen und geselligen Kreise tief betrübt: Roderich Benedix vertauscht Köln, wo er fünfzehn Jahre lang in den schönsten Verhältnissen gelebt hat und als Dichter, Bürger und Mensch allgemein geschätzt und geliebt ist, mit Frankfurt a. M. Die dortige Actien-Theater-Gesellschaft hat ihn zum Intendanten des Theaters der Stadt Frankfurt unter glänzenden Bedingungen berufen.

**Wien.** Fräul. Mayer hat bei ihrem fortgesetzten Gastspiele besonders auch noch als Donna Anna im Don Juan Aufsehen erregt. Sie gastirt jetzt in Pesth.

Der berühmte Pianoforte-Virtuose Herr Alexander Dreyschock veranstaltete am 20. d. Mts. in Teplitz ein Concert, welches von der Crème des dort versammelten Adels und Publicums überaus zahlreich besucht war.

Meyerbeer ist in Spaa; bei seiner Ankunft am 31. Juli brachte man ihm eine glänzende Abendmusik. Ob er der Einladung zu dem Musikfeste in Birmingham folgen wird, ist noch ungewiss.

## Ankündigungen.

*Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.*

**Die Niederrheinische Musik-Zeitung** erscheint jeden Samstag in mindestens einem ganzen Bogen; allmonatlich wird ihr ein Literatur-Blatt beigegeben. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.  
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.  
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.