

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 19.

KÖLN, 9. Mai 1857.

V. Jahrgang.

Inhalt. Zur Geschichte der Charakteristik der Tonarten. II. — Musica divina. — Pariser Briefe (Die Opern-Theater — Le Trouvère und Rigoletto von Verdi — Psyche von A. Thomas — Bouffes Parisiennes: Preis-Operetten u. s. w.), Von B. P. — Drittes Abonnements-Concert des kölnner Männergesang-Vereins. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Sing-Akademie — Bonn, Emil Naumann — Das Aachener Musikfest).

Zur Geschichte der Charakteristik der Tonarten.

II.

(I. s. Nr. 17.)

Gegen die Charakteristik von C. F. D. Schubart und ähnliche traten andere Musiker mit ganz entgegengesetzter Ansicht auf.

Wenn man auch für die Musik der Griechen mit den alten Schriftstellern einen charakteristischen Unterschied der Tonarten gelten lassen wolle, wenn ferner den Kirchen-Tonarten aus dem Mittelalter eine gewisse verschiedene Eigenthümlichkeit zugestanden werden müsse, so habe doch die neuere Temperatur mit der festen Lage der halben Töne und die Beschränkung auf das diatonische System in *Dur* und *Moll* alle charakteristische Bedeutung der einzelnen Tonarten verwischt und vertilgt und nur den Unterschied zwischen *Dur* und *Moll* übrig gelassen; innerhalb dieser stelle sich aber immer dasselbe Verhältniss von *C-dur* und *A-moll* in allen Tonarten dar, und aller Unterschied beruhe nur auf der Tonhöhe.

So namentlich zuerst Kirnberger, dann Zelter und Andere.

Ein Stück in *Es-dur* oder *F-moll*, auf zufällig um einen halben Ton höher gestimmten Instrumenten gespielt, werde unvermerkt *E-dur* oder *Fis-moll*, da ja ein Normal-Ton nicht zu fixiren sei und wir kein absolutes, sondern nur ein conventionelles *C* haben. Man müsse das Steigen der Stimmung im Allgemeinen mit in Anschlag bringen, welche mit dem Reiz des Gehörsinns sich erhöht hat. Ein Dreiklang von Metall-Glocken, der vor fünfzig oder mehr Jahren *C-dur* klang, klingt uns jetzt *B-dur*. Was Bach und Händel in *E-dur* dachten und schrieben, tönt uns jetzt in *Es-dur*. Ja, wenn ein Chor ohne Begleitung in langen und schwierigen Sätzen sinkt und z. B. in *F* beginnt und

in der heterogensten Tonfarbe von *E* schliesst, wo beginnt da die Wahrnehmung eines anderen Charakters der Tonart? mit anderen Worten: wo bleibt da die Charakteristik der Tonarten?

Dagegen trat Dr. Ferdinand Hand in seiner Aesthetik der Tonkunst, Leipzig, 1837, Th. I., S. 211 ff., wieder auf und meinte, „dass allerdings die neuere Temperatur Manches umgeändert und eingeschränkt habe; dennoch behaupte sich der Charakter auch jetzt noch als ein eingeborener.“ Er behauptet, dass eine Reihe von That-sachen als Beweise dafür auf erkennbarem Grunde ruhe, fügt jedoch hinzu, dass die Existenz des Charakteristischen dadurch nicht in Zweifel zu stellen sei, dass wir hier wie anderwärts Vieles noch nicht zu durchschauen vermöchten. Das Charakteristische beschränke sich nicht auf die Höhe und Tiefe, auch nicht allein auf *Dur* und *Moll*, sondern die Tonordnung, in welcher sich Ton an Ton innerlich anschliesst, werde in jeder Tonart zu einer anderen, und *F* sei in *C-dur* ein anderes, als in *D-dur*.

Hiernach gibt er eine Charakteristik der Tonarten, deren wesentlichen Inhalt wir auszugsweise mittheilen:

Die Aufstellung einer Charakteristik der einzelnen Tonarten hat aus leicht erkennbarem Grunde die grösste Schwierigkeit, und das Aufgestellte wird nicht auf jedes vorhandene Werk streng bezogen werden können, weil die Behandlungsweise als das Entscheidende vor Allem in Rücksicht kommt und man danach zu fragen hat, wie der Künstler die Tonart melodisch behandelte und auf deren Verwandtschaft mit anderen Tonarten einging. Man kann also zugestehen, dass eine theoretische Charakteristik weder ausreicht, noch die freie Schöpfung jemals binden wird; doch vermag der Tondichter auch nicht die Natur und deren eigenthümliche Ausdrucksweise umzuwandeln, vielmehr hat jeder willkürliche Missgriff sich selbst geschadet, indem

entweder die Wahrheit verletzt ward oder man durch künstliche Mittel zu ersetzen versuchte, was die Natur in reineren und bestimmteren Formen darbot. — Im Allgemeinen ergibt sich, dass die Tonarten, deren Ordnung sich durch Erhöhung der Töne, bezeichnet durch Kreuze, bildet, einen helleren, lebendigeren Charakter behaupten, diejenigen aber, welche die Töne durch Erniedrigung (durch *b* bezeichnet) gewinnen, bedeckt und minder frei erscheinen, in welcher Eigenthümlichkeit sich auch *as* und *gis*, *es* und *dis*, wenn auch nicht auf unseren Tast-Instrumenten, unterscheiden. Ueberall aber muss vorausgesetzt werden, dass jegliches Ding in sein Gegentheil umgewandelt werden kann, und daher selbst das ursprünglich Weiche in einer ironischen oder gegentheiligen Anwendung zum Ausdruck eines Hestigen oder Formlosen dienen kann, wie im Moralischen Vieles in sein Gegentheil umschlägt.

Verfolgen wir nun die Tonarten in der Ordnung des Quinten-Cirkels, so ergibt sich Folgendes:

C-dur ist in unserer Musik die Grundlage aller weiteren Entwicklung und spricht das Menschliche im Gefühle rein und sicher aus; daher wählt die Unschuld, die in sich genügliche Einfalt, die reine Natürlichkeit, aber auch der einfache Ernst, der bestimmte Entschluss, die Zuversicht diese Tonart, die sich desshalb ausser Anderem sowohl für kindliche Lieder als auch für den Choral und den Marsch des Kriegers eignet. In *C-moll* vereint sich die Reinheit und Sanftheit der Quinte *g* mit der Weichheit und intensiven Beschränkung der Terz, und es wird zum Ausdruck der Wehmuth, der Trauer, der Sehnsucht, der schmerzvollen Liebe, des Verlangens nach Trost.

G-dur stellt ein Bild der Beruhigung auf und kann in seiner Durchschaulichkeit bis zum Bedeutungslosen sinken. In dieser Tonart aber spricht sich die Innigkeit der Treue, der leidenschaftlosen Liebe, die Ruhe der Betrachtung und eine sanfte Stimmung aus; einfache Anmuth ist ihr Schmuck. Das ländliche Leben spiegelt sich in ihr treulich ab, und man kann ihren Charakter oft idyllisch nennen. Doch eignet sie sich auch zu jeder Art von leichtfertiger Demonstration und selbst für ironische Spiele und leicht gehaltenen Scherz. *G-moll* kann nicht geradehin nach Schubart durch Missvergnügen, Groll und Unlust bezeichnet werden. In dieser Tonart einigt sich Wehmuth und Freude, Schwermuth und Heiterkeit; so stellt sie die Grazie, auf deren Blick ein Zug Schwermuth ruht, das Erhabene in romantischer Färbung, das Tragisch-Sentimentale dar.

D-dur nimmt das Prächtige und Grosse in sich auf, und in seiner Helle tönt der Triumph, das Halleluja, und

ruft zur Freude und zum Jubel auf. In leichter Bewegung stimmt *D-dur* zur aufgeregten Lustigkeit, in ruhiger Bewegung zu dem männlich klaren Blick aufs Leben. Für dieses alles bildet *D-moll* einen Contrast, indem diese Tonart ein von Schwermuth niedergedrücktes Gefühl, die Klage der beengten, aber nicht kraftlosen Brust ausspricht, zugleich aber auch den heftigen, herzzerschneidenden Schmerz behandelt.

A-dur ist der Ton des Vertrauens und der Hoffnung, eines der Liebe sich freuenden Herzens und der unbefangenen Heiterkeit. An Innigkeit überwiegt diese Tonart alle anderen, wenn weder Leidenschaftlichkeit die ruhige Hingabe stört, noch eine schmerzliche Sehnsucht die Reinheit des Glückes trübt. Was hier mit sicherer Bestimmtheit tönt, wird in *A-moll* zur schwächeren Hingebung, aber auch zur zagenden Weichheit. So hat diese Tonart einen mehr weiblichen Charakter, der überall nur Hingebung verrieth, in der Heiterkeit sich anschmiegt und in dem Schmerze nicht widerstrebt, noch auch trostlos verzagt. Das Gefühl der Busse kann kein mehr entsprechendes Organ finden.

E-dur, eine der hellsten, stärksten Farben, vielleicht vergleichbar mit brennendem Gelb, dient der lachenden Freude, dem lebensfrohen Jubel; indem es auch das Prachtige in sich aufnimmt, bezeichnet es das Feierliche in höchster Potenz. Zum schmerzvollen Gefühle, zur versinkenden Trauer erscheint sie untauglich; denn ihr ganzes Wesen ist offen und frei und daher auch für Andacht und Frömmigkeit nur anwendbar, wo die Freude in Gott lebendig geworden ist oder das Herz vertrauensvoll dem Ewigen sich hingibt.

Beiden gleich ist *H* an starker Färbung in *Dur*, an Innerlichkeit in *Moll*. In *Dur* dient es der heftigen Leidenschaft und drückt ein trotziges, seiner Kraft gewisses Selbstgefühl aus; in *Moll* ist es ruhige Erwartung und Ergebung. Das Angreifende beider Tonarten hat die Erfahrung gelehrt. Von einem Violoncellisten Hoffmann in Dresden erzählt man, dass er durch ein Spiel in *H-moll* stets krank wurde. In langsamer Bewegung eignet diese Tonart sich vorzüglich für Todtengesänge. Umgesetzt in die Unnatur, gewährt diese Tonart im ironischen Hohn auch Töne der Hölle.

Fis- und *Ges-dur*, welche sich nur dadurch unterscheiden, dass durch seine Beziehung und Entwicklung *Fis-dur* heller lautet, hat einen triumphirenden Charakter und drückt feierlichen Muth und den wohlthuenden Genuss errungener Ruhe aus; doch wird auch möglich sein, eine noch trotzendere, auf eigene Kraft stolzirende Leidenschaft damit zu bezeichnen. *Fis-* oder *Ges-moll* wurde mit Recht ein ernster,

finsterer Ton genannt, in welchem der tobende Schmerz, die herbe Unlust, der Missmuth, bitterer Ernst und auch der Groll spricht. Er lässt nach Auflösung der Pein verlangen, die entweder im ruhigen *A-dur* oder im kräftigen *D-dur* erreicht wird.

Cis- (*Des-*) *dur* eignet sich nicht für das Scherzhafte, doch eher für das Excentrische, und mischt das Leidvolle und Freudvolle in erhöhten Graden. Allein auch einen pathetischen Schritt kann *Des-dur* annehmen und dann ein Gefühl des Selbstvertrauens und der keck vorschreitenden Gravität in sich fassen. Es eignet sich für Darstellung der hohen Schönheit, des Prächtigen, des Glanzvollen und trägt eine grosse Fülle in sich. Nicht minder aber kann das Leidvolle überwiegen, ohne jedoch das Kräftige vermissen zu lassen, sei es ein Vertrauen auf eigene Hülfe oder auf Beistand von oben. *Cis-* (*Des-*) *moll* wird die Wehmuth, die seufzende Sehnsucht, die Klage eigener Schuld, aber auch die Innigkeit des Mitgeföhls wählen.

As-dur ist die Tonart, bei welcher die Seele für ein Ueberirdisches aufgeht und Ahnungen eines Jenseits oder einer höheren Beglückung fasst. Daher schwebt sie über den Gräbern, zeichnet den frommen, Frieden Gottes athmenden Sinn und erhebt zur Unendlichkeit eines seligen Geföhls. Es kann aber die bedeutungsvolle Sehnsucht auch eine dunklere Farbe annehmen oder mit Schwermuth wechseln; daher der Uebergang aus oder in *F-moll* als zu der dunkeln Schwermuth, oder in *Des-dur* zu der ernststen Trauer.

Als *Gis-dur*, dessen ganze Kraft durch die Temperatur wesentlich gemindert wird, indem die Erhöhung um das Komma dem *As*, die Erniedrigung dem *Gis* abgeht, verändert die Tonart auch den Charakter.

Gis- oder *As-moll* nannte Schubart einen Griesgram und theilte ihm die Jammerklage zu, die im Doppelkreuz seufzt. Auch diese Tonart, meist nur in einzelnen Zeichnungen gefunden, drückt dann das Gefühl eines mühselig beladenen, bedrückten Herzens aus.

Es-dur vereinigt einen sehr mannigfaltigen Ausdruck in sich und kann die vieldeutigste Tonart heissen. Bald spricht sie das feierlich Ernste aus; bald erscheint sie in glanzvoller Farbe, geeignet für den kräftigen Aufruf und die Ermuthigung; bald dient sie der Andacht und dem gläubigen Vertrauen.

Es-moll oder *Dis-moll* hat man eine grässliche Tonart genannt und derselben die Geföhle der Bangigkeit, der hinbrütenden Verzweiflung, der schwärzesten Schwermuth zugeheilt oder, wie Quanz es that (in seiner Anweisung zur

Flöte, XIV., 6), zum Ausdruck trauriger Affecte als die geeignetste bezeichnet.

B-dur, eine offene, helle Tonart, dient zur Aussprache heiterer Geföhle, der zuversichtlichen Hoffnung, des glaubensvollen Aufblickes, und vermag die ruhige Betrachtung zu beleben. Diese Belebung kann durch Rhythmus und Melodie so gesteigert werden, dass auch fröhlicher Jubel einer ausgelassenen Freude und einer muthvollen Kraft darin sich darstellt. Wie weitumfassend das Gebiet dieser Tonart sei, lässt sich bald aus der grossen Zahl der ihr zufallenden Producte abnehmen. Auch dem *B-moll* hat man oftmals eine zu specielle Bedeutung zugesprochen. In ihm liegt ein trübes, ja, finsternes Gefühl, nicht des reinen Schmerzes, welcher Thränen vergiesst, sondern des mit Unmuth und jener Art von Missvergügen verbundenen, welche mit Gott und aller Welt murt und mit sich selbst im Streite liegt. Es kann ein heftiger Seelenschmerz darin gemalt werden, doch ist meistens etwas beigemischt, was den Mangel des inneren Friedens und ein Zerfallen in sich selbst beurkundet. Daher haben Künstler sie zur Bezeichnung des ironischen Hohnes, der boshaften Intrigue, der frivolen Ironie gewählt und Mephistopheles' Geföhle darin dargestellt.

F-dur malt Frieden und Freude in vielfacher Form, bald als leichten Scherz und gutmüthige Posse, bald als kindliche Fröhlichkeit, bald in der Zufriedenheit mit der Welt, oder in der Ruhe eines genüghchen Lebens, oder in der Innigkeit befriedigender, tröstender Liebe. *F-moll* ist dagegen eine schauerliche Tonart zum Ausdruck schwermuthsvoller Geföhle, der Trauer und des tiefen Leidens, aber auch der Bangigkeit, des Schauders und der qualvollen Trauer.

Musica divina

sive *Thesaurus concentuum selectissimorum cultui divino totius anni — inservientium — ab superioris aevi musicis — compositorum, e codicibus etc. publice offert Carolus Proske. Tom. II. Liber Motetorum. Ratisbonae, Fred. Pustet. 1855. 4.*

Wir haben den ersten Band dieser schätzbaren Sammlung im II. Jahrgang dieser Blätter (Nr. 19 vom 13. Mai 1854) angezeigt. Er enthält zehn Messen und zwei *Requiem*. Der zweite beweis't, dass der gelehrte Herausgeber, Canonicus C. Proske in Regensburg, sein mühevoll und höchst verdienstliches Werk mit Eifer fortsetzt. Um eine

Vorstellung von dem heutzutage fast unerhörten Fleisse desselben zu geben, brauchen wir nur den Umfang der bis jetzt gedruckt vorliegenden Arbeit anzuführen. Der I. Band (Messen) enthält 350 Seiten Musik und 70 Seiten Vorrede und Nachrichten über die Componisten und ihre Werke; der II. Band (Motetten) 580 Seiten Musik und 56 Seiten Register und Nachrichten. Beide enthalten nur vierstimmige Compositionen. Der ganze Plan umfasst aber ferner die fünfstimmigen in zwei Bänden, dann die sechs-, acht-, zwölf- und sechszehnstimmigen — alles das nur Messen und Motetten. Darauf sollen noch Litaneien, Lamentationen, Improperien u. s. w. folgen.

Der zweite Band enthält nun 180 vierstimmige Motetten von 34 Componisten, unter denen die Namen Palestrina, Marenzio, J. Maria Nanini, Const. Porta, Felix Anerio, Giov. Croce, Horazio Vecchi, Paolo Agostini, Greg. Allegri, Andr. Gabrieli, Mattheo Asola, Bernabei, Casini, Aless. Scarlatti, Thom. de Vittoria, Clemens *non papa*, Orlandus Lassus, Jac. de Kerle, Leo Hasler, Fux u. s. w. glänzen.

Die Eintheilung in vier Classen ist nach liturgischer und gottesdienstlicher Ordnung für die bestimmten Fest- und Heiligen-Tage gemacht, was für den kirchlichen Gebrauch freilich ein Vortheil, in anderer Hinsicht jedoch ein Nachtheil ist, da es dem Herausgeber dadurch unmöglich wurde, die Motetten nach der Zeitfolge und nach den verschiedenen Schulen zu ordnen. So findet man denn, dass auf ein Motett aus dem sechszehnten Jahrhundert eines aus dem Ende des siebenzehnten oder aus dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts folgt, auf einen römischen oder venetianischen Meister ein deutscher oder niederländischer. Indess für den Gebrauch entsteht dadurch eine grosse Mannigfaltigkeit, und der historische Forscher wird die kleine Mühe eines zu entwerfenden chronologischen Registers nicht scheuen, zumal da ihm die Sammlung eine so bedeutende und unerwartete Ausbeute gibt. Dem Vernehmen nach hat das Werk in Deutschland 600 Unterzeichner gefunden, in Frankreich — 9. Wir machen auf einige Stücke der Sammlung von Autoren, die weniger bekannt sind, aufmerksam und wollen überhaupt die Gesang-Vereine und ihre Dirigenten auf den reichen Schatz von Motetten hinweisen, die sich ausser ihrem bedeutenden Inhalte auch besonders durch Kürze zu öffentlichen Aufführungen empfehlen.

Johann Joseph Fux (Fuchs) ist mehr als Theoretiker durch seinen *Gradus ad Parnassum*, denn als Com-

ponist bekannt. Seine Opern (*Elisa*, 1714, *Costanza e fortrezza*, 1723) sind verschollen, obwohl die erste den Hof Karl's VI. in Wien und diesen Kaiser selbst so entzückte, dass er die dritte Vorstellung bei Hofe selbst am Clavier accompagnirend leitete. Fux, der ihm das Blatt umwandte, rief aus: „Wie schade, dass Ew. Majestät kein Capellmeister geworden sind!“ — „Thut nichts!“ antwortete Karl VI., „ich bin halt mit meiner Stelle zufrieden.“ — Wir finden hier von ihm zwei Motetten, eine grössere: *Ad te, Domine, levavi animam*, die zwar etwas trocken, aber von meisterhafter Stimmlührung ist, so dass sie als Muster der Polyphonie gelten kann — und eine kleinere: *Dicite pusillanimes*, die voller Empfindung ist.

Fast ganz unbekannt ist Pompeo Canniciari, wiewohl jünger als Fux; denn er war seit 1709 Capellmeister an St. Maria Major in Rom und starb 1744. Er soll eine grosse Anzahl trefflicher Werke geschrieben haben. Das *Ave Maria, gratia plena*, welches hier gedruckt erscheint, hat nicht bloss durch correcte Schreibart, sondern auch durch natürliche und gefällige Modulationen und sanfte Lieblichkeit der Melodien grossen Werth.

Einen der ersten Plätze verdient Marenzio aus dem sechszehnten Jahrhundert. Er ist originel, ja, in vieler Hinsicht genial, voll Gefühl, das zur Melancholie und zu wehmüthig düsterem Ausdruck hinneigt. Aber der Ausdruck des Gefühls ist sein Hauptzweck, und darin unterscheidet er sich von seinen Zeitgenossen, deren Bahn er in so fern verlässt, als er die fesselnden Formen der imitirenden Schreibart durchbrach. Sanfte Melodie und eine Modulation, die zuweilen ganz überraschend ist, sind ihm eigen; dabei ist seine Harmonie sehr rein und schön, nirgends stösst man auf gesuchte Combinationen, Alles ist natürlich und lieblich. Wir finden 14 Motetten von ihm in diesem Bande, welche sich meist durch grosse Schönheit und eigenthümliche Eigenschaften auszeichnen. Die Motette *Sepelietur Stephanum*, auf das Fest des ersten Martyrers geschrieben, ist tief melancholisch und zeigt ein Streben nach Modulationen, die für jene Zeit sehr merkwürdig sind. Die Himmelfahrts-Motette *O rex gloriae* offenbart einen originellen rhythmischen Charakter. Eine andere zum Feste von Mariä Empfängniss, *Conceptio tua*, ist der Ausdruck einer sanften Freude, der um so eigenthümlicher wirkt, als er nur Sopran-, Alt- und Tenorstimmen anvertraut ist. Ueberall entspricht die Arbeit Marenzio's dem Texte mehr, als man es bei seinen Zeitgenossen findet. Er ist originel, mehr durch Gefühl als durch Verstand, wie Giovanni Croce, der ihm

allein den ersten Rang unter den Italiänern — Palestrina natürlich ausgenommen — streitig machen könnte.

Nicht so originel wie der Italiäner Marenzio, aber ausgezeichnet in edler Melodie und trefflicher polyphoner Führung derselben ist der Spanier Thoma Luis de Vittoria (vgl. Jahrg. II., 1854, Nr. 18, *Lira Sacro-Hispana*, Sammlung von Hilarion Eslava. Madrid, 1853). Unter den 16 Motetten, welche die Sammlung von Proske bietet, sind mehrere von vollendeter Schönheit, z. B. *O magnum mysterium*, *Senex puerum portabat*, *Ne timeas Maria*, *Veni sponsa Christi*.

Die Motetten aus der römischen Schule, z. B. von Nanini und Anerio, die wir hier finden, sind eben nicht bedeutend. Sie leiden namentlich an Armuth der Melodie und an Monotonie.

Dagegen sind die acht Motetten von Giovanni Croce aus der venetianischen Schule wieder höchst interessant. Croce gehört den letzten Jahrzehenden des 16. und den ersten des 17. Jahrhunderts an. Geboren zu Chioggia, ist er vielleicht durch die Gesänge der Seeleute und Fischer zu den scharf accentuirten Rhythmen angeregt worden, die seine Sachen charakterisiren, und in denen er originel und Schöpfer einer Uebergangs-Epoche ist. Es fehlt ihm keineswegs an Phantasie, allein wohl an der ersten Würde Palestrina's und dessen bester Schüler. Dagegen ist er lebhafter und feuriger als seine Vorgänger, und wurde bei den Zeitgenossen, die ihn Chiozzotto nannten, besonders auch durch seine Madrigale sehr beliebt.

Von Orlandus Lassus, dem berühmten Niederländer, befinden sich 19 Motetten in der Sammlung. — Den anderen höchst merkwürdigen Niederländer, Jacobus Clemens *non papa*, den Vorgänger von Lassus und einen der grössten Musiker der Periode von 1530 — 1550, lernt man besser aus Franz Commer's *Collectio Operum Musicorum Batavorum* kennen, in welche 21 Motetten von ihm aufgenommen sind.

Von deutschen Meistern — Gallus (Händel), Aichinger, Leo Hasler — stehen unter den aufgenommenen Motetten die zwei von Hasler (*Quia vidisti me Thoma* und *Beata es virgo Maria*) oben an. Nichts bei den grössten italiänischen Meistern übertrifft die Vollendung des Stils und die natürliche polyphone Stimmführung in diesen vortrefflichen Arbeiten.

Pariser Briefe.

[Die Opern-Theater von Januar bis April 1857 — *Le Trouvère* und *Rigoletto* von Verdi — *Psyché* von Ambr. Thomas — *Bouffes Parisiennes*: Preis-Operetten u. s. w.]

Den 2. Mai 1857.

Es ist nicht viel Gutes über die Opern-Theater während dieses Zeitraumes zu berichten; an Neuem ist nur das kleine Theater von Jakob Offenbach, die *Bouffes Parisiennes*, fruchtbar gewesen, allein dieses Neue war auch bei Weitem nicht immer gut.

Die kaiserliche grosse Oper greift nach Ausländischem und lässt es für ihre Verhältnisse zurecht machen — immer schon ein schlimmes Zeichen für das erste Theater in der Welt, dessen Kunst-Epochen die Originalwerke von Gluck, Spontini, Meyerbeer bezeichnen. So hat es sich denn jetzt — ohne zu erröthen — Verdi's *Trovatore* (noch dazu schlecht genug) übersetzen lassen und diese Oper, die Spitze der modernen Musik, in Scene gesetzt. Mein früherer Bericht über die Oper überhebt mich der unangenehmen Mühe, jetzt ausführlich zu sein. [Vgl. III. Jahrg., Nr. 6 vom 10. Febr. 1855.] Nur das will ich noch zur Ehre des Publicums bemerken, dass die Erbärmlichkeit des Buches, die Zerrissenheit und grasse Abenteuerlichkeit des Gegenstandes und der Handlung jetzt durch den französischen Text auch denjenigen unerquicklich, ja, unerträglich erscheint, die bei den Italiänern sich nicht darum gekümmert oder daran gestört hatten, aus dem einfachen Grunde, weil sie den Text nicht verstanden und so gutmüthig waren, die Unwahrscheinlichkeiten und den Mangel an Zusammenhang auf ihre Unkenntniss der Sprache zu schieben. Jetzt gehen ihnen die Augen auf; man sieht ein, dass man sich hier allein an die Oberfläche halten muss; denn sobald man nur etwas tiefer gräbt, stösst man auf Abgeschmacktes und, was noch schlimmer ist, auf Lächerliches. Geändert ist in der Bearbeitung für die französische Oper gar nichts.

Die Aufführung am 12. Januar war nichts weniger als gut, nicht einmal genügend. Mad. Borghi-Mamo sang die Zigeuner-Mutter geradezu schlecht; ob italiänisch oder französisch, blieb zweifelhaft, da kein Zuhörer einen Eid auf irgend ein Wort schwören kann, das er deutlich verstanden hätte. Gueymard war nicht bei Stimme. Nur Mad. Lauters, die vom *Théâtre lyrique* an die grosse Oper gezogen worden ist, entfaltete eine prächtige Stimme, sang und spielte die Leonore so vortrefflich, dass sie alle Welt freudig überraschte und allein das Ganze hielt. Ihre Mittel sind ausgezeichnet — es ist Zeit, dass sich auf diesen Brettern einmal wieder eine bedeutende dramatische Sängerin

zeigt, und Mad. Lauters hat alle Anlage, es zu werden. Da es gegenwärtig mit dem *Trouvère* schon längst wieder aus ist, so wird Alice im Robert ihre zweite Rolle sein.

Kurz darauf, am 19. Januar, gab die italiänische Oper Verdi's *Rigoletto* zum ersten Male. Diese Oper, die seit 1851 existirt (zum ersten Male Venedig, den 11. März), hat ziemlich gefallen. Sie scheint mir auch — ich habe sie jedoch nur Ein Mal gehört — mehr wirkliche Musik zu enthalten, als ich in Verdi'schen Opern sonst entdecken kann. Die Verehrer des Componisten behaupten, darin einen ungeheuren Fortschritt desselben zu finden, und datiren vom *Rigoletto* an die dritte Epoche seiner Schreibart, in welche dann natürlich auch der zwei Jahre später geschriebene *Trovatore* gehört. Ich kann diesen Fortschritt nicht entdecken, gestehe aber gern, dass ich mich mit dem Studium Verdi'scher Partituren nicht beschäftigt habe. Damit will ich indess keineswegs sagen, dass jene Verehrer sich dieser Mühe unterzogen haben — so etwas ist ja heutzutage nicht nöthig, um über Musik zu schreiben! Dass die Auf-führung des *Rigoletto*, dessen Text nach Victor Hugo's *Le roi s'amuse* gemacht ist, eine gerichtliche Klage des letzteren veranlasste, die jedoch in letzter Instanz unbegründet erfunden wurde, ist aus den Zeitungen bekannt.

Endlich brachte der Januar noch eine wirkliche Neuigkeit am Theater der *Opéra comique*, nämlich „*Psyche*“, Oper in 3 Acten, Text von J. Barbier und M. Carré, Musik von Ambroise Thomas, zum ersten Male den 26. Januar. Eine Neuigkeit? In Bezug auf die Musik, ja; aber die alte, zwar recht schöne, aber überall und besonders auf der französischen Bühne seit La Fontaine und Molière todt gesprochen, todt gesungene, todt getanzte Fabel von Amor und Psyche hätte wohl lieber begraben bleiben können, wenn sie nicht durch eine Art Wunder einen ganz neuen Zauber erhielt. Das ist aber keineswegs der Fall; die Dichter haben auch nicht das Geringste, was neu erfunden wäre, hinzu gethan. Auch die Schwestern der Psyche mit ihren Männern, obwohl ganz unbedeutende und lächerliche Personen, sind schon bei Molière da. Venus, die Verfolgerin der Psyche, erscheint nicht; Mercur ist der Maschinist der Intrigue gegen die arme Gattin Amor's. Glücklicher Weise lässt sich am Ende, nachdem die bestrafte Neugierde ihr viele Thränen gekostet, Jupiter erweichen und versetzt sie in den Olymp.

Die Musik hat allerdings einige Stücke, die als hübsche Einfälle gelten können — wer aber unter den jetzigen Componisten hat die nicht? und wer wird derartige Einfälle gleich Inspirationen nennen? zumal da mit jedem Jahre

die Controle der Originalität schwerer wird und man in Gefahr ist, durch die Masse von Erinnerungen, die man hört, das Gedächtniss für einzelne zu verlieren! Im Ganzen leidet sie an Monotonie, die bei dem Mangel an Handlung freilich nur durch eminentes Genie zu vermeiden gewesen wäre. Ein Musiker, der uns drei Acte lang durch den Gesang von zwei Sopranen und einem wenig beschäftigten Bariton in Spannung halten will, dürfte unter den Zeitgenossen schwer zu finden sein. Mad. Ugalde singt den Eros oder Amor, Demoiselle Lefebvre die Psyche — beide reizend genug, aber *toujours perdrix* hält man nun einmal nicht aus. So hat man denn zu den Kunstgriffen der grossen Oper gegriffen und den Chor, das Ballet, die Maschinerie aufboten auf eine Weise, wie es nie in der *Opéra comique* geschehen, um das Ganze zu halten. Es hält sich denn auch, *à défaut de mieux*, so ziemlich.

Etwas Interessantes für Deutsche und besonders für den kölnen Männergesang-Verein findet sich in dieser Psyche. Eros darf sich, wie man weiss, vor Psyche nicht sehen lassen; er singt desshalb zuweilen hinter den Coulissen, theils allein, theils sogar *en Duo* mit Psyche, die auf der Scene ist! So singt er (oder eigentlich sie, Mad. Ugalde) denn auch im ersten Acte eine hübsche Melodie hinter der Scene, die von Brummstimmen und ausserdem nur von der Harfe und einem Horn begleitet wird. Herr Thomas hat sich also, wie es scheint, die Aeusserung gemerkt, die Rossini Eurem Männergesang-Vereine gegenüber im September 1855 that, als er die Brummstimmen zum ersten Male hörte: „*Voilà un joli effet; si je l'avais connu, je l'aurais employé au théâtre.*“

Von älteren Opern hat dasselbe Theater Halévy's „*Blitz*“ wieder aufgenommen. Seit der ersten Aufführung am 16. December 1835, nach welcher sie lange auf dem Repertoire blieb, namentlich durch den Tenor Chollet gehalten, ging sie 1847 mit Roger, 1850 mit Boulo wieder in Scene. Sie erfordert zwei gute Tenöre und zwei gute Soprane. Die gegenwärtige Besetzung durch Barbot und Jourdan und die Damen Duprez und Boulart ist recht gut.

Noch weiter zurück griff die Direction Ende Aprils mit *Joconde* von Etienne und Nicolo. Diese reizend melodiöse Oper aus der älteren französischen Schule erschien zuerst am 28. Februar 1814, vier Wochen vor der Besetzung von Paris durch die Allirten*), und hielt sich fast

*) Etienne galt damals für den ersten Librettisten der komischen Oper, und Nicolo hatte als Componist nur Boieldieu zum Nebenbuhler. Beide hatten durch ihre Oper *Cendrillon* diese Höhe erreicht. Während unseres Aufenthaltes in Paris

dreissig Jahre ununterbrochen auf dem Repertoire. Erst als Chollet die Bühne vor etwa zwölf Jahren verliess, legte man sie zurück. Ihre Gesangstücke wurden beispiellos populär; Nicolo, der zugleich Componist und Musik-Verleger war, soll eine lange Zeit hindurch jährlich 60,000 Frs. an dem Verkaufe der einzelnen Nummern des Clavier-Auszugs verdient haben. Noch jetzt bewährt diese Musik für jedes unverdorrene Ohr ihren einschmeichelnden Reiz. Demoiselle Lefebvre singt das Rosenmädchen Jeannette allerliebste, und der Bariton Faure ist in der Hauptrolle vortrefflich. Diese wäre auch für Stockhausen sehr passend gewesen, aber seine Unbeholfenheit im Spiel hindert seine Verwendung auf der Bühne.

Nun noch ein paar Worte über das kleine Theater in der *Passage Choiseul*. Unser Landsmann J. Offenbach entwickelt dabei nicht nur als Director, sondern auch als Componist eine grosse Thätigkeit — seit Januar hat er wieder zu drei einactigen Operetten eine recht artige und unterhaltende Musik geliefert, wenn schon die Textbücher und mithin der Erfolg der Stücke sehr ungleich waren. Anfangs April ist dann auch die Preis-Oper *Le Docteur Miracle* gegeben worden, heute mit Musik von Lecoq, morgen mit Musik von Bizet, beide Male durch dieselben Darsteller. Die Richter hatten nämlich den Offenbach'schen Preis diesen beiden Bewerbern *ex aequo* zuerkannt. Das Publicum hat jedoch mehr Partei für den achtzehnjährigen Bizet genommen, dessen Musik ganz hübsch ist, nur zuweilen etwas zu gedehnt. Das Stück selbst ist eine Posse, wie man deren Hunderte hat; eine Schein-Vergiftung spielt dabei die Hauptrolle: ein Officier bewirkt sie als Bedienter und rettet als Doctor den Alten, natürlich um den Preis seiner Tochter.

B. P.

in den Monaten April und Mai 1814 wechselten Joconde, Jean de Paris und Cherubini's Wasserträger in der komischen Oper ab — alles vollendete Vorstellungen in Gesang, Spiel und Orchester, wie wir sie in dieser Gattung nicht wieder gehört haben. Der Wasserträger wurde damals mit einem improvisirten Schlusse gegeben, der uns viel zu lachen gab. Der Retter des Grafen Armand stürzte athemlos auf die Scene und rief: *Les alliés sont entré dans Paris, tout est pardonné, vivent les Souverains alliés, vivent les Bourbons!* — und darauf wurden Couplets auf die Kaiser Alexander und Franz und auf den König Friedrich Wilhelm III. gesungen. Im Wasserträger und in Joconde war Martin die Hauptperson, neben ihm Mad. Boulangier und Mad. Gavaudan.

L. B.

Drittes Abonnements-Concert

des kölner Männergesang-Vereins.

Mittwoch, den 6. Mai.

Das letzte Concert des Männergesang-Vereins unter Leitung des k. Musik-Directors F. Weber war sowohl durch sein Programm wie durch die Ausführung desselben eines der bedeutendsten der diesjährigen Saison. Aufgeführt wurden die Musik von F. Mendelssohn zur Antigone, die Dithyrambe von Jul. Rietz, beide mit vollständigem Orchester, und eine neue Composition von F. Hiller für Männerchor ohne Begleitung: „Meine Göttin“, von Göthe (Drei Gedichte von Göthe für vierstimmigen Männerchor. Op. 63. Mainz, bei B. Schott's Söhnen).

Der Chor war stark besetzt; an 100 kräftige Stimmen (der Verein zählt jetzt 136 active Mitglieder) drangen überall vortrefflich durch und schieden sich auch in den Doppelchören sehr deutlich. Das letztere trug ausserordentlich viel zur Erhöhung der Wirkung der Antigone-Musik bei. C. O. Sternau sprach mit Ausdruck das von ihm verfasste verbindende Gedicht, in welches die melodramatisch behandelten Stellen der Tragödie auf geschickte und ungezwungene Weise aufgenommen waren. So machte denn das Ganze durch den ernsten und hohen Geist der Sophokleischen Dichtung, durch die innere Kraft der Composition und die grossartige Ausführung einen tiefen Eindruck, von welchem — namentlich von dem Bacchuschor an bis zum Schluss — die ganze Zuhörerschaft sichtbar ergriffen war.

Diese Musik füllte die erste Abtheilung des Concerts. Die zweite begann mit einer guten Ausführung der Overture zur Zauberflöte, deren Allegro nicht etwa abgehetzt, sondern von dem Dirigenten in sehr richtigem Tempo, bei welchem keine einzige der zahlreichen Detail-Schönheiten verloren ging, genommen wurde.

Hierauf folgte Hiller's Composition „Meine Göttin“. Hiller hat die oben erwähnte Ausgabe mit folgender Bemerkung begleitet: „Bei der grossen Ausdehnung, welche der Männergesang heutiges Tages gewonnen, ist es eine auffallende Erscheinung, dass er nach einer Seite hin so wenig benutzt worden, welche seiner Natur vorzugsweise angemessen erscheint, nach der nämlich des declamatorischen Gesanges mit Benutzung ernster, bedeutungsvoller Texte, wie sie eines Chors von Männern würdig sind. Der Componist hat im anliegenden Hefte (namentlich den ersten beiden Nummern: „Meine Göttin“ und „Gränzen der Menschheit“) einige Versuche gemacht, welchen er mehr um ihrer Richtung als um ihrer selbst willen eine beachtende Theilnahme wünscht.“ — Wir sind in Bezug auf den ersten Satz ganz mit dem Componisten einverstanden, den letzten aber müssen wir berichtigen. Was seine Bescheidenheit Versuche nennt, hat sich unter seiner kunstgewandten Hand zu feinen Cabinetsstücken gestaltet, die Meisterwerke einer neuen Gattung sind. Man würde sehr irren, wenn man in diesen Compositionen einen trockenen, rein declamatorischen Stil, gleichsam nur eine wörtliche Uebersetzung des Gedichtes in Noten vermüthete. Dem ist nicht so, und das war auch von Hiller, der nie vergisst, dass alles für Gesang Geschriebene Musik sein muss, nicht zu erwarten. Die Declamation hat nur die Form bestimmt; diese ist frei, wie sie es auch in den Gedichten bei Göthe ist, und folgt nicht den Regeln einer festen musicalischen Form, sondern dem Gange des Gedichtes, nur hält sie, so wie dieses, eine einheitliche Stimmung, auch eine Haupt-Tonart (in Nr. 1 *D-dur* mit *G-* und *B-dur*) fest. In allem Uebrigen folgt der Musiker wie der Dichter „seiner Göttin“, der Phantasie. Und sie hat ihn nicht im Stich gelassen; denn alles, was wir hören, ist Musik, ist schön declamirter Gesang, der die Worte beflügelt und hebt, nicht aber das Bleigewicht psalmodirender Monotonie daran hängt und sie herab-

zieht. Darum hat sich der Componist — und das mit vollem Recht — auch keineswegs gescheut, einzelne Verse zu wiederholen, wo es die Emphase (z. B. gleich zu Anfang, dann bei „Lasst uns den Vater preisen“ u. s. w.) oder eine anderweitige Charakteristik des musicalischen Ausdrucks fordert, wie z. B. bei der lieblich flüsternden Stelle: „dass die alte Schwiegermutter Weisheit das zarte Seelchen ja nicht beleidige!“ — Die Ausführung ist durch den Wechsel des Rhythmus und des Tempo's nicht leicht, verlangt aber, da alles sangbar ist, nur ein genaues Studium. Der Verein und sein Dirigent haben durch den Vortrag dieser Composition ihre Meisterschaft von neuem bewährt; denn es ist wahrlich etwas Aussergewöhnliches, wenn hundert Sänger ein so fein gezeichnetes Tonbild in seinen wahren Farben zur Erscheinung bringen, was schon für vier Stimmen allein eine schwierige Aufgabe ist. Das Publicum zeichnete die Composition und den Vortrag durch lebhaften Beifall aus.

Den Schluss machte eine recht schwungvolle Ausführung der Schiller'schen Dithyrambe von Jul. Rietz, in welcher wir uns noch besonders freuten, die Tenorstimme des Herrn A. Pütz nach langer Pause wieder in ihrer vollen Frische und Lieblichkeit zu hören.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 1. Mai veranstaltete die Sing-Akademie unter Leitung des k. Musik-Directors F. Weber eine öffentliche Versammlung im grossen Casinosaale vor einer eingeladenen zahlreichen Zuhörerschaft. Es wurden mit Clavier-Begleitung sehr präcis und mit einem besonders schönen Gesamt-Tone gesungen einige Chöre und Soli aus Hiller's Zerstörung von Jerusalem und aus Mendelssohn's 95. Psalm. Dann eine neue Composition (Manuscript) von Max Bruch: „Horch! die Vesperhymne klingt“, Gedicht von Th. Moore, übersetzt von F. Freiligrath — ein kurzes, durch schöne Auffassung und melodische Anmuth recht ansprechendes Gesangstück für eine Sopranstimme, welche die Empfindungen beim Anhören eines Chorgesanges „Jubilate! Amen!“ jenseits des Wassers ausspricht. Die Verbindung beider, der Solostimmen und des Chors, ist recht gut gelungen. — Die zweite Abtheilung füllten die meisten Nummern aus dem ersten und zweiten Theile von Fr. Schneider's Weltgericht. Die Composition ist zu sehr auf die Mitwirkung des Orchesters berechnet, als dass sie am Clavier von Effect sein könnte. Die Sicherheit und Tonfülle des zahlreichen Chors der Akademie zeigte sich in allen Stücken auf das erfreulichste und erwarb ihrem Dirigenten Fr. Weber, der auch diesen Verein wie den Männergesang-Verein seit einer langen Reihe von Jahren leitet, ein neues Blatt in den Kranz seiner Verdienste um den musicalischen Aufschwung Kölns.

Bonn. Herr Emil Naumann, k. Kirchen-Musik-Director, wird sich einen Theil der Sommerzeit hier in seiner Vaterstadt aufhalten und eine grosse Oper „Judith“, zu welcher auch das Gedicht von ihm selbst verfasst ist, hier vollenden.

Das Programm zu dem Aachener Musikfeste ist nun festgestellt. Es enthält die Musikstücke, welche wir bereits in Nr. 17 namhaft gemacht haben, nur dass man sich noch nachträglich entschlossen hat, den Namen Beethoven bei der Feier eines Festes, welches wenigstens dem Titel nach die lange Reihe der niederrheinischen Musikfeste fortsetzt, nicht völlig zu ignoriren. Man wird die Overture Op. 124 vor dem Messias aufführen. Congruenter mit dem Programm des zweiten Tages, auf welchem J. S. Bach mit H. Berlioz und F. Liszt zusammengestellt ist, würde Wagner's Tannhäuser- oder Faust-Overture neben Händel figurirt haben, wenn denn doch einmal das alte ehrwürdige niederrheinische Fest zum Experimentiren benutzt werden soll.

Berichtigung. In dem „Münchener Briefe“ in Nr. 18 ist S. 141, Sp. 1, Z. 19 statt „Frau Diez“ zu lesen „Fräulein Hefner“.
A. Z.

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN

im Verlage

von

BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig.

- Beethoven, L. van, Op. 73, 5me Concerto pour le Piano avec acc. de l'Orchestre. Partition. Geh. in 8. 3 Thlr. 15 Ngr.*
- Duvernoy, J. B., Op. 237, Deux fantaisies sur l'opéra La Traviata de Verdi. Arrangement pour le Piano à 4 mains. Nr. 1, 2, à 20 Ngr. 1 Thlr. 10 Ngr.*
- Haydn, J., Der Sturm. Die Singstimmen. 10 Ngr.*
- Krause, A., Op. 5, Zehn Etuden für das Pianoforte. 2 Hefte, à 25 Ngr. (Eingeführt im Conservatorium der Musik zu Leipzig.) 1 Thlr. 20 Ngr.*
- Mächtig, C., Op. 8, Album. 10 charakteristische Tonbilder für Pianoforte. 2 Hefte, à 20 Ngr. 1 Thlr. 10 Ngr.*
- Mendelssohn-Bartholdy's Lieder und Gesänge für das Pianoforte zu 4 Händen, übertragen von F. L. Schubert. 8 Hefte, à 25 Ngr. 6 Thlr. 20 Ngr.*
- — *Op. 20, Octett für 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelle. Arrangement für 2 Pianoforte zu 8 Händen von A. Horn. 3 Thlr.*
- Mozart, W. A., Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Neue Ausgabe, zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig, genau bezeichnet von F. David. Nr. 7, D-dur. Nr. 8, B-dur. Nr. 9, F-dur. Nr. 10, D-dur. à 1 Thlr.*
- — *Sonate für 2 Pianoforte in D-dur. Neue, sorgfältig revidirte Ausgabe. 1 Thlr. 15 Ngr.*
- — *Fuge für 2 Pianoforte in C-moll. Neue, sorgfältig revidirte Ausgabe. 10 Ngr.*
- Mulder, R., Praktische Schule für junge Pianisten. 6 Hefte, à 20 Ngr. 4 Thlr.*
- Reinthal, Karl, Jephtha und seine Tochter. Oratorium nach dem alten Testament.*
Clavier-Auszug 6 Thlr.
Chorstimmen 2 Thlr.
Textbuch 2 Ngr.
- Street, Joseph, Op. 4. Symphonie für Orchester Nr. 1. Es-dur. Partitur 6 Thlr.
Orchesterstimmen 7 Thlr.*
- Voss, Ch., Op. 222, Nr. 3. La Chasse de Diane. Peinture musicale d'après le célèbre Tableau du Dominiquin, pour Piano. 20 Ngr.*

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 einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — 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