

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 29.

KÖLN, 16. Juli 1859.

VII. Jahrgang.

Inhalt. Franz Joseph Gossec. II. — Händel's Susanna (Ausgabe dieses Werkes durch die deutsche Händel-Gesellschaft — Aufführung desselben in Köln). Von L. B. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, Kroll'sches Theater — Bogumil Dawison — Wien, Capellmeister Stegmayer, Anton Ascher † — Boieldieu über Rossini).

Franz Joseph Gossec.

II.

(I. s. Nr. 27.)

Nachdem der erste Appetit gestillt war, begann Rameau die Unterhaltung:

Sehen Sie, lieber junger Mann, Sie sind mir als talentvoll empfohlen worden; ich hätte Misstrauen in das Wohlwollen des Lehrers für den Schüler setzen können, aber Sie haben mir bewiesen, dass er nicht zu viel von Ihnen gesagt hat. Was kann ich nun für Sie thun? Was haben Sie beide für Aussichten und Mittel, in Paris fortzukommen?

Unsere Mittel sind eben nicht gross, antwortete Gossec. Bei unserer Abreise aus Antwerpen hatten wir hundert Kronthaler im Vermögen, die mühsame Ersparniss aus dem Ertrage der Stunden, die wir gegeben. Ueber die Hälfte davon ist nun freilich schon fort, aber durch Ihre Empfehlung wird es uns nicht an Stunden fehlen, und mit Gottes und unserer Jugend Hülfe hoffen wir in Paris leben zu können.

Stunden, Stunden! sagte Rameau, das ist ganz gut. Aber Sie müssen vor Allem ein festes Einkommen haben, das für die nothwendigsten Bedürfnisse ausreicht. Sie wollen componiren, Sich einen Namen machen: wie ist das durchzusetzen, wenn Ihre Schüler Ihre ganze Zeit in Anspruch nehmen? Dreissig Jahre lang habe ich auch vom Stundengeben gelebt, und dreissig Jahre lang hat mich das gehindert, empor zu kommen. Ein edelmüthiger Gönner, derselbe, dem ich Sie heute Abends vorstellen werde, musste mir erst zu Hülfe kommen und Vertrauen in mich setzen, damit ich, nicht gerade aus dem Dunkel hervortreten konnte, denn meine theoretischen Werke hatten mich schon einiger Maassen rühmlich bekannt gemacht, aber damit ich die Gaben, die mir Gott verliehen, ans Licht bringen konnte. Das alles kam bei mir etwas spät; dennoch

habe ich kein Recht, mich zu beklagen; im Gegentheil. Aber ich kann Ihnen die Leiden und Kämpfe, die ich durchmachen musste, ersparen, ja, ich kann Ihnen von heute an schon eine feste und fast ganz unabhängige Stellung anbieten. Wollen Sie Director der Capelle des Herrn de la Popelinière werden? Sie müssen alle Wochen ein Concert in seinem Hotel dirigiren und in der schönen Jahreszeit Sonntags Messen und Motetten in der Capelle seines Schlosses in Passy aufführen. Dafür sollen Sie 1800 Livres jährlich beziehen.

Frau! Frau! rief Gossec und fiel ihr mit heissen Küssen um den Hals.

Die kleine Frau erröthete hoch und rief: Was beginst du? Siehst du denn Herrn Rameau nicht? hast du keinen Dank für ihn?

Lassen Sie's gut sein, sagte Rameau; aber eigentlich hat Ihre liebe Frau Recht, und ich hoffe, sie selbst wird dankbarer sein, wenn ich ihr sage, dass sie zur Clavierpielerin in den Concerten und zur Organistin in der Schloss-Capelle mit 1200 Livres Gehalt ernannt werden soll.

Diesmal stürzten aber Beide übergücklich auf ihn los und umarmten und küssten ihn herzlich.

Man kann denken, welche Freude jetzt bei Tische herrschte.

Nach dem Essen kamen die Kleiderkünstler an, und das junge Paar machte Toilette. Auch Rameau legte sein Staatskleid an, einen Leibrock von braunem Sammt mit blanken Stahlknöpfen, eine weisseidene Weste, auf welcher das schwarze, breite Band des Ordens vom heiligen Michael glänzte, schwarzseidene Beinkleider, schwarzseidene Strümpfe und Schuhe mit goldenen Schnallen. Um halb Sechs fuhr ein Wagen des Herrn de la Popelinière vor und brachte sie nach dessen Hotel, wo schon ein Theil der Gesellschaft versammelt war.

Die Salons der hohen Financiers waren damals vorzugsweise der Sitz des feineren Lebens. Gelehrte und Künst-

ler aller Art und der gebildete Adel fanden sich dort ein. Die Gesellschaft war deshalb gesuchter und angenehmer als die rein aristokratischen Cirkel, weil die grossen Herren nicht so sehr wegen ihres Ranges, als vielmehr wegen ihrer persönlichen Eigenschaften und ihres Sinnes für die Kunst darin willkommen waren. Sie fürchteten aber auch ihrerseits keineswegs, durch den vertrauten Umgang mit Männern der Intelligenz und Kunst ihre Würde zu gefährden, und Niemand dachte daran, sie ihnen streitig zu machen. Die Verhältnisse zwischen der vornehmen und der künstlerischen Welt waren damals viel angenehmer als später, wo die Leute von hoher Geburt oder hoher Stellung zu glauben anfangen, dass sie durch Haltung und Benehmen immer eine gewisse Gränzlinie innehalten müssten, die den Abstand der Stände bezeichne.

Nach dem Concerte, das recht gut gelang, stellte Rameau das junge Paar dem Herrn vom Hause vor, der aufs freundlichste Rameau's Vorschläge zur Anstellung gut hiess.

Die kleine Frau fand sich freilich etwas unbehaglich unter der Menge von vornehmen Damen und Herren, vollends da sie, wie natürlich, Gegenstand einer fast allgemeinen Neugierde war. Rameau nahm sie bei der Hand, näherte sich mit ihr einem Herrn, der so wie er das Band des Michaels-Ordens trug, und sagte zu diesem:

Erlauben Sie mir, lieber Freund, Ihrer Frau Gemahlin diese junge Dame vorzustellen, die hier Niemanden kennt als mich. Es ist eine ausgezeichnete Künstlerin, die Madame Vanloo mit Vergnügen kennen lernen wird und für die ich um ihre Protection bitte.

Karl Vanloo führte die junge Frau auf der Stelle zu seiner Gattin.

Madame Vanloo war eine sehr schöne Dame; Vanloo hatte sie in Italien geheirathet^{*)}. Tochter eines berühmten Musikers, war sie selbst auch eine treffliche Sängerin, und obwohl der italiänische Geschmack in der Musik damals in Paris keineswegs der herrschende war, so konnte man doch, wenn sie sich einmal in Gesellschaft hören liess, dem Zauber ihres Talenten nicht widerstehen. Vanloo selbst konnte eigentlich nichts als malen. Er war damals sechs- und vierzig Jahre alt und liebte seine viel jüngere Frau zum Rasendwerden. An Erziehung fehlte es ihm ganz und gar, aber sein natürlicher Verstand, sein Charakter als

Mensch und dann sein hervorragendes Talent hatten ihm in der besten Gesellschaft eine bedeutende Stellung verschafft. Er machte ein Haus, und so war die Bekanntschaft von Gossec's Gattin mit Madame Vanloo ein Glück, welches sehr bald dadurch gesichert und vergrössert wurde, dass das musicalische Talent beider Damen eine wahre Freundschaft herbeiführte.

Gossec hatte unterdessen mit einem Herrn ein Gespräch angeknüpft, der etwa zehn Jahre älter war als er, mit dem er aber sogleich in den Ansichten über Musik und Literatur übereinstimmte. Zwar brachte Gossec die Rede gar zu gern auf Poesie, allein der Andere kam immer wieder auf die Musik zurück. Er schien ein grosser Verehrer der italiänischen Musik zu sein, während Gossec zwar die Schönheit jener Schule vollkommen anerkannte, aber doch stärker zu Gunsten der französischen Musiker sprach und namentlich gegen Rousseau's Auspruch, „dass man auf französische Worte gar keine gute Musik machen könne“, eiferte. Und doch habe er sich selbst Lügen gestraft, da seine Oper *Le Devin du village* so grossen Erfolg gehabt habe. Bei dem Gespräche über Rousseau wurde dann auch der Name Voltaire genannt.

Ich habe gleich ein recht grosses Glück in Paris gehabt, sagte Gossec, dass ich den grössten Tonkünstler Frankreichs kennen gelernt und seinen Schutz erhalten habe. Nun habe ich nur noch Einen Wunsch, auch den grössten Dichter und Philosophen der Franzosen kennen zu lernen.

Vielleicht, erwiderte der Andere, kann ich einmal diesen Wunsch verwirklichen.

Sie kennen Herrn von Voltaire?

Gewiss. Ich habe erst heute Morgens noch einen Brief von ihm erhalten. Wollen Sie seine Hand sehen?

Gossec nahm den Brief mit Hast und las die Aufschrift: „An Herrn von Marmontel“.

Marmontel war einer von den jüngeren Schriftstellern, den Voltaire sehr lieb hatte. Kaum dreissig Jahre alt, hatte er schon recht schöne literarische Erfolge gehabt. In den Jahren 1746 und 1747 hatte er den Preis für Poesie bei der französischen Akademie erhalten, und im Jahre 1748 machte seine Tragödie *Dénis le tyran* grosse Wirkung und erwarb ihm die Ehre des Hervorrufs, eine Ehre, welche selbst Voltaire nur erst einmal nach der Aufführung der *Merope* zu Theil geworden war.

Beim Abendessen kam Gossec neben Marmontel zu sitzen, und von dem Tage an schlang sich um Beide ein Band der Freundschaft, das erst der Tod zerriss.

Sollen wir unser junges Paar nach Hause begleiten? In ihrem bescheidenen Zimmer angekommen, glaubten sie, geträumt zu haben. Arm, unbekannt in der ungeheuren

*) Karl Andreas Vanloo, aus der berühmten niederländischen Maler-Familie, war zu Nizza geboren (1705), lebte lange in Italien, besonders auch in Rom, dann in Paris, wo er Professor an der Kunst-Akademie wurde. Seine Historien- und Landschaftsbilder sind in französischen Galerien häufig; sie galten zu ihrer Zeit für ausgezeichnete Meisterwerke. Den heutigen Beschauer stört bei aller Anerkennung der geistigen und technischen Tüchtigkeit das Gepräge ihrer Zeit, das Manierirte und gar zu Geleckte. Die Redaction.

Stadt, ohne Stütze, ohne Gönner, voll Sorge um die Zukunft waren sie noch heute Morgens aufgestanden, und jetzt, um Mitternacht, kamen sie aus der glänzendsten Gesellschaft, ihre Existenz war vollkommen gesichert, und sie hatten eine Stellung, die sie in ihren schönsten Träumen nicht zu ahnen gewagt hatten!

Was sagst du nun? rief Gossec vor Freude strahlend seiner geliebten Frau zu.

Ich sage, dass Gott uns gnädig ist. Aber wie sollte er nicht? Wir haben ja auch einander so lieb!

Gossec ging nun mit Ernst und Eifer an seinen Beruf. Er fand, dass das Concert-Repertoire seines Orchesters nicht eben reich war: einige Claviersachen, unter denen die besten von Couperin und Rameau waren, einige Violin-Sonaten und für Orchester die Opern-Ouverturen von Lully und Rameau, und besonders die Tänze des Letzteren. Diese waren sehr hübsch und wurden in ganz Europa gespielt. Die italienischen Componisten hatten schon seit langer Zeit keine Ouverturen zu ihren Opern mehr geschrieben, so dass die von Lully und Rameau als Muster und Meisterwerke galten.

Gossec sah ein, dass das Orchester, so hübsch auch die Tanzmusik war und so interessant auch die fugirten Stücke sein mochten, die man Ouverturen nannte, sich doch eine andere und höhere Aufgabe stellen müsse; er dachte an das Schaffen selbstständiger Concertmusik, und er verwirklichte seinen Gedanken. Im Jahre 1754 führte er seine erste Sinfonie auf.

In demselben Jahre, wo er diese Gattung von Musikstücken zu erfinden glaubte und in Frankreich auch wirklich erfand, hatte auch Joseph Haydn seine erste Sinfonie geschrieben, welcher nachher so viele und so herrliche folgten. Aber erst zwanzig Jahre später wurden diese unsterblichen Werke in Frankreich bekannt; bis dahin herrschte Gossec allein und unumschränkt auf dem Gebiete der Sinfonie in Frankreich.

Die Franzosen waren aber weit davon entfernt, sogleich Geschmack an diesen Compositionen zu finden. Die Zuhörerschaft in Popelinière's Concerten war zu sehr an die hergebrachten Formen gewohnt, um die kühnen Neuerungen Gossec's richtig zu würdigen. Als sie aber in den *Concerts spirituels*, die während der heiligen Zeit in den Tuilerieen gegeben wurden, zur Aufführung gelangten, kamen sie nach und nach bei dem Publicum in Gunst.

Indess wurde Rameau alt und schrieb nicht mehr; Popelinière war ein fanatischer Bewunderer von ihm. Als aber der Meister zu componiren aufhörte, hörte der Protector auch auf, ihn zu unterstützen; er entliess seine Capelle, die er fünfundzwanzig Jahre lang besoldet und für

Rameau gegründet hatte, sobald dieser ihr keinen neuen Nahrungsstoff mehr spendete.

Glücklicher Weise war Gossec's Ruf schon so gewachsen, dass ihn der Prinz von Conti sogleich zu seinem Musik-Director und mit noch vortheilhafterer Stellung annahm. Er hatte hier noch mehr Musse zum Componiren und veröffentlichte im Jahre 1759 seine ersten Violin-Quartette. (Das erste Haydn'sche war von 1751.) Auch diese Gattung von Kammermusik war noch ganz unbekannt in Frankreich. Sie wurden schon im Jahre 1761 in Amsterdam, Lüttich und Mannheim nachgedruckt.

Die Lebensgeschichte der Tonkünstler bietet in der Regel nur so lange ein reges Interesse dar, als sie ihre Jugend, ihre Entwicklung und ihr erstes Auftreten und Emporkommen erzählt. Sobald sie aus den Schranken der Lehre, des Ringens, der Hemmnisse u. s. w. in die Oefentlichkeit getreten sind, so ist ihr Lebensziel gewisser Maassen erreicht, und so verschieden wie die Art und Weise, die Förderungen und Hemmungen der Entwicklung auch waren, so gleichförmig ist in der Regel die fernere Laufbahn aller Künstler. Ihre Geschichte liegt dann in ihren Werken.

Gossec war der Schöpfer der Instrumentalmusik in Frankreich gewesen; allein dabei blieb er nicht stehen: er bewirkte auch einen ungeheuren Fortschritt in der Kirchenmusik. In den französischen Kirchen wurden Compositionen von Lalande, Campra, Moudonville, Bernier und Anderen, die man kaum dem Namen nach noch kennt, gesungen; auch componirten jeder Dom-Capellmeister und die tüchtigsten Organisten, was sie für ihre Kirche brauchten. Alles das kam indess dem fortgeschrittenen Standpunkte der Musik nicht gleich und blieb auch grösstentheils in weiteren Kreisen unbekannt. Da trat im Jahre 1760 Gossec in der Kirche Saint-Roch mit seinem berühmten *Requiem* auf, das eine Revolution in der geistlichen Musik hervorbrachte. Es wurde sogleich gestochen und blieb der Muster-Typus für diese Gattung, bis man dreissig Jahre später Mozart's unsterbliche Composition kennen lernte. Gossec's *Requiem* wurde zum letzten Male bei feierlicher Gelegenheit zu den Obsequien Grétry's im Jahre 1813 in derselben Rochus-Kirche aufgeführt.

Neben dieser Revolution in der Instrumental- und in der Kirchenmusik fand eine andere und noch wichtigere in der dramatischen Musik Statt. Man weiss, dass sie von den Italiänern, namentlich von Pergolese's *La Serva padrona*, ausging und zunächst in der komischen Oper der Franzosen Boden gewann, deren fruchtbarste und beliebteste Componisten Philidor und Monsigny zu dieser Zeit waren. Philidor hatte seinen *Blaise le Savetier* (1759), *Le Soldat magicien* (1760), *Le Maréchal ferrant* (1761)

mit grossem Erfolg auf die Bühne gebracht, und Monsigny, dessen Meisterwerke *Le Déserteur* und *Félix* später erschienen, war mit *Le Roi et le Fermier* (1762), *Rose et Colas* (1764) mit Glück aufgetreten.

Gossec konnte von dieser Umgestaltung der dramatischen Musik, die den Weg der natürlichen Einfachheit und des melodischen Flusses einschlug, nicht unberührt bleiben. Er brachte in demselben Jahre 1764 die komische Oper *Le faux Lord* mit Erfolg auf die Scene, und in der Saison von 1767 war seine kleine Oper *Les Pêcheurs* das beste Cassenstück. Im folgenden Jahre schrieb er *Le double Déguisement* und *Toinon et Toinette*. Aber im Jahre 1769 trat ein Genie auf, das vierzig Jahre lang die lyrische Scene beherrschte, Grétry; nach dem ungeheuren Erfolge des „Huronen“, der ersten Oper desselben, sah Gossec ein, dass auf diesem Boden ein Ringen um den Preis mit ihm nicht möglich sei.

Er trat in die Sphäre zurück, in welcher er Schöpfer und unbestrittener Meister war, und gründete im Jahre 1770 die berühmten Concerte der Musikfreunde (*Concerts des Amateurs*). Ihr Orchester war das erste vollständige, das Frankreich besass.

Lully's Orchester hatte fünf Geigen-Stimmen: Discant-Violen, Discant-Violen, Violen, Bass-Violen und Doppelbass-Violen. Violoncelle kamen später dazu, und der Contrabass wurde in Frankreich erst im Jahre 1709, lange nach Lully's Tode, eingeführt. Die Blas-Instrumente waren zahlreich vertreten, aber in ganz anderer Art, wie heutzutage. Zunächst eine ganze Familie von Flöten, d. h. Schnabel- oder Mundflöten (*flûte à bec*, auch Blockflöte, *flauto dolce* in den Orgelwerken), denn die Querflöte kannte man noch nicht. Man hatte Discant-, Tenor- und Bass-Flöten; eben so Discant- und Tenor-Hoboer, deren Bass das Fagott war. (Das Flageolet und das englische Horn sind die jetzigen Reste der Discant-Flöten und der Tenor-Hoboer.) Von Blech-Instrumenten waren Trompeten und Jagdhörner im Gebrauch, dazu Pauken und Tamburin, letzteres besonders bei der Tanzmusik. An eigentliche Instrumentirung war nicht zu denken; zuweilen findet man die Blas-Instrumente allein gehend, in der Regel aber nur im Tutti mit den Saiten-Instrumenten.

Zu Rameau's Zeit, dessen erste Oper 1733 aufgeführt wurde, hatte die Instrumentation schon grosse Fortschritte gemacht. Die Querflöte, damals die deutsche Flöte genannt, war an die Stelle der Mundflöte getreten, die Hoboe hatte sich vervollkommenet und war sanfter und milder geworden, das verbesserte Waldhorn hatte das grosse runde Jagdhorn verdrängt. Rameau selbst war Erfinder in Bezug auf Combination verschiedener Klangfarben, auf eigentliche Instrumentirung. Die Clarinette war zwar schon

1690 erfunden, wurde aber in Frankreich erst 1745 von Rameau zum ersten Male gebraucht und bekam viel später erst das Bürgerrecht im Orchester. So hatte z. B. das Orchester der italiänischen komischen Oper in Paris noch im Jahre 1780 keine Clarinetten. Das Instrument selbst war übrigens viel schärfer von Klang, als es jetzt ist; sein Ton war mehr trompetenartig, daher auch der Name *Clarinetto*, d. h. kleines Clarino (d. i. Trompete).

Man kann sich hiernach denken, was z. B. die *D-dur*-Sinfonie von Gossec (die einundzwanzigste seiner Sinfonien) mit seinem neuen Orchester von ersten und zweiten Geigen, Alt-Violen, Violoncellen, Contrabässen, einer Flöte, zwei Hoboer, zwei Clarinetten, zwei Fagotten, zwei Hörnern, zwei Trompeten und Pauken für eine Wirkung machte!

Im Jahre 1773 wurde die Unternehmung der *Concerts spirituels* erledigt; Gossec verband sich dazu mit zwei Freunden und erhielt die Direction. Er hob diese Concerte sowohl durch treffliche Leitung als durch eine Reihe von Compositionen. Unter diesen war auch ein Oratorium: „Die Geburt Christi“, in welchem besonders ein Chor der Engel ausserordentlichen Effect machte, den Gossec aus der Höhe her aus einem Nebensaale erklingen liess. In demselben Jahre 1773 brachte er eine ernste Oper: „Sabine“, mit Erfolg auf die Scene der grossen Oper (*Académie royale de musique*); 1775 auch noch „Alexis und Daphne“ —: aber im April 1776 wurde Gluck's „Iphigenie in Aulis“ gegeben, und wer konnte gegen diesen Riesen aufkommen?

Gossec gehörte aber nicht allein zu den Ersten, die Gluck's Genie anerkannten, sondern er wurde und blieb einer der wärmsten Anhänger des grossen Mannes und unterstützte ihn mit seiner Erfahrung, seiner Kenntniss der Verhältnisse, mit allem, was in seiner Macht stand. Gluck schätzte Gossec's Talent und seinen Werth als Künstler und Mensch hoch und widmete ihm eine aufrichtige und dankbare Freundschaft. Gossec schrieb noch ein oder zwei Werke für die Oper, allein seine glänzendsten Erfolge feierte er fort und fort auf dem Gebiete der Orchester- und der Kirchenmusik. Die Entstehung eines seiner berühmtesten Kirchenstücke ist zu interessant, um hier nicht erwähnt zu werden.

Gossec war ein liebenswürdiger Mensch. Trotz seines hervorragenden Talentes hatte er fast keine Neider, wenigstens keine Feinde; im Gegentheil, Jeder bemühte sich, ihm Freundschaft zu erweisen. So war er denn auch häufig in dem Hause eines Herrn von Lasalle, General-Secretärs der Oper, der auf seiner kleinen Villa in Chenevières bei Sceaux öfter die ersten Künstler des Opern-Theaters bei sich sah. An einem schönen Sommer-Sonntag, als

gerade Kirchweihfest im Dorfe war, kam Gossec mit den drei Opersängern Lays, Chéron und Rousseau von Paris an. Sie fanden Herrn von Lasalle im Gespräch mit dem Ortsgeistlichen und wollten nicht stören.

Nein, nein! rief Lasalle, Ihr stört mich nicht, Ihr seid mir sogar nöthig, um mit mir zu berathen, wie dem guten Pfarrer hier zu helfen, der in schrecklicher Verlegenheit ist.

Wie so? Was gibt's denn zu berathen?

Ach, meine Herren! sagte der Pfarrer: man hatte mir Sänger von der Kirche Notre-Dame in Paris zugesagt, um eine musicalische Messe aufzuführen; seit vier Wochen habe ich das auf allen adeligen Höfen und auf allen Dörfern der Umgegend ausposaunt, und die Kirche wird gedrückt voll werden. Nun denken Sie Sich mein Kreuz und Elend—so eben erhalte ich einen Brief, dass Se. Eminenz nicht erlauben wolle, dass die Sänger von Notre-Dame hier sängen! Ich bin ein geschlagener Mann; die ganze vornehme Welt wird keinen Fuss in die Kirche setzen, wenn sie erfährt, dass nicht gesungen wird, und ich komme um eine so wohl vorbereitete fette Collecte, wie sie mir so bald nicht wieder wird geboten werden!

Ja wohl, ja wohl! fügte Lasalle hinzu, und unser wackerer Pfarrer ist eben hier, um mich zu bitten, ob ich nicht durch einen Courier einige Opersänger kommen lassen könnte. Nun seid Ihr ja glücklicher Weise schon da! Wollt Ihr ihm helfen?

Wie? rief der Geistliche voll Freude: diese Herren sind Mitglieder der Oper?

Allerdings. Ich stelle Ihnen die Herren Lays, Chéron und Rousseau vor, drei von unseren ersten Berühmtheiten.

O, sagte der Pfarrer, ich kenne diese Herren sehr gut, ich habe oft von ihnen reden hören.

Wo denn das? fragte Chéron.

Im Beichtstuhl, erwiderte der Geistliche. O meine vortrefflichen Herren! thun Sie ein gutes Werk: erbauen Sie heute diejenigen, die vielleicht gestern die ewige Verdammniss riskirten, um Sie zu hören!

Mir ganz recht! sagte Lays: ich will gern singen; aber ich kann nichts Kirchliches auswendig.

Ich auch nicht! — ich auch nicht! riefen die beiden Anderen.

Ei nun, sagte Lays, wir haben ja Gossec bei uns, der muss uns etwas componiren, und wir singen es.

Componiren? Was? sagte Gossec: in einer Stunde, und einen Gesang ohne Begleitung?

Ach, Herr Gossec! sagte der Pfarrer: Sie haben schon so Vieles und so Grosses gethan; thun Sie nun auch einmal etwas um Gottes willen.

Nun denn—lasst mich eine Viertelstunde allein.

Bravo! rief Lays: unter der Zeit wollen wir frühstücken, um uns zu stärken und bei Stimme zu bringen. Kündigen Sie nur an, Herr Pfarrer, dass nichts geändert ist, ausser den Namen der Künstler, und dass Sie anstatt der Kirchen-Capelle von Notre-Dame die Sänger von der grossen Oper haben würden. Wenn der Teufel auch vielleicht dabei gewinnt, Ihre Einnahme wird nichts dabei verlieren.

Der Pfarrer verlässt seelenfroh die Villa, die Drei machen sich ans Frühstück, und Gossec schreibt in genialer Aufregung sein *O salutaris*. Die Sänger probiren es fast mit dem Bissen im Munde, und einige Augenblicke nachher singen sie es in der Kirche von Chenevières zur Bewunderung aller Welt. Die Sache wird bekannt, und am folgenden Sonntag mussten es dieselben Sänger im *Concert spirituel* vortragen. Der Erfolg war ein beispielloser, und das improvisirte „*O salutaris*“ gilt noch heute für ein Meisterwerk.

Händel's Susanna.

Als wir in Nr. 50 des II. Jahrgangs (1854) dieser Zeitung einen Aufsatz von Gervinus brachten, welcher der musicalischen Welt in Deutschland zuerst Kunde von dem Vorhandensein eines Oratoriums „Susanna“ von Händel gab, und der hochgeschätzte Verfasser uns auch seine Uebersetzung des Textes mittheilte (abgedruckt in Nr. 51 vom 23. December 1854), konnten wir nicht erwarten, von diesem für uns neuen Werke nach einigen Jahren schon eine so vortreffliche Ausgabe in Partitur und Clavier-Auszug zu erhalten, wie sie jetzt in der ersten Lieferung der Ausgabe der Werke Händel's durch die deutsche Händel-Gesellschaft (Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig) vorliegt.

Die Redaction der Partitur für den Druck und die Anfertigung des Clavier-Auszugs hat Julius Rietz übernommen; die Herstellung aus früher unbekanntem Quellen rührt von Friedrich Chrysander her. Der deutsche Text ist von G. G. Gervinus, mit einigen Aenderungen derselbe, den wir oben erwähnt haben. Die Uebersetzung ist in jeder Hinsicht vortrefflich, sowohl sprachlich als musicalisch.

Das Oratorium Susanna ist (nach Chrysander's Vorrede) vom 11. Juli bis zum 24. August 1748, im vierundsechzigsten Lebensjahre Händel's, componirt und in der folgenden Frühlings-Saison im Coventgarden-Theater zu London aufgeführt. Die accompagnirten Recitative, Arien und Duette, das Trio und die Ouverture erschienen gleich im Druck. Eine vollständige Partitur gaben Randall,

Wright und Arnold. — Dieselbe Vorrede gibt auch die Kürzungen nach Händel's eigener Praxis an, der die Susanna noch im Jahre 1759, einige Wochen vor seinem Tode, ausführte.

Ueber die zum Theil zwar bekannten, aber nicht benutzten, zum Theil bis auf die neueste Zeit unbekanntem Quellen, deren Durchforschung der Ausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft den Vorrang vor allen bisherigen verleiht, theilt Chrysander Folgendes mit;

„Dem früher Geleisteten gegenüber befinden wir uns, was das Verhältniss zu den Quellen anlangt, in einer sehr günstigen Lage. Während sich unsere kühnsten Wünsche nur erstreckten auf die Einsicht derjenigen Original-Manuscripte und sonstigen Hülfsmittel, deren Vorhandensein bekannt war, eröffnete sich uns mit dem Bekanntwerden der Hand-Exemplare Händel's unvermuthet noch eine ganz neue Quelle.

„Bekannt waren bisher die Original-Manuscripte fast von allen Werken, und die schönen Abschriften der Oratorien von Händel's Amanuensis J. Chr. Schmidt. Beide Sammlungen, seit beinahe hundert Jahren ein Besitzthum des englischen Königshauses, sind durch die Huld Ihrer Majestät der Königin Victoria und Sr. Königlichen Hoheit des Prinzen Albert in liberalster Weise uns zur Benutzung überlassen.

„Bekannt, wenn auch niemals ausgebeutet, waren ferner die Händel'schen Manuscripte, welche durch einen unbekanntem Umstand in die Hände des Lord Fitzwilliam gelangten und seit Jahren als ein Theil seiner reichen musicalischen Sammlung in dem Fitzwilliam-Museum zu Cambridge der Oeffentlichkeit zugänglich geworden sind. Auch diese sieben Bände, meistens aus Skizzen oder gelegentlich eingefügten Sätzen bestehend, sind schon für alle drei Lieferungen unseres ersten Jahrganges ergiebig gewesen.

„Mit diesen Hülfsmitteln lässt sich zur Noth eine zuverlässige Ausgabe herstellen. Weil aber in Schmidt's Abschriften, so wie in den gangbaren Drucken vielfache Abweichungen von den Original-Handschriften vorkommen, die an sich wohlberechtigt scheinen, aber aus dem vorliegenden Material nicht erklärt werden konnten, so musste man immer den Verlust der bei Händel's Aufführungen gebrauchten Stimmen, oder, weil die davon bekannt gewordenen Bruchstücke wenig Belehrung gaben, vielmehr den Verlust der alten Hand-Exemplare bedauern. Aber sie waren nicht verloren. Als Niemand mehr glaubte, dass sie unter den Nachkommen Schmidt's noch aufbewahrt sein könnten, wurden sie im Jahre 1856 von einem Antiquar in Bristol zum Verkauf ausgesetzt. In Folge dessen gelangten sie in den Besitz des Herrn V. Schölcher, eines der

eifrigsten Mitglieder und Förderer unserer Gesellschaft, bei dem sie nun eben so sorgfältig aufbewahrt, als für jeden wissenschaftlichen Zweck bereit gehalten werden.

„Dieser Zuwachs der Quellen vergrösserte die Arbeit bedeutend; denn die Hand-Exemplare sind voller Bemerkungen, Aenderungen und Zusätze, die zum Theil nur durch die mühsamsten Untersuchungen zu erledigen waren. Aber gewiss dürfen wir es einen glücklichen Umstand nennen, dass die Vorarbeiten zu dem Unternehmen der deutschen Händel-Gesellschaft mit Verhältnissen zusammentrafen, die zum ersten Male eine völlig erschöpfende Ausgabe ermöglichen.“

Das Bekanntwerden dieser Verhältnisse wird ohne Zweifel einen bedeutenden Einfluss auf die Verbreitung der deutschen Händel-Ausgabe haben, welche auf diese Weise nicht nur ein schönes und ehrenvolles Denkmal des Sinnes unserer Generation für vaterländischen Ruhm und für die gediegenen Werke der Tonkunst wird, sondern zugleich die erste vollständige, auf das sorgfältigste kritisch behandelte und nach unschätzbaren neuen Quellen berichtigte Ausgabe, deren Autorität bei der Aufführung Händel'scher Werke und vollends bei dem ernstesten Studium derselben fortan nicht übergangen werden kann.

Das Oratorium „Susanna“ haben wir gestern und vorgestern Gelegenheit gehabt in Probe und Aufführung zu hören. Wir haben diesen interessanten Genuss dem städtischen Sing-Verein und dessen Director, Herrn Ferdinand Breunung, zu danken. Die Aufführung mit Orchester und Orgel, die Recitative und Arien mit Clavier-Begleitung, war zugleich eine passende Einweihungsfeier des neuen Locals des kölner Conservatoriums, dessen Hauptsaal der Sing-Verein und die musicalische Gesellschaft ebenfalls zu ihren Versammlungen benutzen. Das zuhörende Publicum war von dem Vereins-Vorstande eingeladen. Die Verhältnisse des Vereins und die übermässige Sommer-Temperatur machten Verkürzungen unabweisbar; das, was gemacht wurde, reichte jedoch vollkommen hin, eine richtige Vorstellung von dem Charakter des Werkes zu geben, und die etwa zwei Stunden dauernde Ausführung war in den Solis und Chören, ungeachtet der kurzen Vorbereitung und der sommerlichen Einflüsse auf den Besuch der Uebungen (besonders bei den Herren, von denen auch bei der Aufführung zwar sehr tüchtige Sänger, aber nur in geringer Anzahl, anwesend waren), im Ganzen gelungen, in einzelnen Vorträgen vorzüglich, wohin wir namentlich die Recitative und Arien der Alt-Partie (Joachim, Susanna's Gatte) rechnen, die man selten wohllautender und einfach inniger wiedergegeben hören wird.

Ueber die Composition selbst hat die Aufführung bei uns das Urtheil von Gervinus, das wir hier auszugsweise noch einmal mittheilen wollen, weil es jetzt, da die Partitur zu haben ist, einen grösseren Wiederhall finden und mehrseitige Prüfung veranlassen wird, im Allgemeinen gerechtfertigt und bestätigt. Er sagt (a. a. Orte) unter Anderem:

„Die Susanna ist in derselben Zeit der vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts entstanden, in der alle die grössten Werke Händel's geschrieben sind, und, obgleich abweichend in seinem ganzen Charakter und verschieden gefärbt von jedem andern Händel'schen Oratorium, ist es doch gerade durch diese Eigenthümlichkeit höchst anziehend und empfiehlt sich namentlich dem Privatgebrauche durch eine zusammenhängende Reihe reizender Solo-Partieen. Wahrscheinlich sind es auch äusserliche Ursachen gewesen, die das Werk aus den Musiksälen ausgeschlossen haben. In England hat man wahrscheinlich in falscher Pruderie an dem Gegenstande Anstoss genommen, der übrigens in der anständigsten Sittigkeit behandelt ist. Dann aber ist das Werk zu lang. — Selbst für ein englisches, auch in seinen Erholungen energisches Publicum, das zu einer Shakespeare'schen Tragödie, die bei uns immer beschnitten werden muss, wohl noch ein dreiactiges Lustspiel in den Kauf nimmt, wäre die unverstümmelte Susanna gedulderschöpfend.

„ — Was indessen zur Hervorziehung dieses Werkes vor vielen andern hätte reizen sollen, ist seine leichtere Ein- und Zugänglichkeit. Es kann nicht mit irgend einem der historischen Oratorien an Tiefe und Erhabenheit gleich gestellt werden, aber es wird vielleicht mehr als alle andern das an Opern und neuere Tonstücke gewohnte Publicum gewinnen und fesseln. Dies liegt wesentlich darin, dass es eine opernartige, ganz dramatisch verlaufende Handlung vorführt, die jeder Hörer, auch ein ungebildeter, völlig begreift, für die er durch den blossen Text in die nöthige Stimmung versetzt wird, in der dann die Wirkung der klaren und einfachen Composition unbehindert Platz greift. — Von der prophetischen Lösung des Knotens abgesehen (die übrigens selbst vom Dichter und Componisten ganz unprophetisch gehalten ist), könnte diese ganze Handlung, wie sie der Text behandelt, heute noch eben so vorgehen. Sie ist von dem Dichter ohne locale oder nationale Färbung dargestellt, und diese Natur der Dichtung hat sich, wie immer bei Händel, unmittelbar auf den Charakter seines Tonwerkes übertragen. Die Recitative und Arien, welche die Handlung allein fortrücken, sind zwar keine Compositionen in moderner Manier, aber sie sind auch durch kein alterthümliches oder fremdnationales Colorit unverständlich. Dazu kommt, dass der ganze Inhalt, der von dem friedlichen, obwohl gestörten, Glück eines sittlich

reinen, einfachen Ehebandes handelt, in dem Grundtone der Tonsätze eine idyllische Einfachheit bedingte, wesshalb alle Bravourstücke und künstlichen Figuren, die uns in der älteren Musik oft fremd berühren, ausgeschlossen sind. Das Neuzeitliche, Anheimelnde drückt sich am stärksten in mehreren liederartigen Stücken aus, die man unter einem andern Namen Jedem für Compositionen neueren Datums verkaufen könnte. Sie treten fast dem Volksliede nahe, und in jedem solchen Falle enthüllt sich die volksthümliche Natur von Händel's Musik in der anmuthigsten, einfaltvollsten Weise.

„ — — Der Componist hat die Absicht des Dichters, der Handlung unter den Einzelpersonen die Hauptbedeutung zu belassen, verstanden und befolgt. Die Chöre beeinträchtigen dieselbe weder durch Zahl noch Gewicht; ihr verhältnissmässig geringerer Werth mag dazu beigetragen haben, dieses Oratorium aus den Vereinen entfernt zu halten, wo der Chor vorzugsweise gesucht wird. — — In drei Abtheilungen von je zwei Scenen bewegt sie sich in einer wunderbaren Ebenmässigkeit und einfältig naturgemässen Wahrheit. Die erste dieser Scenen versetzt in das Glück des Ehepaars Joachim und Susanna, über das sich am Schlusse der Schatten einer bösen Ahnung legt; die zweite führt die beiden der Susanna nachstellenden Richter, den sanften schwärmenden, den rohen leidenschaftlichen, in einigen vortrefflichen Tenor- und Bass-Arien vor und eröffnet ihren bösen Anschlag. In der dritten wird die einsam trauernde Susanna durch den Ausbruch des tragischen Liebesschmerzes ihrer Dienerin noch einmal vorbereitet auf das drohende Unheil, das sich dann mit dem Einbruch der Richter in aller dramatischen Lebendigkeit entwickelt, deren Spitze ein meisterhaftes Trio (dem in Acis und Galathea nicht unähnlich) bildet. Dann wandelt sich der elegische Ton der fünften Scene (Susanna's Verurtheilung) in plötzliche Spannung bei dem Eintritt des jungen Daniel, und mit der Rückkehr Joachim's kehrt dann auch die Handlung und ihr musicalischer Ausdruck zu dem ersten idyllischen Frieden zurück; sinnig weis't dann das Schluss-Duett der neubeglückten Gatten auf das Eröffnungs-Duett zurück, in dem sie ihr noch ungestörtes Glück besingen. Jede dieser Scenen ist in einem andern, immer gleich angemessenen Charakter ausgeführt, jede gleich glatt und abgerundet, dass der Hörer über nichts Unebenem, nichts Unerwartetem, Fremdartigem strauchelt, dass die Composition zu der natürlichsten Empfindungsweise am tiefsten spricht, indem sie in jener schlichten Wahrheit verläuft, als müsse jeder Ton und jedes Gesangstück eben so sein, wie es ist. Diese innere Nothwendigkeit ist in aller Kunst ihr letzter und höchster Preis.“

Köln, 14. Juli 1859.

L. B.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Berlin. Im Kroll'schen Theater hat die königsberger Operngesellschaft ihre Vorstellungen wieder begonnen. Demnächst wird sie die Flotow'sche Oper „Der Müller von Meran“ anführen. Der Text von Mosenthal soll von Friedrich Tietz umgearbeitet worden sein. Dieser „Müller von Meran“ ist übrigens lediglich eine neue Ausgabe des für Wien geschriebenen und eben dort auch durchgefallenen „Albin“.

Bogumil Dawison, seit Pfingsten Badegast in Marienbad, veranstaltete zum Besten der im italiänischen Kriege verwundeten österreichischen Soldaten eine Soiree, worin er die Hauptscenen aus Shakespeare's Heinrich IV. vorlas. Die Einnahme betrug 872 Gulden.

Wien. Capellmeister Stegmayer verlässt sein Engagement am Hof-Operntheater.

Im Juli findet in Breslau ein vereintes Gastspiel der wiener Künstler Frau Gabillon, Fräul. Bossler, Herren Fichtner, Gabillon und Sonenthal Statt. Unter den in Köln Neuengagierten ist ein Herr Joseph Neumann, Baritonist aus Wien.

Anton Ascher, der beliebte berliner Schauspieler, der uns noch vor kaum zwei Wochen brieflich ersuchte, seine Abreise nach Wildbad und das Nicht-Stattfinden seines Gastspiels am Karltheater dem Publicum mitzutheilen, soll nun einer Notiz des „Wanderers“ zufolge plötzlich gestorben sein. Ein nicht unbeträchtlicher Verlust für die berliner Bühnenwelt, der auch unter den wiener Theaterfreunden mit empfunden werden wird (Wiener Recens.)

Boieldieu über Rossini. 1. Ich bin so sehr Rossinianer wie alle jene fanatischen Belferer, und eben aus dem Grunde, weil ich Rossini wirklich liebe, bin ich darüber entrüstet, dass man seine Art und Weise durch schlechte Nachahmungen abnutzt.

2. Ich glaube, dass es ein Mangel an Empfänglichkeit ist, wenn man nur Eine Art von Musik auf einmal lieben kann, und ich bin sehr zufrieden, dass ich so viel in mir habe, um ganz ausser mir zu sein, wenn ich „Don Juan“ höre, ganz berauscht, wenn ich „Otello“ höre, und ganz bewegt, wenn ich „Nina“ höre.

3. Ich glaube, dass man sehr gute Musik schreiben kann, indem man Mozart, Haydn, Cimarosa u. s. w. nachahmt, und dass man immer nur ein Affe sein wird, wenn man Rossini copirt. Der Grund liegt darin, weil Mozart, Haydn, Cimarosa u. s. w. immer die Sprache der Empfindung und der Vernunft sprechen, während Rossini's Musik voll *traits*, voll *bons mots* ist. Man kann diese Art nicht copiren, man muss durchaus stehlen oder andere *bons mots* erfinden, was eine neue Schöpfung wäre.

4. Ich finde es ungeschickt, sich der Gefahr auszusetzen, weniger Wirkung als Rossini hervorzubringen, wenn man dieselben Mittel wie er anwendet. Das ist so viel, als sich auf seinem Terrain von ihm schlagen lassen, was immer demüthigend ist. Man ist dann der Angreifer, und der ganze Ruhm bleibt ihm. Indem man zu sich selbst zurückkehrt, hat man, wenn man geschlagen wird, wenigstens das Bewusstsein für sich.

5. Wenn Sie wollen, dass ich Ihnen freimüthig meinen Gedanken ausdrücke, so ist es dieser: Ich wollte, dass man sagte: Rossini und Boieldieu haben beide ihr Ziel erreicht, Jeder auf seinem Boden. Um sie zu vergleichen, müsste man den Einen eine französische, den Anderen eine italiänische Oper machen sehen. Bis dahin lassen wir sie jeden auf seinem Platze; sie sind dort gut. Es ist nicht sehr bescheiden von mir, Ihnen dieses Verlangen auszudrücken; wie dem immer sei, Sie haben hiermit mein Glaubensbekenntniß.

(Aus Briefen Boieldieu's von 1823 und 1826. — Boieldieu ist 1834 gestorben.)

Das allgemeine schweizerische Musikfest, welches in Basel Mitte Juli hätte abgehalten werden sollen, musste der den schweizerischen Grenzen näher gerückten Kriegsereignisse wegen auf friedlichere Zeiten hinausgeschoben werden. Als Ersatz hiefür und gleichzeitig als Gedächtnissfeier von Händel's Todestag führte der Gesang-Verein aus den Oratorien Samson, Judas Maccabäus, Israel und Messias eine Anzahl gutgewählter Fragmente auf.

Ankündigungen.

Bei B. Fermann in Leipzig ist erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Oesten, Th., Op. 133, Drei Clavierstücke:

Nr. 1. In heimlich trauter Stunde.

„ 2. Traumkönigs Hochzeitsmarsch.

„ 3. Beim schäumenden Becher.

Neue Musicalien

im Verlage von

J. RIETER-BIEDERMANN in Winterthur.

- Bargiel, W., Op. 17, Suite (Allemande, Sicilienne, Burleske, Menuett, Marsch) für Pianof. u. Violine. 1 Thlr. 15 Ngr.
- Kalliwoda, W., Op. 9, 5 geistliche Lieder für gemischten Chor. Partitur und St. 1 Thlr. 10 Ngr. Stimmen à 6¼ Ngr.
- Kirchner, Th., Op. 9, Präludien für Clavier. Heft 1. 2. à 1 Thlr. 5 Ngr.
- Köhler, L., Op. 63, Clavier-Etuden für Geläufigkeit und gebundenes Spiel zur gleichen Uebung beider Hände. Heft 1. 20 Ngr. Heft 2. 1 Thlr. 5 Ngr.
- Krause, A., Op. 9, 12 Etuden in gebrochenen Accorden für das Pianoforte. Angenommen am Conservatorium zu Leipzig. Heft 1. 22½ Ngr. Heft 2. 25 Ngr.
- Mangold, C. A., Op. 60, 6 Gesänge für vierstimmigen Männerchor. Part. u. St. 1 Thlr. 22½ Ngr. Stimmen à 8¾ Ngr.
- Panofka, H., Gesangs-ABC. Vorbereitende Methode zur Erlernung des Ansatzes und der Feststellung der Stimmen zum Gebrauch in Seminarien, Gesangsschulen, Gymnasien und Instituten. 25 Ngr. netto.
- Reinecke, C., Op. 59, 5 Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.
- Scholz, B., Op. 12, 4 Chöre für Männerstimmen. Part. u. Stimmen 1 Thlr. 5 Ngr. Stimmen à 6¼ Ngr.
- Steuer, R., Op. 1, 3 Mazurkas für Pianoforte. 20 Ngr.
- — Op. 3, 6 Lieder aus der Volkslieder-Sammlung von G. Scherer für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 17½ Ngr.
- Trutschel, A., jun., Op. 19, 3 fröhliche Lieder aus Aug. Becker's „Jung Friedel, der Spielmann“, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 12½ Ngr.
- Wüllner, F., Op. 8, 6 Gesänge aus den Liedern des Mirza Schaffy von Fr. Bodenstedt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

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.

(Hierbei das Titelblatt und Inhalts-Verzeichniß des sechsten Jahrgangs.)

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.