

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 33.

KÖLN, 17. August 1861.

IX. Jahrgang.

**Inhalt.** Die Lieferungen der Händel-Gesellschaft für 1860. Beleuchtung eines Urtheils über Passionsmusik und über die Coloratur bei Händel. (Schluss.) Das Oratorium Theodora. — „Gesang und Oper“. II. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Concert — Berlin, Göthe-Ausstellung, Rechtsstreit — Das erste deutsch-österreichische Sängerfest in Krems und Stein — Paris, Journal-Urtheil über deutsche Werke für Kirchenmusik — London, Katharina Hayes † — Petersburg, Alexis Lvoff).

## Die Lieferungen der Händel-Gesellschaft für 1860.

Beleuchtung eines Urtheils über Passionsmusik und über die Coloratur bei Händel.

(Schluss. S. Nr. 29 und 32)

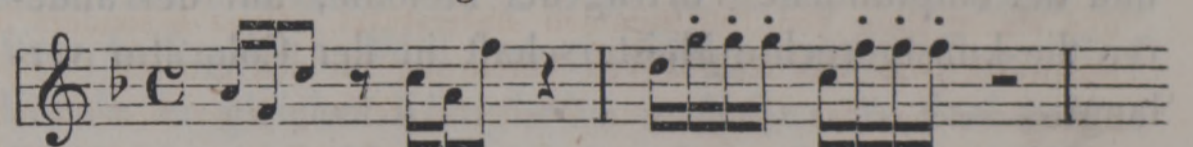
Mitten im Glück erwacht bei Semele die Bangigkeit über die Vergänglichkeit desselben. Zeus hält über ihre bedenklichen Aeusserungen ein Selbstgespräch, das in der That in dieser Situation etwas Komisches hat; die durch nichts motivirte und nichts sagende Coloratur seiner Arie macht es vollends komisch. Es kann kaum einen schlagenderen Beweis dafür geben, dass Händel zuweilen ohne alle Rücksicht auf Text und Situation Coloraturen geschrieben hat, als diese Tenor-Arie, die jeder vernünftige Dirigent bei der Aufführung sicher weglassen wird. Der Gott, oder vielmehr der Sänger, macht seine Sechszehntel-Figuren drei Mal auf das Wort: „eh' sie sich ganz erklärt“; was ist nun bei solcher offenbar rein musicalischen und dabei geschmacklosen Coloratur dadurch gewonnen, dass man sagt: „Die Arie muss durchaus dramatisch, bei Seite, mit halber Stimme gesungen werden, um die Absicht der schwer zu begreifenden Figuren deutlich zu machen, die eine innere Aufregung bezeichnen, aber keine tiefe, keine peinliche, fast selbst eine heitere Aufregung, da der Gott sinnt, sich und Semele den peinlichsten Moment mit den wirksamsten Zerstreuungen abzuwenden.“ (!)

Doch genug und übergenuß der Anführungen, um darzuthun, wohin jene psychologisch-ästhetische Auslegungskunst führt, wenn sie auf die Musik angewandt wird.

Zur Hauptsache erinnern wir nur noch, dass auch in der nun folgenden Scene, die das Wiedersehen der beiden Schwestern schildert, in Semele's Partie nichts ist, was zu der irrigen Charakteristik ihres Wesens auch nur entfernt Veranlassung geben könnte. Erst durch die Erscheinung der Juno und durch ihre arglistige Vorspiegelung erhöhter

Schönheit und göttlichen Glanzes wird in Semele's Herzen die Eitelkeit geweckt, wird sie zu dem verhängnissvollen Wunsche verführt. Um aber diesen Gegensatz gegen ihr früheres Wesen recht hervortreten zu lassen, geben ihr Dichter und Componist bei ihrem ersten Auftreten im dritten Theile ein klagendes Arioso (*Largo, F-dur, 4/4*), wiederum ein reizend melodischer, sanft dahinfließender Gesang. Auch dem Kritiker in der Kölnischen Zeitung „klingt die feine Arie rührend und Mitleid erregend, aber es ist doch nicht ein tiefes Mitgefühl mit einem tiefen Kummer, das sie einflößen könnte; auch diese echte Empfindung tönt wie aus einem seichten Gemüthe.“ (!!)

Als sich Semele, durch Zauberei verschönert, in dem Spiegel erschaut, den Juno ihr vorhält, ruft sie mit Entzücken aus: „Mich selbst muss ich vergöttern, wenn ich im Schauen beharre; nie sah ich solchen Reiz!“ — Diesen sehr menschlichen und echt mädchenhaften Ausbruch des Entzückens benutzt nun Händel zu einer grossen Bravour-Arie, in welcher die Coloratur allerdings an ihrer Stelle ist, mitunter auch artigen Reiz hat, im Ganzen aber doch wieder nichts Anderes als eine brillante Concession an die Sängerin mit Aufbietung der wunderlichsten Figuren ist, die denen in den so genannten Zopf-Arien der Königin der Nacht nichts nachgeben. Z. B.:



und die Wiederholung der Figur:

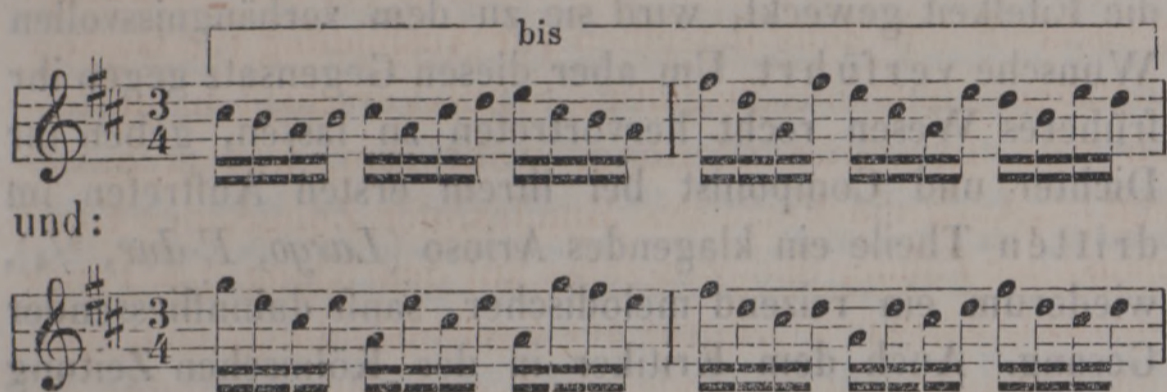


aus der Bravour-Arie (ebenfalls in *F-dur*) im ersten Theile, wo doch die Situation eine gänzlich verschiedene ist.

Das liebliche *Siciliano* in *Fis-moll*, in welchem Semele ihre Dankbarkeit gegen die vermeinte Schwester für den



guten Rath in aller Einfalt und treuem Glauben ausspricht, erwähnt G. nicht, und auch wir müssen eilen, unsere Gegen-Analyse zu beschliessen, indem wir nur noch hinzufügen, dass wir—wie sich aus allem, was wir beigebracht haben, ergibt—auch die letzte Arie der Semele (Allegro,  $\frac{3}{4}$ -Tact, *D-dur*), in welcher sie nach G.'s Ansicht den Zeus „auslacht“, für eine Bravour-Arie erklären müssen, deren Coloraturen mit der hineingelegten Charakteristik nichts zu thun haben. Ganz entschieden bestätigt wird dies durch die Form derselben; sie sind, wie fast alle übrigen der ganzen Partie, auf den Vocal *a* („*Your oath it may alarm you*“, „Dein Eid, so scheint's, verstört dich“) geschrieben, aber dermaassen instrumental, dass man wohl kaum irgendwo etwas Aehnliches findet, wie z. B.:



Die Wahl der Cantate Semele zur Herausgabe durch die Händel-Gesellschaft verdient die vollste Billigung. Das Werk ist eines von denjenigen, welche sich zur Aufführung in grossen Concerten ganz vorzüglich eignen; es sind Chöre darin, die zu dem Schönsten gehören, was Händel geschrieben hat, und die durch den eigenthümlichen, dem Gegenstande gemäss von anderen oratorischen Chören ganz verschiedenen Charakter, den sie athmen und, wie G. mit vollem Rechte sagt, zu bewundernswerthem Ausdrucke bringen, jedes Publicum überraschen werden. Zur wirkungsvollen Ausführung gehören aber zwei bedeutende Sängerinnen für die Partien der Here (Alt oder Mezzo-Sopran) und der Semele; die Sängerin der Here muss bei kraftvollen Stimmmitteln den dramatischen Ausdruck in ihrer Gewalt haben, und die Sopranistin muss über alles verfügen können, was auf der einen Seite der innig und tief empfundene Vortrag der Melodie, auf der andern die kunstgerechte Meisterschaft in der Coloratur verlangt.

Wer unsere Bemerkungen aufmerksam gelesen hat, für den bedarf es nicht der Versicherung, dass sie durchaus nur der Sache wegen niedergeschrieben sind. Die Sache selbst aber ist uns viel zu wichtig, als dass wir unsere Ansicht darüber hätten unterdrücken sollen. Es muss die Kunst des Musikers, ja, wenn man es ganz nüchtern ausdrücken will, das Handwerk des Tonsetzers vor gänzlicher Verkennung geschützt und zugleich die musicalischen Intentionen und Inspirationen desselben davor bewahrt wer-

den, als Erzeugnisse einer vorbedachten Reflexion dargestellt zu werden. Diejenigen, welche die letztere bis zu ausgesponnenster Feinheit Behufs einer so genannten Charakteristik bei den alten Meistern, und zwar aus Verehrung für sie, geltend machen wollen, scheinen nicht zu fühlen, wie sehr sie dadurch den Verächtern der monumentalen Kunstwerke, den Anhängern der Poesie- und Reflexions-Musik in die Hände arbeiten, was doch sicherlich keineswegs ihre Absicht ist. Sie leisten aber dem System der neuesten Schule offenbar Vorschub, wenn sie das Musicalisch-Schöne in den Classikern von aussen her, erklären und auf dieselbe Weise loben oder tadeln wollen, auf welche die Jünger jener Schule ihre Art, zu componiren, zu rechtfertigen suchen.

Ausser der Semele bringt die Lieferung der Händel-Gesellschaft für 1860 noch das Oratorium Theodora. Der beregte Artikel in der Kölnischen Zeitung sagt darüber unter Anderem in Bezug auf den Inhalt\*):

„Es zählt eben so wie Semele in den höchsten Rang der Händel'schen Werke und ist in Deutschland völlig unbekannt.—Es hat eine nüchterne englische protestantische Feder diese Legende aus einem mässigen verständigen Sinne gefasst und behandelt; in Text und Musik ist nichts von der ungesunden Ueberfrömmigkeit, nichts von der bigotten Verzüektheit, die den poetischen Martyrersagen so häufig ankleben. Man kann von dem heidnischen zu dem christlichen Drama übergehen und von diesem zu jenem zurückwandern, und aller tendentiäre Geist wird schweigen; so sehr steht das Kunstwerk da und dort auf seinen eigenen Füßen und thut dem Einen Stoffe seine Gerechtigkeit wie dem anderen. Aber es ist allerdings, als träte man in eine andere Welt herüber, wiewohl die heidnische Römerzeit der Cäsaren, in der die Theodora spielt, eine Brücke baut zwischen beiden. Der Statthalter von Antiochien, Valens, lässt die Feier des kaiserlichen Ehrentages ausrufen, mit Tod bedrohend alle, die sich ihr entziehen. Einer seiner Officiere, Didimus, wagt, eine Fürsprache für die Andersgläubigen einzulegen; er ist heimlicher Christ, der heimliche Verlobte und Schüler Theodora's, zugleich der Freund des Septimius, dem der grausame Auftrag der Fahndung auf die Religionsfeinde gegeben ist, eines braven Soldatenherzens, das zwischen disciplinarischer Pflicht und duldsamer Gesinnung getheilt ist. Die nächste Scene versetzt in den Kreis der Christen, Theodora's und ihrer Freundin Irene, beides, gleich den drei Männern, poetisch und musicalisch in der gleichen Consequenz fest gezeichnete Charakterformen. Die Kunst der Zeit- und Localfärbung, in der Händel so einzig ist, spielt in beiden gegen-

\*) Uns ist die Abtheilung, welche die Theodora enthält, noch nicht zu Gesicht gekommen. Die Redaction.



sätzlichen Scenen in ihrer höchsten Virtuosität. In diesen heiligen Cirkel bricht nun Septimius herein, Theodoren gewaltsam zum Dienste in dem Heiligthume der Venus hinzureissen; es ist eine weitbekannte, berühmte kleine Arie (Engel, ewig licht und klar), mit der sie den bitteren Weg zunächst in den Kerker antritt. Man kehrt zu den Römerhaufen zurück, unter denen Valens wieder zu einem Opfer für Flora und Venus auffordert, dem Septimius aber befiehlt, die gefangene Theodora noch einmal zur Fügbarkeit zu mahnen, oder sie mit Gewalt zum Dienste der Göttin zu reissen. Nun öffnet Didimus dem Freunde Septimius sein Herz und Geheimniss und bittet ihn, ihm die Rettung der Verhafteten nachzusehen. Vor und nach dieser Scene weilt man wechselnd bei den Frauen. Didimus tritt in das Gefängniss und bleibt statt Theodora's im Kerker zurück und verfällt selbst dem Todesurtheil, das nun zugleich über die Entflohene verhängt wird. Im dritten Theile, wo ihr dies kund wird, wo sie der Gedanke erfasst, dass sie nur um diesen Preis des Lebens, nicht um den der Ehre und des Glaubens, den Freund erretten könne, liefert sie sich selber aus und opfert sich, aber ohne den Freund befreien zu können. Dieser Act hat nicht mehr die bewegte Action, wie die beiden früheren, aber der Auslauf in das Duett der beiden dem Tode Geweihten und den tief sinnigen Schluss-Chor schliesst das trefflich zusammengefasste cohärente Ganze in der erhebendsten Weise ab, und entlässt den Zuhörer in jener harmonischen Befriedigung, die Händel's kunstsinniger Stempel jeder seiner Tragödien aufzuprägen versteht.“

Für das Jahr 1861 sind Samson, Alexander-Fest und die Trauer-Hymne auf den Tod der Königin Karolina angekündigt: drei der grössten Meisterstücke des Tonkünstlers.

## „Gesang und Oper“.

### II.

(I. s. Nr. 32.)

In Bezug auf die Gesanglehrer nimmt der Verfasser auch kein Blatt vor den Mund und eifert mit vollem Rechte gegen die unberufenen und unverständigen Musiklehrer, welche ihre geringe oder selbst tüchtige Befähigung zum Instrumental-Unterrichte auch für Gesang-Unterricht genügend erachten. Er dringt auch hier auf praktische Befähigung und Erfahrung neben den übrigen musicalischen und pädagogischen Erfordernissen. Sowohl gegen die Instrumentalisten, als gegen die ausschliesslichen Theoretiker im Gesang-Unterrichte stellt er die ganz richtige Ansicht hin, dass die grosse Schwierigkeit der Gesanglehre darin besteht, dass sie nicht, wie der andere Musik-Unter-

richt, eine in sich geschlossene Methode anwenden kann, sondern diese immer nach der besonderen Eigenthümlichkeit der zu behandelnden Stimmen einzurichten hat. — Es ist beim Gesang-Unterrichte allerdings nicht bloss die pädagogische Berücksichtigung der Individualität des Schülers nothwendig, sondern die Beachtung der besonderen Beschaffenheit des Materials, des Instrumentes, auf dem eine gewisse Fertigkeit ausgebildet werden soll. Clavier, Violine u. s. w. bleiben für die mechanische Ausbildung überall dieselben; Tasten und Griffbrett schafft der Mensch, aber die Kehle und das ganze Gesang-Instrument schafft die Natur. Desswegen müssen wir dem Verfasser Recht geben, wenn er gegen die Pedanterei sich ausspricht, welche, in Verkennung der grossen Verschiedenheiten des menschlichen Stimm-Organes, für die kunstgerechte Behandlung desselben zur Ausbildung für Gesang allgemeine und überall gültige Schul-Vorschriften aufstellen will. Es dürfte allerdings wahr sein, was er S. 56 sagt: „Auch die Form des Mundes, der Zunge, des Gaumens, der Zähne, und was sonst auf den Klang des Tones einwirkt, ist, wie die Form der Gesichtsbildung, eine sehr von einander abweichende, und eine Mundstellung, die meinem Tone den gesundesten und natürlichsten Klang verleiht, kann bei einem Anderen diesen geradezu unmöglich machen.“ Wenn wir auch gern anerkennen, dass die neueren physiologischen Untersuchungen am Kehlkopfe u. s. w. über die Hervorbringung des Sprach- und Gesangtones ein grosses wissenschaftliches Interesse haben, und dass deren Resultate, vernünftig und mit Vorsicht und praktischem Geschick angewandt, auch Einfluss auf den Gesang-Unterricht haben können, so können wir doch keineswegs die sanguinischen Hoffnungen derjenigen theilen, welche von diesen theoretischen Fortschritten eine neue Aera für Stimmbildung oder gar Umfangs-Ausdehnung der Stimmen erwarten. Wenn z. B. Dr. Schwarz das Verhältniss der Mund- und Schlund-Oeffnung für die Vocale nach Graden festsetzt und bei  $a$  die Weite der Mundöffnung = 5 Grad und die Weite der Schlundöffnung = 1 Grad setzt, bei  $e$  4 Grad und 2 Grad u. s. w., und dann die Vorschrift gibt: „Will nun ein Sänger einen dieser fünf Vocale in gleicher Klangfarbe aushalten, so darf er nur die für den betreffenden Vocal einmal angenommene Form des Raumes, durch welchen die tönende Luft ausfliesst, unverändert beibehalten“ —, so ist Letzteres unzweifelhaft richtig, aber was die vorausgeschickte Theorie zur Einübung, zum Sichermachen in diesem Beibehalten beiträgt, ist = 0.

In dem zweiten Hefte (78 S.) geht Herr M. H. Schmidt zur Schilderung der Zustände der deutschen Oper über. Er wahrt sich auch hier wieder seinen Stand-



punkt, den praktischen, und wenn er von diesem aus unseren Dichtern und Componisten es vor allem Anderen zum Vorwurf macht, dass sie höchst unpraktisch verfahren, so hat er wiederum Recht; denn dieser Nationalfehler der Deutschen ist in der dramatischen Tonkunst fast eben so sichtbar, wie in der Politik — und das will viel sagen.

Dass zunächst die Dichter schlecht wegkommen, kann man erwarten; der Verfasser spricht dabei nur Allbekanntes aus. Dass er aber auch den Componisten ihre Ungeschicktheit in allem Praktischen recht deutlich vor Augen hält, ist sehr löblich und gut, weil es nicht oft genug gesagt werden kann, wie viele von unseren Opern-Componisten ihren Werken von vorn herein selbst das Grab graben.

„Es ist kaum glaublich“ — heisst es S. 7 —, „welche Unkenntniss des Terrains, auf welchem die Componisten zu wirken haben, bei diesen zu finden ist, wie sie ohne alle Ueberlegung den absurdesten und in Beziehung auf das praktische Bedürfniss ungeschicktesten Text hinnehmen und in dem selbstgefälligen Glauben, ihre Musik werde alle Mängel desselben — wenn sie diese überhaupt erkennen — vergessen machen, ihre besten Kräfte daran verschwenden, um von aller Mühe nichts zu ärnten, als eine bittere Enttäuschung.“

Aber ausserdem spricht der Verfasser den deutschen Componisten im Allgemeinen auch die praktischen Erfordernisse zur richtigen musicalischen Behandlung der Oper ab.

Zunächst rügt er ihre Unkenntniss der Gesangkunst, die mehr oder weniger bei fast allen nach Mozart unverkennbar hervortritt, woraus dann zu erklären, dass sie die Kunst, sangbar und dankbar zu schreiben, nicht verstehen.

Die Urtheile, die er über Weber, Spohr, Marschner in dieser Beziehung ausspricht, sind voll von treffenden Bemerkungen. Man würde sich aber sehr irren, wenn man ihn deshalb etwa für einen blinden Verehrer der so genannten italiänischen Melodie halten wollte. Folgende Stelle wird ihn dagegen vollständig sichern:

„Wie missverstanden und anmaassend es sein würde,“ — sagt er S. 33 u. ff. — „wenn unsere heutigen Sänger noch verlangen wollten, der Componist solle jede höhere Tendenz opfern, um ihrer Eitelkeit zu fröhnen, so unverständlich ist es, dem Sänger Dinge zuzumuthen, die auszuführen ihm die natürliche Beschaffenheit seiner Stimme, seiner Kehle versagt, oder welche ihm die Ausübung seiner Kunst ohne Noth erschweren.“

„Haben den Verfall der Gesangkunst nicht die Componisten selbst hervorgerufen? Ist es möglich, bei solchen Anforderungen an Umfang und Ausdauer der Stimme an

eine Schonung und Pflege derselben zu denken? bei solchen Zumuthungen an Ueberwindung eben so heimtückischer als zweckloser Schwierigkeiten, bei solch unmässiger, erdrückender Instrumentirung noch in freier Schönheit, in seelenvoller, hingebender Innigkeit, in voller erschöpfender Beherrschung der gebotenen Aufgabe singen zu können? Nicht der Sänger, nein, viel unwürdiger, die Lunge, die rohe materielle Kraft ist zur Herrin der Oper geworden, und die Componisten einzig und allein haben sie dazu gemacht.

„Um mich jedoch gegen jede Missdeutung sicher zu stellen und nicht etwa der Meinung Raum zu geben, als ob ich in der Anforderung für den Sänger von einem für diesen zu günstigen, folglich beschränkten Standpunkte ausgehe, muss ich mich schon so deutlich, wie möglich, erklären.“

„Herr Brendel spricht die Behauptung aus, dass Beethoven in seinem Fidelio grössere Anforderungen an die Sänger stelle, als irgend ein Zukunfts-Componist, und namentlich als Wagner.“

„Indem ich nun dieser Behauptung auf das entschiedenste entgegentrete und die meinige dagegen aufstelle, dass im ganzen Fidelio kein Tact, geschweige denn ein Musikstück zu finden ist, mit dem ein wirklich gebildeter Sänger sich nicht ohne sonderliche Mühe abzufinden wüsste, wird sich mein Standpunkt für die Anforderungen des Sängers auch auf das unzweideutigste manifestiren. Ich weiss recht wohl, dass sich der Vorwurf der Unsangbarkeit zunächst an die Arie des Florestan wendet, indem man zugleich den Tadel damit verbindet, dass ein halb verhungertes Mensch noch eine Arie singen müsse, zu der eine so bedeutende Kraftanstrengung erforderlich sei. Schade nur, dass die Schuld hier einzig und allein an der ungenügenden Erkenntniss und nicht an Beethoven liegt, der diese Arie vielmehr mit überraschender Genialität psychologisch und physisch eben so wahr als erschütternd gezeichnet hat. Freilich ist Florestan ein von Hunger und Kerkerleiden entkräfteter Mensch; aber die nervöse, an Wahnsinn gränzende Aufregung, in welche ihn die Vision versetzt, in der er seine geliebte Leonore, als einen ihm zur Freiheit winkenden Engel, erblickt, gibt ihm eben sowohl eine fast übermenschliche Kraft, als einer Fieberkranken die eintretende Nerven-Affection, in deren Wirkungen sie kaum von den kräftigsten Männern zu bändigen ist. Nachdem aber Florestan den Culminationspunkt seiner Aufregung erreicht hat, stürzt er gebrochen auf sein Lager zurück, und Beethoven zeichnet nun aufs wunderbarste in dem Nachspiel, wie des Armen Lebensgeister schwinden, und er in einen todenähnlichen Zustand zurücksinkt. Wenn der Sänger des Florestan nur die Noten singt, ohne Geist,



ohne tieferes Verständniss, ohne dramatische Erregung und ohne jenen Enthusiasmus, zu dem eine solche Aufgabe herausfordert und hinreisst, dann allerdings hat die Oberflächlichkeit mit ihrem Urtheil Recht, und es ist ihr nicht zu verargen, wenn sie ihre eigene Kurzsichtigkeit dem Meister als Sünde zurechnet. Noch sei erwähnt, dass Beethoven in dieser Arie den Tenor bis zur äussersten Gränze seines Umfangs geführt hat, was aber ebenfalls durch die aussergewöhnliche Situation nicht allein gerechtfertigt, sondern auch motivirt ist. Sonstige technische Schwierigkeiten, welche sich gegen die Natur und Kunst eines tüchtigen Sängers auflehnten, sind darin nicht gegeben. Stelle ich jede Naturwidrigkeit in dieser Arie entschieden in Abrede, so ist ein solcher Vorwurf gegen den noch übrigen Theil der Oper um so weniger zulässig, als keine der anderen Nummern ähnliche Schwierigkeiten für den Sänger darbietet. Nie treibt Beethoven im Fidelio die Stimmen über ihre natürliche, ja, nicht einmal über ihre bequeme Gränze, und steigert dieselben nur da, wo der Affect, die wild stürmende Leidenschaft, der Jubel der Wonne u. s. w. es nothwendig macht; eben so wenig lässt er sie dauernd in einer anstrengenden Lage verweilen, wodurch die Kehlmuskeln bis zur Ermüdung geschwächt würden. Nirgends findet der Sänger aussergewöhnliche Schwierigkeiten oder verhängliche Intervalle; überall ist die Melodie eben so einfach als natürlich und fliessend, die Declamation bewundernswürdig correct und die Form der Musikstücke ohne erschlaffende Ausdehnung. Auch die orchestrale Behandlung ist bei höchster charakteristischer Färbung im Allgemeinen discret, ohne die Singstimmen zu decken, und wenn man in früherer Zeit Beethoven den Vorwurf machte, die Rache-Arie des Pizarro sei zu stark instrumentirt, so ist ein solcher Vorwurf jetzt nicht mehr zulässig, seitdem die modernen Componisten ihn nicht nur darin weit überboten, sondern die kräftige Behandlung des Orchesters theilweise zu einem unmotivirten Lärm und Spectakel gesteigert haben, welcher sowohl alle Charakteristik ausschliesst, als er dem Sänger die Möglichkeit entzieht, ihn noch zu beherrschen. Es ist hieraus ersichtlich, wie so ganz und gar unbegründet die Behauptung ist, welche Brendel in Beziehung auf die Unsangbarkeit des Fidelio aufstellt, und dass es ihm vielmehr nur darum zu thun war, in Beethoven eine gewiegte Autorität anzuführen, die ihm zur wirksamen Abwehr gegen die nur allzu sehr begründeten Vorwürfe dienen sollte, welche in Betreff ihrer höchst mangelhaften Gesangkunde neuere Componisten treffen. Man wird aber zu gleicher Zeit daraus entnehmen, in welchem Sinne ich gegen die Verhöhnung des Sängers protestire, und dass ich nicht verlange, der Opern-Componist habe nur der Eitelkeit jener Sänger zu fröhnen, deren ganze Kunst sich

auf ihre Kehlfertigkeit beschränkt. Wohl aber beanspruche ich die gewissenhafteste Berücksichtigung solcher Sänger, welche neben ihrer eigentlichen Gesangkunst auch die ausreichende Fähigkeit besitzen, den declamatorischen und dramatischen Theil ihrer Aufgabe zur vollsten Geltung zu bringen und dem Dichter und dem Componisten zugleich in erschöpfender Weise gerecht zu werden. Diese sind dennoch nun einmal ohne Widerrede, so lange es ein musicalisches Drama gibt, die Träger desselben, und werden es auch wohl für alle Zeiten bleiben, wenn auch immerhin die neue Schule dies abgeschmackt und lächerlich findet.“

„Freilich sagt diese“ — so heisst es schon vorher (S. 30, 31) —: „Was bleibt ihr Sänger zurück in der alten Beschränkung und Beschränktheit, wo sich Alles so gewaltig entwickelt und die unbequemen Fesseln sprengt?“ — Ist denn in der musicalischen Kunst jede Schranke gefallen, jedes Naturgesetz aufgehoben? Mir ist noch kein Sänger begegnet, dessen Stimme sich um ein paar Octaven hätte erweitern lassen, wie ein Clavier; an dessen Kehle man Klappen hätte anbringen können, wie an Flöten, Clarinetten, Hörnern und Posaunen, oder an dessen Lungen man einen wirklichen Blasebalg applicirt hätte, um für die an ihn gestellten wahnwitzigen Anforderungen die nöthige Ausdauer zu gewinnen. Die einfältige Natur der menschlichen Stimme ist verzweifelt conservativ geblieben! Der Sänger hat durch die Ausbildung des Maschinenwesens, durch die Anwendung der Dampfkraft und alle galvanischen und elektrischen Kräfte noch keine Erleichterung gewonnen. Der Umfang seiner Stimme ist heute noch derselbe, der er immer war, die so genannten Register scheiden sich noch an derselben Stelle, wie ehemals, und der Sänger hat noch stets die alte Mühe und Ausdauer nöthig, dieselben zu vermitteln, um eine gleichmässige Scala zu gewinnen. Die Gesetze der Intonation haben sich in nichts geändert, und der Sänger muss sich, wie immer, mit den heimlichen, sehr subtilen Schwierigkeiten derselben vertraut machen. Auf eine deutliche und schöne Aussprache hat er nach wie vor seine grösste Mühe zu verwenden, und auf Kosten seiner Stimme sich durch alle möglichen Gesangs-Stilarten zu würgen. Das Stimm-Organ ist fortwährend der empfindlichsten Natur und will mit der grössten Sorgfalt herausgebildet werden; auch bedarf es zu seiner Entwicklung der naturgesetzmassigen Zeit, und will geschont und gepflegt sein, um erhalten zu werden. Die Blüthezeit des Sängers ist immer noch eine kurze, und in der Regel der jugendliche Schmelz seiner Stimme bereits verschwunden, wenn er etwas Achtungswerthes gelernt hat. Der Sänger hat noch bis jetzt, trotz aller Errungenschaften, zu seiner Kunst das selbstständigste musicalische Talent nöthig; er hat die kürzeste Zeit zu seiner Ent-



wicklung und mehr Schwierigkeiten zu überwinden, etwas Tüchtiges, Hervorragendes zu bieten, als der Meister in irgend einer Musikgattung; denn in keiner derselben haben mehr unumgänglich nothwendige Bedingungen zusammen zu treffen, als in einer künstlerisch schönen Gesangleistung, obgleich keine andere Leistung einer solchen Beschränkung, einer ähnlichen Abhängigkeit von der Materie, der Technik, unterworfen ist. Alle alten, gesangkundigen Meister haben nun allerdings dafür auch eine rigoröse Rücksicht gehabt, und in Italien, der Wiege der Gesangkunst, schreiben noch heute die Componisten nicht nur gesangmässig, sondern sie suchen auch vorzugsweise das in Anwendung zu bringen, worin der Sänger excellirt, und dagegen das zu vermeiden, was ihm schwer wird, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil der Sänger nicht schön, nicht künstlerisch frei singen kann, wenn ihn technische Unbequemlichkeiten daran hindern.

„Das sind nun freilich sehr einfältige Leute! die neue geniale Anschauung gibt sich mit solchen Lappalien nicht mehr ab, sie ruft den Sängern zu: „Wir können uns in unserem kühnen Fluge nicht mehr um euch bekümmern, nicht ferner unseren Genius aus Rücksicht für eure alberne Kehle in seiner Phantasie beschränken! Wir schreiben für die Stimme, wie es uns in Kopf und Feder kommt; seht zu, wie ihr damit fertig werdet! Früher waret ihr allerdings die Herren des musicalischen Drama's, der Hörer wurde durch euch gerührt, gehoben, erschüttert, es wurde ihm durch euch das Verständniss erschlossen; aber das ist abgeschmackt! Wir richten unsere dramatische Musik gleich so ein, dass das Instrumentale schon den ganz bestimmten erschöpfenden Ausdruck gibt, euch also überflüssig macht; und wenn wir keine Sänger haben, die unsere Musik singen können, so werden Flöten, Clarinetten, Fagotte u. s. w. eure Stellen vertreten.“ — Wahrlich! wären die heutigen Sänger in der Mehrzahl das, was sie sein sollten, wären sie in der grossen Kunst, deren Namen sie tragen, so heimisch, wie sie es sein müssten, d. h. wirkliche Gesangkünstler, und nicht zum grössten Theile so verirrt, so verwahrlos't, so bar aller Einsicht und höheren Intelligenz, aller idealen Kunstanschauung, aller Methode und edleren Strebens, sie würden bald die Componisten lehren, nicht allein gesangmässig, sondern auch dankbar zu schreiben.“

Unter den Rathschlägen für Componisten über die Behandlung der Oper im Allgemeinen sind unter anderen folgende um so beachtenswerther, je mehr sie von den Neueren vernachlässigt werden.

„Ist die scenische Einrichtung mit Bühnenkenntniss hergestellt, dann muss die Folge der Musikstücke geordnet werden, wobei das praktische Geschick des Componisten

sich thätig zu erweisen hat. Solostücke, Ensembles, Chöre, Alles stehe an seinem Platz, namentlich sei der Bau der Finales der durchdachtsten Anordnung unterworfen, überall gehe die dramatische Präcision mit der musicalischen Hand in Hand. Kein Musikstück sei zu kurz, wo die lyrische Empfindung eine Ausbreitung zulässt oder verlangt, keines zu lang, wo die Handlung vorwärts drängt; Alles habe Maass und wohlerwogenes Ziel. Auch wo der Hörer der Ruhe bedarf, sei wohl überlegt; denn eine allzu lange geistige Anspannung bringt nur Abspannung, und steht ein Musikstück nicht an der rechten Stelle, so dass dem Hörer die volle Aufmerksamkeit, die Frische des Empfängnisses dafür fehlt, dann geht oft des Componisten Liebstes und auf dessen Erfolg er am sichersten gerechnet hat, verloren.“

Ueber die musicalische Ausdrucksweise in der Oper haben uns folgende Stellen am meisten angesprochen:

S. 22. „Während der eine Componist die Worte nur als Faden gebrauchte, womit er seine Tonreihen zusammenhielt, will sich der Andere jeglicher musicalischen Freiheit und schmückenden Belebung enthalten und nur noch die Melodie der Sprache gelten lassen.

„Beide Richtungen dürfen wir wohl in ihrer Extremität als extravagant bezeichnen; denn so weit die absolute musicalische Melodie, welche jede innere Verbindung mit den Worten verläugnet oder aufhebt, sich von der eigentlichen dramatischen Musik entfernt, so eng und zu einer unnöthigen Dürftigkeit schrumpft diese in der Melodie der Sprache zusammen. Dort mangelt die Wahrheit und hier die freie Schönheit.

„Beide Eigenschaften sind aber in keinem Kunstwerke zu entbehren, folglich auch in der Oper nicht. Der Opern-Componist soll daher beide in gleicher Weise berücksichtigen. Bleibt er in wahrhaft künstlerischer Gesinnung beim Schaffen der Natur der Sache treu und frei von jener verführerischen Neigung, mit Absicht musicalische Effecte erzielen oder sinnlich wirken zu wollen, dann wird er die dramatische Wahrheit erreichen. Ist er dabei reich genug an Erfindung und durchdrungen von der selbstständigen Macht seiner Kunst und von Begeisterung für seine Aufgabe erfüllt, so wird er auch dem rein Musicalischen genug thun, um die Schönheit nicht vermissen zu lassen, und auf diese Weise sowohl vor Ausschweifung und Unnatur, als vor armseliger Dürftigkeit bewahrt bleiben.

„Dem Dichter eines Opernbuches können dieselben Anforderungen, welche an einen dramatischen Dichter überhaupt zu stellen sind, nicht erspart bleiben. Nur muss er gleichsam aus der Seele des Musikers dichten und wissen, wie viel dieser für seine künstlerische Wirksamkeit übrig zu behalten hat. Seine Haupt-Aufgabe besteht dem-



nach in jener Enthaltbarkeit, die bei vollständiger Anlage und scharfer Zeichnung des Drama's dem Tonsetzer die ausführliche Belebung anheimstellt. Der Dichter muss in der Ausführung das vermeiden, wodurch der Musiker in seiner Theilnahme beengt oder beeinträchtigt wird. Alle Abstractionen, alle scharfsinnigen Combinationen, die an den Verstand des Zuhörers appelliren, hat er ebenfalls, als dem Charakter der Oper fremd, auszuschliessen, dafür aber für Gefühls-Erregungen, Leidenschaften und lebendige Situationen genügenden Stoff zu bieten; auch darf die Diction nicht zu vollkernig, zu reflectirend, sondern muss der musicalischen Behandlung fähig sein. Er bleibt trotzdem, wenn er seine Aufgabe recht begreift und erfüllt, durchaus selbstständig, und arbeitet zwar dem Componisten in die Hände, jedoch ohne sich demselben slavisch unterzuordnen.

„Das Verhältniss des Tonsetzers zum Dichter ist ebenfalls ein durchaus selbstständiges. Zwar hat er die künstlerische Anregung, die schöpferische Begeisterung vom Dichter zu empfangen, aber nicht nur, um ihm zu dienen, sondern um, vom Stoff getragen, ihn in freier Schöpferkraft und zugleich in jener ideellen Weise zu beleben und zu beseelen, wie es seine Kunst nicht nur erlaubt, nein, gebietet. Hat folglich der Componist eine Dichtung in sich aufgenommen und sich aufs innigste von ihr durchdringen lassen, dann wird es ihm auch nicht möglich sein, eine Musik zu schaffen, welche gleichsam nur neben dem Texte herläuft; es wird vielmehr ein unzertrennbares Ganzes werden, in dem sich zwei geistige Potenzen zu Einem Gefühle, zu Einer Wirkung in einander verschmelzen. Dass dieses nicht durch die so genannte Melodie der Sprache erreicht werden kann, begreift sich, weil in dieser der Componist ängstlich den Accenten der Worte folgen muss und die musicalische Belebung dann weiter nichts ist, als ein farbiges Nachziehen der vom Dichter vorgezeichneten Contoure. Und dies heisst nicht nur die musicalische Kunst arm machen, nein, auch den Componisten unter den Dichter herabwürdigen. Der Erstere aber bedarf der eigenen Erhebung und fliegt mit dem Dichter verschlungen den kühnen Flug der Phantasie, jedoch nicht an dessen Füßen hangend, um von ihm hinauf getragen zu werden.

„Man wende nicht ein, dass in der Melodie der Sprache einzig und allein die dramatische Wahrheit, die unfehlbar richtige musicalische Declamation bestehe; denn die Musik folgt in diesen Bedingungen höheren Gesetzen, als die Sprache, ohne sich deshalb der Wahrheit zu entfremden.

„Will der Dichter aber ungeschmälert dramatischer Dichter bleiben, will er nichts unausgesprochen lassen, was nur immer zur Charakterisirung seiner Personen dienlich

und nothwendig ist, nun, dann ist die musicalische Belebung überflüssig. Sobald es jedoch darauf abgesehen ist, auch der musicalischen Kunst noch eine Betheiligung zu gewähren, muss auch die ganze Conception von vorn herein danach angelegt werden, um dem Componisten hinlänglichen Raum zur freien künstlerischen Verwendung seiner Mittel zu bieten.

„Mit dieser Bedingung ist dann die so genannte Melodie der Sprache unmöglich gemacht; kein begabter Componist wird sich freiwillig des Reichthums seiner Kunst begeben, um sich peinlich an die Sylben des Dichters zu heften. Mit der Melodie der Sprache verzichtet auch der Componist auf die Idealisirung der Charaktere, und welche unbegrenzte Macht gerade in dieser Beziehung der Musik gegeben ist, das tritt uns nirgends in ausdrucksvollerer Weise entgegen, als in Figaro's Hochzeit, der Zauberflöte und Fidelio. Was würde wohl aus diesen Opern geworden sein, wenn der Componist seinen Genius nicht frei hätte walten lassen?

„Wie gerechtfertigt daher auch immer die Forderung sein mag, dass der Componist dem Texte — hinsichtlich der Situation versteht es sich von selbst — die grösste Aufmerksamkeit zuwende und sich der rein musicalischen Wirkung wegen nicht von der dramatischen Wahrheit entferne, so darf er doch eben so wenig auf jene höhere Beseelung verzichten, die der Wahrheit einen Zauber verleiht, welcher nur der Musik gegeben ist. An die Illusion des Hörers hat das gesungene Drama unter allen Umständen zu appelliren, wenn sich die musicalische Behandlung auch aufs knappste an die Worte hält; ein Mehr oder Weniger — sobald es nur nicht die Gränzen der Wahrscheinlichkeit übersteigt, kann nicht von erheblichem Belang sein, und noch weniger berechtigen, ein neues Kunstprincip daraus abzuleiten.“

Auf den letzten Seiten (S. 53 — 78) spricht der Verfasser über die wesentlichen Eigenschaften des Opern-Dirigenten und des Opern-Regisseurs.

Im Ganzen sind beide Hefte, abgesehen von einigem Mangel an übersichtlicher Disposition, welcher Wiederholungen und Einschiebungen veranlasst, inhaltsreich und mit lebendigem Interesse geschrieben, und wir wünschen ihnen recht viele Leser, besonders unter denen, welche es nöthig haben, zum Bewusstsein über sich selbst und ihren Beruf zu kommen. — Bei der Fortsetzung dürfte etwas mehr Concision und mehr Berücksichtigung des in der musicalischen Literatur über ähnliche Themata bereits Vorhandenen zu wünschen sein.



## Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Den gegenwärtig hier versammelten Mitgliedern der deutschen Kunstgenossenschaft zu Ehren hatte das Fest-Comité am Mittwoch den 14. d. Mts. ein Concert im Gürzenich unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn F. Hiller veranstaltet. Das Programm brachte: Händel's Hallelujah aus dem Messias; Weber's Oberon-Ouverture; „O, weint um sie“, für Solo, Chor und Orchester von F. Hiller; Andante und Variationen für Piano und Violine (aus Op. 47) von Beethoven (die Herren Hiller und von KönigsLöw); drei Lieder von Mendelssohn, Weber und Hiller (Fräulein Em. Genast); Zigeunerleben von Schumann; Sinfonie Nr. VII. in *A-dur* von Beethoven.

**Berlin.** Besondere Theilnahme hat unter Sachverständigen die musicalische Abtheilung der Göthe-Ausstellung erweckt, in welcher die Compositionen Göthe'scher Dichtungen von den bedeutendsten Meistern zusammengeordnet sind, von Mozart, Beethoven, Reichardt, Zelter, Curschman, Löwe, Schubert, Mendelssohn, Schumann, viele davon in den Original-Handschriften, welche auch für den Laien etwas Anziehendes haben. Der Verein aller Künste um den grossen Meister der deutschen Dichtung gewährt einen Eindruck von seltener Erhabenheit.

Gegen den Buchdruckerei-Besitzer Herrn Trowitzsch war die Anklage wegen Nachdrucks erhoben, weil er in die von ihm herausgegebene Sammlung „Sechs schöne neue Lieder“ einige Couplets aus den Possen „Berlin, wie es weint und lacht“ und „Doctor Peschke“ aufgenommen hatte, deren Verlag dem Buchhändler Behrend von dem Dichter Kalisch übertragen worden war. Nachdem der Process mehrere Stadien durchlaufen, hatte das Kammergericht den Angeklagten zu 50 Thlrn. Geldbusse und zugleich zu einer Entschädigung des pp. Behrend auf Höhe von 10 Thlrn. verurtheilt. Das k. Ober-Tribunal hat das Erkenntniss bestätigt und die Nichtigkeits-Beschwerde zurückgewiesen.

Ueber das erste deutsch-österreichische Sängersfest zu Krems und Stein an der Donau (beide Städte hangen zusammen), das am 29. und 30. Juni Statt fand, ist uns eine kleine Broschüre (Wien, Druck von Jacob & Holzhauser) zugegangen, der wir Folgendes entnehmen: Es waren im Ganzen 24 Vereine von 195 bis 10 Mitgliedern da und 11 waren durch Abgesandte (8 bis 2 Personen) vertreten; zusammen 1034 Sänger. Eine Menge von deutschen Fahnen wehte aus den Fenstern; die meisten Häuser waren auch mit Sinnsprüchen verziert, z. B.: „Das Haus hat keinen Herren heut, Den Sängergästen sei es geweiht!“ — „Wer und woher? Das gilt uns gleich; Haus und Herz gehören euch!“ — „Lied wird That Früh oder spat!“ — Es ist eine hübsche Sitte der süddeutschen Sängervereine, dass jeder Verein seinen „Wahlspruch“ hat, gewöhnlich mit einem Reim und vierstimmig componirt; bei der Ankunft, so wie beim Auftreten ertönt jedes Mal zuerst der Wahlspruch. So war es in Krems (auch in Nürnberg). Es wurde im Freien gesungen, für die Sänger war eine Bühne errichtet, rings von Grün umgeben, mit einem Geländer von künstlich verschlungenen Baumästen vor der Brüstung, und von den Sitzplätzen des Publicums (3000) durch Blumenbeete und einen Springbrunnen getrennt. Die Gesammtchöre gingen, wie es bei kaum einer Probe nicht anders möglich war, höchst mittelmässig; der Dirigent Willvonseder aus Krems leistete alles, was zu leisten war. Am stärksten und besten vertreten waren Wien durch den Männergesang-Verein mit 195, den akademischen Verein mit 134, den Sängerbund mit 84, den Techniker-Verein mit 45 Mitgliedern; Krems war mit 56, Linz mit 53 („Frohsinn“) und 41 („Sängerbund“) Mitgliedern vertreten. Alle Sänger waren gastlich aufgenommen. Von den Einzel-Vorträgen zeichnet der Bericht den der Liedertafel „Frohsinn“ von Linz aus, dann den Männergesang-Verein und den Sängerbund von Wien, den Ver-

ein von Wels u. s. w. Zum Schlusse wurde Arndt's Vaterlandslied gesungen.

**Paris.** Das Journal *Le Monde* (früher *L'Univers*) enthält eine sehr anerkennende Beurtheilung der bedeutenden und für die Kirchenmusik so wichtigen Verlags-Artikel von Pustet in Regensburg, die *Musica divina*, herausgegeben von Proske, und das *Enchiridion Chorale* von J. G. Mettenleiter. Beide Werke werden als eine glückliche Vorbedeutung und nothwendige Erscheinung für die Verbesserung der religiösen Musik und des gregorianischen Gesanges in der katholischen Kirche bezeichnet (Beides thut freilich in Frankreich sehr noth!), und „der Einfluss des gelehrten und musikbegeisterten Deutschlands ist in allen musicalischen Dingen zu wichtig, als dass er sich nicht überall fühlbar machen sollte, wo sich die ernstesten Fragen über die wahre Grundlage der Kirchenmusik erheben.“ Auch die treffliche Ausstattung der Werke von Seiten der Verlagshandlung wird gerühmt.

**London.** Die berühmte Sängerin Katharina Hayes ist am 13. August zu Sydenham an den Folgen eines Blutsturzes gestorben. Sie war erst 40 Jahre alt. In Irland geboren, sang sie vorzüglich irische und schottische Balladen sehr schön, war aber auch als Concertsängerin in England und besonders in America sehr gefeiert.

**Petersburg.** General Alexis Lvoff hat seines vorgerückten Alters halber den Czaaren um Entlassung von dem Posten des Directors der kaiserlichen Capelle gebeten. Der Kaiser hat den Wunsch gewährt, zugleich befohlen, dass in Anerkennung der hervorragenden Dienste, welche Lvoff während des fünfundzwanzigjährigen Dienstes der Kunst und insbesondere Russland geleistet, das ihm die Erhebung der kaiserlichen Kirchencapelle zu einem berühmten Institute verdankt, ihm die Ehrentitel eines „Senators und Maître de le cour“, so wie die damit verbundenen Emolumente auf Lebenszeit erhalten bleiben. Geh Rath BachmétiEFF ist zu Lvoff's Nachfolger ernannt.

## Ankündigungen.

Im Verlage des Unterzeichneten erschien so eben:

### **Drei Lieder:**

„Wie ist doch die Erde so schön“,

„Schwanenlied“,

„Nicht mit Engeln im blauen Himmelszelt“,

für eine Stimme mit Pianoforte.

**Frau Bürde-Mey**

gewidmet von

**Ludwig Hartmann.**

Heft 4. Preis 22 $\frac{1}{2}$  Ngr.

**Adolph Brauer, Neustadt, Hauptstrasse Nr. 31.**

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und 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.

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.