

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 19.

KÖLN, 9. Mai 1863.

XI. Jahrgang.

Inhalt. Jahrbücher für musicalische Wissenschaft. Herausgegeben von Friedrich Chrysander. — Aus Rom (Musicalische Aufführungen in der Sixtinischen Capelle in der Charwoche). — Aus Frankfurt am Main (Aufführung von Händel's „Josua“). Von A. S. — Ein Abend in der musicalisch-akademischen Gesellschaft zu X. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, Sing-Akademie, Rich. Wagner — Hamburg, Sivori — Basel, Orpheus-Verein — Wien, Adeline Patti — Paris, Chöre für Männergesang, Theater — Petersburg).

Jahrbücher für musicalische Wissenschaft.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

I. Band. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1863. 452 S. in Octav*).

Für dieses Unternehmen, welches die gesunde Mitte hält zwischen kurzlebiger Journalistik und schwerwiegender krystallisirter Systematik und ein wahrhaft Neues in die Kunstwissenschaft einträgt, sind alle, denen es Ernst ist mit dem inneren Fortschritte der Tonkunst, dem Herausgeber zu grossem Danke verpflichtet, um so mehr, da dasselbe mit Mühen und Opfern verknüpft ist, die, äusserlich angesehen, kargen Lohn tragen. Wie sehr aber eben die Tonkunst nach dieser Seite hin eines Aufschwunges bedarf, weiss Jeder, dem die einschlägige Literatur bekannt, oder wer sich jemals geärgert hat an der vermeinten Geistlosigkeit der Musik, die denn doch trotz aller rationalistischen Zweifler so wunderbare Wirkungen thut zum Heile und Verderben der Seelen. Geschichte und Aesthetik stehen noch in ihren Anfängen, Tonlehre ist seit Jahrhunderten fast erschöpfend ausgebildet, und doch sind Haupt-Ergebnisse verhältnissmässig wenige, d. h. solche, die als feste Ausgangspunkte allen Parteien gültig erkannt wären. — Wie aber die Tonkunst die körperloseste, so ist sie auch die geistig freieste, von allen Künsten die reinste Kunst, als menschliche Nachschöpfung übermenschlicher Ideen, daher „auch nur von der Wissenschaft der Tonkunst eine Läuterung der Aesthetik ausgehen kann.“

Unter den acht Stücken dieses ersten Bandes sind zwei von M. Hauptmann. Das erste Stück handelt vom Klange, zwar ein längst und mannigfach durchgearbeitetes Capitel, aber hier in eigenthümlicher Anschaulichkeit so dargestellt, dass wir den Ton in der schwingenden Saite gleichsam entstehen sehen; die Relativität und Beschränktheit

*) Aus einer Beurtheilung von Ed. Krüger in den Göttinger gelehrten Anzeigen. 1863. 16.

unserer Tonempfindung wird schliesslich in einem humoristischen Gleichnisse dargethan.

Bedeutend ist desselben Verfassers zweiter Aufsatz, über Temperatur; eine gründliche Belehrung für diejenigen, welche aus unseren temperirten Clavieren von jung auf all ihr Tonwissen schöpfen, danach vorgeben, sich einzubilden, dies sei die entweder allein richtige oder doch gewohnheitlich eingefleischte Tonreihe, um dann schliesslich als „gleichschwebend erzogene“ zu dem absurden Dogma zu gelangen, dass unsere Scala „eigentlich“ aus zwölf gleichen Halbtönen bestehe. Die eingefügten Berechnungen zeigen die Schwierigkeit der vollkommenen Gleichschwebung theoretisch; die Clavierstimmer helfen sich praktisch mit der nicht mathematischen, sondern gefühlig erhorchten und ausprobirten unterschwebenden Quinte, und so ergibt sich dann diejenige leidlich reine Stimmung, die wir von einem anständigen Clavier erheischen u. s. w.

Das dritte Stück ist eine kritisch hergestellte Ausgabe von Joh. Tinctoris' *Diffinitorium musices* durch H. Bellermann. Das Werk ist das älteste musicalische Lexikon, der Autor ein brabantischer Gelehrter aus der letzten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, von dessen zahlreichen Schriften nur diese eine in Druck erschienen und heute (wahrscheinlich) nur noch in zwei Exemplaren vorhanden ist. Bellermann gibt nun einen Text-Abdruck, in welchem nichts corrigirt ist als die offenbar verdruckten oder sinnlosen Stellen, worüber dann jedesmal die Anmerkungen Rechenschaft geben. Die letzteren sammt der lichtvollen Uebersetzung sind sehr werthvoll und verdienen die Aufmerksamkeit aller derer, die sich mit Geschichte der Musik ernstlich beschäftigen.

Unter den folgenden fünf Aufsätzen des Herausgebers, insgesamt historischen Inhalts, bringt der erste (IV.): „Vom deutschen Volksgesange im vierzehnten Jahrhundert“, eine vollständige Mittheilung des poetisch-musi-

calischen Theiles der limburgischer Chronik. Es wird hier dargebracht, was auch vielen Fachmännern neu sein wird: eine (auszügliche) Wiedergabe der genannten Chronik nach der äusserst seltenen zweiten Ausgabe durch Johann Friedr. Faust den Aschaffenburger vom Jahre 1619; diese ist der Ausgabe von 1617, welche K. Rossel 1860 neu edirt hat, im Texte völlig gleich, in der Schreibung abweichend, theilweise sorgfältiger (S. 117). Das köstliche Bruchstück aus jener inhaltreichen Chronik, nebst Closer's Bericht über die Geisselfahrten aus der strassburger Chronik, ist von mannigfachem Interesse auch ausser dem musicalischen; von ergreifender Wirkung ist die einfältige Innigkeit der Erzählung, die mystische Wirklichkeit der Bilder.

Diesem folgt „Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttel'schen Capelle und Oper vom 16.—18. Jahrhundert“; als „Geschichte“ nur zu bezeichnen, „in so fern es über die äusseren Schicksale der braunschweigischen Capelle u. s. w. aus bisher unbenutzten Quellen zusammenhangenden Bericht erstattet: neue Thatsachen in urkundlicher Fassung, nicht abgerundete Bilder von Zeiten und Personen“ (S. 146).

Die an sich dürren Verzeichnisse sind mit historisch-ästhetischen Erläuterungen durchzogen, welche zeigen, wie solche minutiöse Arbeit Bausteine liefert zu höheren Zwecken; darum, wer sie erst flüchtig durchläuft, wird unvermerkt zu ihnen wiederkehren und sich das Seine suchen, auch wo es versteckt zwischen dem Gerölle liegt.

Die umfangreichste Abhandlung: „Henry Carey und der Ursprung des Königsgesanges *God save the King*“ (287—407), ist nicht bloss eine historische Vorstudie, sondern ein abgerundetes Bild von Zeiten und Personen, deren Mittelpunkt die lebenswürdige Gestalt des begabten, obwohl nicht durchgebildeten Künstlers ist; ein Meisterstück von historischer Combination, an dem wir sehen, wozu philologische Treue und Scharfsinn gut ist — vielleicht zur Belehrung des Weissen an der Spree, der in musicalischen Dingen die Philologen nicht eben willkommen heisst. Es wird aus tausend Kleinigkeiten, die doch nicht ermüdend sind, überzeugend nachgewiesen, dass Carey, was bisher nur vermuthend (S. 288) angenommen ward, wirklich der Dichter und Componist des Volkliedes *God save our noble King* gewesen und dasselbe zuerst in Drurylane am 28. September 1745 gesungen ward. Wer auch an der sowohl historisch als ästhetisch interessanten Frage weniger Theil nimmt, wird doch des Tondichters ehresames, fröhliches und tragisches Künstlerleben mit Erbauung lesen und besonders an den positiven Mittheilungen seiner schönsten Lieder und Arien Freude haben. Ihm ist einige Mal gelungen, was deutsche Sängerdichter in Luther's Zeit

wagen durften und Richard Wagner heutiges Tages zu leisten sich unterwindet: Wort, Sang und Tonsatz zusammen zu schaffen. Carey ward inne, dass das im Kleinen gelingen möge (vgl. 346—353), im Grossen dagegen die spezifische Arbeit der Sonderkünste in besserem Rechte sei, daher er seit 1732 seine Opern-Texte Freunden zu componiren gab (S. 324). Und das war ein melodisch begabter Genius, nicht ein verständiger Declamations-Fanater! Man sehe, singe und höre die trefflichen, gesunden Melodien S. 296, 323, 335, 360. Gewisse Grundformen — gleichwie die Händel'schen Sprachwurzeln (vergl. Chrysander's Händel, 1, 286) — lassen sich wahrnehmen, die Carey eigenthümlich sind; in Anderem finden sich Anklänge an Händel's Betonungsart, welche freilich schon ebenfalls englische Färbung an sich trug. Dahin gehört unter Anderem die Rhythmisirung der anapästischen Metra, z. B. 353, 355, ähnlich der des ersten Chors im Messias; eine Form, die Händel liebt, auch im Instrumentale.

Auffallend wird dem heutigen Sinne erscheinen, dass das freudige Liebeslied: *To be gazing on those charms . . . is to be blest beyond compare*, in *Moll* erklingt, dagegen des Mädchens Klage: *O where you will hurry my dearest — o cruel, hard-hearted, to press him* — in *Dur*; so schön beide Melodien an sich sind, so würde doch unsere dramatische Charakteristik das Verhältniss der Tongeschlechter hier umkehren. Carey gebraucht nach Sitte seiner Zeit wenig gefärbte Tonarten; das Höchste sind drei Kreuze oder *B*; einige Mal scheint der Charakter der Tonart dem Händel'schen — der heute noch durchklingt — ähnlich, namentlich in dem köstlichen *H-moll* zu *Haste, haste, ye little Loves . . . bring with you Venus Doves* (332), vgl. Händel's Delila im Samson, Caspar's Arie im Freischütz — während das *C-moll* des *Contented Country farmer* S. 364 uns fremdartig vorkommen wird. Am Schlusse der Abhandlung erfahren wir, wie die Ungewissheit über den Ursprung des Königsliedes mit veranlasst sei durch die sorglose Ausdrucksweise des *Daily Advertiser*, 1745, 1. October: „Performing the anthem of *God save our noble King*“, wo dann eine Verwechslung mit Händel's *Coronation-anthem* „*Zadok the Priest*“ (aus 1. Kön. 1., 34, 39) geschehen; eine deutliche Warnung für die, so die Kategorieen der ästhetischen Gattungen nicht achten wollen und daher *anthem, lay, air, song* u. s. w. verwechseln können.

Im vorletzten Stücke: „Händel's Orgelbegleitung zu Saul“, schwingt der Verfasser die kritische Geissel gerecht über dem englischen Editor Edward Rimbault, welcher das herrliche Oratorium 1857 für die englische *Handel Society* herausgegeben und dabei viel Willkürliches und Nachlässiges verschuldet hat.

Das letzte Stück: „Beethoven's Verbindung mit Birchall und Stumpff in London“, ist eine Mittheilung aus dem Leben des geliebten Meisters, die man mit Theilnahme und Wehmuth lesen wird; die tragische Gestalt, die so trotzig zwischen Leid und Wonne wandelt, so wunderlich mit Niedrigkeit und Hobeit dieser Welt zu verhandeln hatte! Mancher widerwärtige Zug aus seinem Leben findet vielleicht milderes Urtheil, wenn man — nicht seinen Genius, sondern sein Gehörleiden in Anschlag bringt. Die Angabe Schindler's, dass Beethoven von Seb. Bach „so gar wenig gekannt“ habe (S. 438, vgl. Schindler, Biographie, Bd. II., Ausg. 2, 322), wird zurückgewiesen; ausser den hier von Chrysander angeführten Gegengründen ist uns auch sonst schon kund geworden [woher?], dass Beethoven das temperirte Clavier immer auf dem Pult hatte, und dass er einst ausgerufen: „In dem leipziger Cantor hat ein Stück von der Gottheit gesessen!“

Wir scheiden von dem gediegenen Unternehmen Chrysander's in der Hoffnung baldiger Fortsetzung. Von besonderer Wichtigkeit erscheint auch dieses, dass die hier gegebenen Stücke theilweise der Händel'schen Ausgabe zur Seite gehen, die ja ebenfalls durch unseren rüstigen Herausgeber begründet ist und jetzt so glücklich und rasch fortschreitet, wie man es manchem anderen Unternehmen vergeblich wünscht.

Aus Rom.

Ende April 1863.

— — — Nach alle dem Vorbergehenden erwarten Sie natürlicher Weise, dass ein Mann, der als Musiker gross, als Schriftsteller nicht minder, als Tourist unerreichbar dasteht, Ihnen mindestens einen Appendix zu Mendelssohn's Reisebriefen aus Italien senden werde. Nein! ich will den armen Mendelssohn, und wäre es auch nur aus Pietät gegen meinen ehemaligen Lehrer, nicht verdunkeln und überlasse diese Aufgabe Anderen, vielleicht Franz Liszt, den ich gestern in Sanct Peter traf, aber den so lebhaften, genialen, blondgelockten von ehemals kaum in dem alten, gebeugten, an einem Pfeiler lehrenden wieder erkannte.

Da ich Sie nun nach echter Dichterweise *in medias res* geführt, darf ich auf den chronologischen Verlauf meines Reise-Epos zurückkommen. Nachdem ich den Trennungsschmerz meiner wiener Freunde durch eine Abschieds-Soiree mit starker Kost an Musik und stofflichem Zubehör einiger Maassen betäubt hatte, eilte ich Anfangs März dem Süden in jener Richtung zu, wo Goethe's gläubige Verehrer überall nur grüne Haine und glühende Goldorangen zu sehen hoffen. Ich sah und empfand aber im März auf

dem Brenner und selbst noch eine geraume Strecke weiter gar Manches, das weder grün noch glühend genannt werden dürfte. Innsbruck, Verona, Mailand gehörten in diese Kategorie des Unterschiedes zwischen Poesie und Prosa; erst von Genua an längs der Riviera di Levante kam azurblauer Himmel zum Vorschein, Chiavari und la Spezia sah ich schon im schönsten Frühlingsschmuck, und selbst die Festungsmauern des Varignano erschienen mir weniger grau, als sie Garibaldi vorgekommen sein mögen. Gern hätte ich Ihnen für etwaige dortige Verehrer einen Stein von diesen Mauern zugesandt, allein ich beherrschte mich und beobachtete, obwohl mit noch weit mehr Ueberwindung, dieselbe Enthaltbarkeit beim Anblicke der schönen Marmorblöcke von Carrara, um den Brief nicht allzu sehr zu beschweren.

Von Massa an ging es dann per Eisenbahn nach Florenz und so immer fort zu Lande weiter über Viterbo nach Rom, *summa summarum* zwanzig Tage hindurch in pferdebespanntem oder dampfschnaubendem Wagengerolle. Seekrank konnte ich mithin nicht werden, es wäre denn in der Scala in Mailand oder in der Pergola in Florenz gewesen. In der Scala hörte ich eine Oper, die Gounod's „Faust“ vorstellen sollte, ihrer Aufführung nach aber eben so gut Fra Diavolo oder Trovatore hätte betitelt werden können. In der Pergola hingegen genoss ich Verdi's epileptische Musik in seinem schauerhaften Nabucodonosor. Im „Faust“ wurden nicht weniger als der grösste Theil des dritten Actes — die Gartenscene —, dann die Walpurgisnacht, die Festsaal-Szene und sonstige Kleinigkeiten herausgeschnitten, das Uebrige dafür aber mit Zusätzen und Einlagen aus anderen Opern vervollständigt, *à l'usage de chacun* zugerichtet und der Art neu orchestriert, dass bei den Knall-Effecten gewöhnlich alle Violinen und Holzbläser, bisweilen auch noch die ganze Küchenbatterie von Blech im Unisono mit dem Sänger hinaufstürmten und dann möglichst lange auf einer hohen Note hangen blieben, bis nach und nach den Bläsern der Athem, den Geigern der Bogen ausging und nichts übrig blieb als ein zinnoberrother Tenor, der, unter Allen mit den stärksten Lungenflügeln begabt, noch immer sein hohes *a* herausquetschte, bis auch er, der Macht der Zeit erliegend, zusammenbrach. Dann erfolgte unendlicher Jubel im Publicum, um so brüllender und tobender, je brüllender und geschmackloser der singende Athlet sein hohes *a* verwerthet hatte. Dem deutschen Musiker aber bricht das Herz, wenn er diese herrlichen italiänischen Kehlen so niederträchtig missbrauchen und an solchen musicalischen Schund, wie die meisten Opern Verdi's sind, vergeuden hört. Das kann man, mit Mendelssohn zu reden, in der That „die Musik handhaben“ nennen, und man meint bei einer der-

artigen Vorstellung Leute vor und um sich zu haben, die alle vom Veitstanz besessen sind.

Während der Fahrt von Florenz bis Rom hatte ich Zeit, mich von den musicalischen Eindrücken der toscanischen Hauptstadt zu erholen und mit etwas mehr Befriedigung auf den Palazzo Pitti als auf die Pergola zurückzublicken.

Neu gestärkt ging ich denn am Mittwoch der Charwoche an die herculische Arbeit, in der Sixtinischen Capelle die fünfstündige Abendfeier — *Lamentationes, Tenebrae, Miserere* u. s. w. — anzuhören. Ich muss Ihnen, was ich schon im Exordium meiner Epistel erwähnt habe, wiederholen, dass meiner unbedeutenden Wenigkeit bei dieser Gelegenheit ein Platz zu Theil wurde, um den mich Fürsten und Botschafter beneiden konnten, ein bequemer Sitzplatz dicht unter der Sänger-Tribune, den ich der grossen Freundlichkeit eines päpstlichen Beamten verdankte, an den ich durch einen einflussreichen deutschen Geistlichen empfohlen war. Wenn Ihnen hierbei die Fabel von dem Löwen und der Maus und dem Netze einfällt, so kann ich nichts dagegen haben, denn alle Löwen Roms hätten mir einen Raum nicht erschliessen können, den eine anscheinend kleine Maus mir zugänglich machte, indem sie mich in die Nähe der Cardinäle schmuggelte und mir so die Gelegenheit verschaffte, ganz behaglich zusehen zu können, wie mancher andere Zuhörer ohnmächtig aus dem Gedränge getragen wurde.

Hier also, auf einem Sitze, den ich wahrscheinlich kein zweites Mal mehr im Leben werde erringen können, wohnte ich einer der ergreifendsten kirchlichen Feierlichkeiten bei, ja, einer im Gesamt-Eindruck höchst erhebenden Feier. So viel zur Steuer der Wahrheit! Wollen Sie mich aber befragen, welche Eindrücke ich als Musiker dabei empfangen und empfunden habe, so muss ich, ebenfalls zur Steuer der Wahrheit, meiner heimgebrachten Enttäuschung Luft machen. Diese weltberühmten Sänger der Sixtina intoniren positiv falsch, singen geschmacklos und haben, für mein Ohr wenigstens, meistens antipathische Stimmen. Wenn dieser Männer-, oder richtiger Castraten-Chor, statt in vier Octaven sich zu bewegen, in zweien rein und volltönig singen wollte, seine Cadenzen, statt mit Schnörkeln und Bocks-Trillern, ruhig und würdevoll abschlosse und die Töne nicht durch die Nase, sondern durch die Kehle emittirte, so liesse sich die Absonderlichkeit manches Anderen, das vorkommt, noch ertragen, denn eigenthümlich interessant und anderwärts ganz ungehört und unhörbar ist der Vortrag einiger dieser Sänger, namentlich eines alten fünfundsechzigjährigen Sopranisten! Leider aber erinnern diese Stimmen gar zu oft auch an die Harfenistinnen in den *Cafés concerts* zu Paris, und

sollte ich wegen meiner Vergleiche in den Bann gethan werden, so müsste ich doch trotz aller *Fanatici* in der Sixtina sagen, dass dieser traditionel-classisch sein sollende Stil mir sehr unclassisch erscheint und weder durch die Urväter des Gregorianischen Gesanges, noch durch sämtliche Kirchenväter zum unbestreitbaren Dogma in unserer Kirche erhoben werden könne. Hier in Rom würde natürlich, wer eine solche Behauptung wagte, von den Musikern gesteinigt werden.

Aber nun, wo ich meinem speciel musicalischen Aerger Luft gemacht habe, komme ich dennoch auf mein früheres Urtheil über das Ganze zurück, auf die Behauptung, dass bei dieser Feier, wie bei allem, was man in Rom sieht und hört, der Gesamt-Eindruck gross und überwältigend bleibt, und dass ich die in der Sixtinischen Capelle zugebrachten Stunden um keinen Preis aus meinem Gedächtnisse verwischt wissen möchte. Ich hörte da auch, umgeben von den Schatten der eintretenden Nacht und den greifbareren, die Michel Angelo an die Wände gezaubert hat, ein *Miserere* von Allegri oder in dessen Stil von Bainsi (genau konnte ich den Autor nicht ermitteln), das wunderschön gewesen sein würde, wenn die Ausführung dem Adel der Composition ebenbürtig gewesen wäre.

Zur Entschuldigung der Sixtinischen Sänger muss ich jedoch bemerken, dass man nach löblicher italiänischer Weise auch mit diesen eben so umgeht, wie mit den Fiakerpferden; das falsche Intoniren wird begreiflich bei Leuten, die während der ganzen Charwoche regelmässig sechs bis acht Stunden täglich in Anspruch genommen werden.

Aus Frankfurt am Main.

Aufführung von Händel's „Josua“.

Mit dieser Aufführung hat der Rühl'sche Gesangverein am 27. April den Reigen der Winter-Concerte der drei neben einander wirkenden grossen Körperschaften, wozu noch der Cäcilien-Verein und das Museum zu zählen, geschlossen. In Allem waren der Concerte achtzehn an Zahl. Bei einem Rückblick auf die Erfolge im Allgemeinen, wie sie sich zunächst nach der künstlerischen Seite hin ergeben haben, darf die Zufriedenheit aller Stimmfähigen mit den Leistungen sämtlicher dabei Betheiligten kaum in Frage gestellt werden. Aufrichtige Hingebung an die Sache der Tonkunst, wie dieselbe nur in sicherer Erkenntniss ihrer hohen Bedeutung an und für sich, wie für den moralischen Werth im Leben jedes Einzelnen ihre Wurzel findet — sie war in vollem Maasse vorhanden, und ihr ist es zuzuschreiben, dass sich jeder Abend zu einer

wahrhaften Kunstfeier gestaltet hat, wozu die schöne Localität das erforderliche Relief gegeben. Darf dies, ohne Widerspruch zu befürchten, ausgesagt werden, so muss andererseits auch die rege Theilnahme des Publicums rühmend erwähnt werden, das an allen Abenden den grossen Saal fast in allen Räumen gefüllt hatte. Bedenkt man, dass alle drei Körperschaften ihr separates Abonnement haben, und dass dieses die enormen Kosten eines jeden Concertes ausreichend zu decken vermag, so ist diese Thatsache allein schon im Stande, Achtung vor dem musikliebenden Publicum Frankfurts einzulassen. Aber noch eine andere Thatsache tritt hier als wesentlicher Factor mit ein, dies ganz besonders bei Aufführungen von Oratorienmusik. Man darf behaupten, dass, die das Theater besuchende Menge ausgenommen, die sich ja allerwärts aus sämtlichen Schichten der Bevölkerung ergänzt, in den gebildeten Classen dieser Stadt ein empfänglicher Sinn für den Ernst der Kunst, und zwar jeglicher Kunst, sich bethätigt, dem es zu verdanken, dass die Anforderungen an das allerseits im Oratorium zu Leistende stets hoch gespannt sind, sich daher den Dilettanten-Schild als Entschuldigung für mittelmässige Leistungen nicht gern gefallen lassen. Dieser Factor, der nur mit einer künstlerisch guten Aufführung sich befriedigt zeigt, wirkt andererseits wiederum als Sporn bei jedem Mitgliede der beiden Gesangsvereine, mit Zeit und Mühe nicht zu kargen und den nicht zu vermeidenden Anstrengungen in den Proben sich willfährig zu unterziehen. Dorthin also die in der Regel vortrefflichen Ausführungen schwieriger Aufgaben in beiden Gesellschaften. Wohl mit vollem Recht verdienen sie vorzugsweise Erhaltungs-Institute (Conservatorien) des Guten und ewig Schönen in Sachen der Tonkunst genannt zu werden.

Mit Bezugnahme auf Vorstehendes wird es für den Verfasser leicht, aber auch angenehm, von der Aufführung des „Josua“ (mit vermehrter Instrumentirung von J. Rietz) in Kürze sprechen zu können. Die Solostimmen befanden sich in den Händen des Fräuleins Labitzky (von der hiesigen Oper) und des Fräuleins Schreck aus Bonn, dann des Herrn Baumann (von der Oper in Kassel) und des Herrn Hill. Erstgenannte bewährte sich zu nicht geringer Ueberraschung als Oratoriensängerin so vortrefflich, dass wir den Wunsch nicht unausgesprochen lassen können, das Fräulein öfters an dieser Stelle mitwirken zu sehen. Die Gediegenheit der Leistungen Seitens der anderen Solisten bedarf wohl keiner besonderen Hervorhebung, jedoch hätte Herr Baumann die Arie in der ersten Abtheilung: „Schnell, Israel, schnell“, nicht so übermässig präcipitiren sollen. So lang ausgespinnene Coloraturen, wie dort, worin keine oder doch nur spärlich angebrachte Einschnitte das Athmen erleichtern, bringen bei solcher Uebereilung eine

ermüdende Wirkung hervor, weil das sich zu oft wiederholende Schnappen nach Athem, an sich unkünstlerisch, zu auffällig und unangenehm erscheint. Ein so erfahrener Sänger in geistlicher Musik wie Herr Baumann sollte niemals, selbst im schnellsten Tempo, in so fern es dem Charakter entspricht, der gemessenen Würde, als oberstem Postulate in dieser Gattung, untreu werden. Opern-Feuer ist hierbei nicht am Platze.

Chöre und Orchester leisteten das Erforderliche, wie wir es von beiden Seiten gewohnt sind. Fast alle Nummern wurden mit wahrhaft künstlerischer Vortrefflichkeit in Beherrschung und Lösung der Aufgabe gesungen, so unter Anderem der Chor: „Der Herr befiehlt“, dann wiederum der Chor: „Allmächtiger Herrscher in der Höh“. Letzterer darf wohl als der Glanzpunkt der Chorleistungen bezeichnet werden. Zu bedauern war der sich in verschiedenen Nummern ergebende Mangel an gleichmässiger Klangfülle, der durch den Abgang einer Reihe von Stimmen im Tenor und Bass — in Folge von Erkältung — verursacht worden. Im Bass-Chor allein sollen an 25 Stimmen gefehlt haben. Zu offenbar findet dieser Fall seine Ursache in der jetzt herrschenden Mode, selbst bei rauher Witterung den Hals bloss mit einem schmalen Bande bedeckt zu tragen. Sollte diese besonders für Sänger nachtheilige Mode andauern, so wäre es wohl gerathen, in den Gesangsvereinen Sanitäts-Commissionen aufzustellen, die über stetes Wohlbefinden der Mitglieder zu wachen hätten.

Herr Musik-Director Friederich hat mit diesem grossen Werke wieder einen Schritt auf der schwierigen Dirigenten-Laufbahn vorwärts gethan und die erforderliche Summe an Erfahrungen um eine vermehrt. Es sei gestattet, die geeignete Gelegenheit zu benutzen, um auch unsererseits etwas hierzu beizutragen. Die richtige Behandlung des *Recitativo secco*, das in Händel's „Josua“ ausschliesslich in Anwendung kommt, scheint in den deutschen Orchestern nicht genug gekannt zu sein; dem Schreiber dieser Zeilen wenigstens war es noch nicht vergönnt, Zeuge einer solchen sein zu können, ausgenommen in Wien. Die Accorde, auf denen dieses Recitativ beruht, sind bekanntlich einem Contrabass und zwei Violoncellen zur Ausführung zugetheilt. Dem Schreibgebrauche gemäss werden sie nach der Bezifferung des Grundbasses meist in ganzen Noten, mit Bindungszeichen über die Tactstriche, der Singstimme unterlegt, sie werden jedoch nicht so ausgeführt, wie sie sich zur Erleichterung des Mitlesens dem Auge präsentiren, sondern in der Regel nur kurz „angeschlagen“, wie der herkömmliche Ausdruck es bezeichnet. Diese Accorde stricte ausgehalten, so zwar, dass man z. B. drei bis vier Tacte hindurch den Dreiklang, gleich darauf eben so lange einen Secund-Accord erklin-

gen lässt u. s. f., verstösst gegen die Regel der zweckmässigen Anwendung, die dem Sänger die sichere Intonation nur ermöglichen, keineswegs aber ihn am Leitseile der meist noch dumpf tönenden Bass-Instrumente zu führen beabsichtigt. Das *Recitativo secco*, in solcher Weise ausgeführt, kann nicht verfehlen, im Zuhörer das Gefühl des Schleppens, bald auch der Langenweile zu erzeugen, dies um so gewisser im Oratorium, wo es die Aufgabe des Sängers ist, langsam mit erhobenem Pathos zu recitiren. Die Unmöglichkeit ferner, den Bogen so viele Tacte hindurch fest auf der Saite zu halten, dass der Ton fortan gleichmässig erklingt, dass nicht bald einer, bald der andere der drei Instrumentisten mitten in dem ruhenden Accord hin und her streicht, um das Intervall deutlicher hören zu machen, dieses Unziemliche, jedoch Unvermeidliche, könnte allein schon ein Wink sein, dass es mit jenem Schreibgebrauche nicht so stricte zu nehmen ist. Weil das Recitativ in dieser Art zu begleiten zu selten vorkommt, so wird das Steife und Schwerfällige in dessen Behandlung wohl immerhin zu hören sein, denn es bedarf vieler Uebung, um die Sache an sich gut zu machen und den Sänger in jeglichem Tempo gehörig zu unterstützen. Die Sache gewinnt, wenn nebst dem Contrabass nur ein Violoncell dafür eingeübt wird. Letzteres hat die Aufgabe, nach Bedürfniss des Sängers den vollständigen Accord *arpeggiando* wiederholentlich zu Gehör zu bringen. Wiederum nach Bedürfniss des Sängers, der dem Orchester bald nahe, bald fern steht, wird der Dirigent bei Beginn des Recitativs oder bei Absätzen den angeschlagenen Accord etwas anhalten, dann aber den Sänger allein gehen lassen. Die beste Schule für zweckentsprechende Behandlung dieses Recitativs bleibt die italiänische Oper, sowohl die *seria*, wie die *buffa*; in beiden ergibt es sich, dass dasselbe der jedesmaligen Situation recht wohl entgegen zu kommen und derselben sogar ein gewisses entsprechendes Colorit zu geben vermag, in der *Opera seria* durch an passender Stelle breites Hinlegen des Accords, in der *buffa* wieder durch immer kurzes Anschlagen, zuweilen mitten im Parlendo des Sängers, zur Erhebung eines drastischen Effectes. Ueberhaupt ist die richtige Behandlung des *Recitativo secco* weit entfernt, Monotonie und Langeweile zu erzeugen, wie die Gegner behaupten wollen, nur die unrichtige ist die Erzeugerin solch narkotischer Wirkungen.

Sonderbar genug, dass alle unsere Lehrbücher es fehlen lassen, nur ein Wort über die Behandlung dieses Recitativs der trockenen, völlig ungenügenden Erklärung anzufügen. Selbst Marx weiss in Allem und Jedem nicht mehr darüber zu sagen, als: „Ist das Recitativ nur von einfachen Accorden begleitet, so heisst es *Recitativo secco*

oder *parlante*.“ (Vgl. Allgem. Musiklehre von A. B. Marx, 281, dritte Auflage.) A. S.

Ein Abend in der musicalisch-akademischen Gesellschaft zu X. *)

„Attention!“ donnerte mit Würde die Stimme des Präsidenten.

Die Gesellschaft gerieth in ein ruhestiftendes Husten, Räuspern, Rücken und Plätzeordnen, welches gewöhnlich noch für einige Minuten den früheren Lärm verstärkt. Nach endlich erfolgter Ruhe fuhr er fort:

„Sie wissen, geehrte Herren Anwesende, auf dem heutigen Programm unserer akademischen Gesellschaft steht: „Dramatische Production auf der Clarinette, dargestellt von unserem geehrten Mitgliede Winsele, Musicus, Compositeur und vorzüglichem Clarinettisten“.“

„Bravo!“ tönte es aus einigen Ecken des Saales, während die meisten Akademiker, stumm Beifall nickend, das Glas an den Mund setzten. Winsele erhob sich, an einem gelben, gelöcherten Instrumente mit Klappen putzend, und verneigte sich. Schmale Lippen, Stiefelbürsten-Frisur, eine spitze Nase und ein spitzes Kinn zeichneten ihn aus. Die Nase kam in Verdacht, zeitweise es auf die Klappen abgesehen zu haben und nach den obersten zu zielen. Als er die Stimmung seines Instrumentes probirte, zuckten schon bei jedem Athemzuge die vordersten Borsten seiner Stiefelbürsten-Frisur und tactirten später unaufhörlich mit.

An seiner Seite erhob sich ein Jüngling mit sehr viel weissem Kragen und sehr wenigen Bartspuren, sein Begleiter auf dem Piano und jetzt sein Sprecher. „Geehrte Herren Collegen!“ rief dieser mit überschnappender Stimme und ostentativer Würde: „Tonmeister Winsele behauptet bescheiden, kein Redner zu sein, und hat mich aufgefordert, für ihn das Wort zu nehmen, was ich hiermit thue. Es ist ein allgemeines, altes und verrottetes Vorurtheil, dass die Musik keine im Leben vorhandenen Zustände, sondern nur Gefühle ausdrücken könne. Dieses alte, verrottete, nichtswürdige Vorurtheil, von den alten bezopften Kritikern und so genannten Meistern, welche nur Meister heissen, weil sie das Wenige, Unvollständige eingebüffelt, was sie von ihrer tiefstehenden Jugendzeit überkommen haben, dieses alte Vorurtheil wird Meister Winsele, der geniale Compositeur, heute glänzend durch ein grosses Tonwerk widerlegen. Es ist ferner eine alberne Behauptung dieser so genannten „alten Meister“, die, weil sie selbst nichts können, behaupten wollen, die ganze

*) Aus dem humoristischen Romane „Hercules Schwach“ von Silberstein (München, Fleischmann, 1863).

Welt, das kommende Geschlecht, die neu auftauchenden jüngeren, genialen Kräfte der Gegenwart und Zukunft könnten auch nichts — dass kein einzelnes Instrument im Stande sei, alles Gewünschte auszudrücken. Vorzüglich sprechen sie der Clarinette diese Fähigkeit der umfassendsten, unumschränktesten, hoch- und tiefgreifendsten Tonmalerei ab. — Beiden diesen unverschämten Lügen, vorgebracht aus Unwissenheit, Stümperei und absichtlicher Erniedrigung der nachkommenden genialen Kräfte, die ganz neue Bahnen in der Kunst zu brechen im Stande sind und es auch thun — beiden diesen Lügen wird unser Meister Winsele sein ausmalendes Tonwerk „Struwelpeter und Barbarossa“ entgegengesetzt, einzig und allein auf der Clarinette vorgetragen!

„Struwelpeter und Barbarossa“ ist der dramatische Vorwurf, ohne Worte, ohne Text, ohne Melodie überhaupt; denn Melodie, Arie, Lied u. s. w. sind nur ein altes Vorurtheil, eine gezopfte Gewohnheit, und die wahre Musik der Zukunft braucht diese elenden Krücken einer talentlosen Zeit nicht! — Tonmalerei! das ist das Wahre! — „Struwelpeter und Barbarossa!“ Der Erstere, meine Freunde und Akademiker, ist Ihnen zur Genüge bekannt. Die geniale Verbindung dieses populären deutschen Charakters mit dem historisch deutschen, nicht minder volkstümlichen Kaiser Barbarossa und der nationalen Sage ist eine Original-Idee unseres geehrten Freundes Winsele, der den Vorwurf selbst verfasst hat. Struwelpeter will sich keine Nägel und Haare schneiden lassen, eben so wenig waschen; erstes Tonstück. — Der getreue Eckart warnt ihn und macht ihn weiter mit den Gefahren des Venusberges bekannt, vor dem er sich, wenn er etwa im Gegentheile eitel würde, zu hüten habe; zweites Tonstück. — Die schöne Melusina, halb Weib, halb Fischschwanz, reitet auf der mythischen Hirschkuh Genovefa's die Strasse entlang und sucht von Struwelpeter in dem Reize seiner Urwüchsigkeit drei Küsse zu erhalten, um sich vom Zauber zu erlösen; drittes Tonstück. — Struwelpeter verachtet aber die Venussin und die Melusina, und Letztere stürzt sich, verzweifelt über seine Sprödigkeit, von der Lurlei in den Rhein; viertes Tonstück. — Nun gräbt sich aber Struwelpeter, kühn im deutschen Bewusstsein, mit seinen Nägeln in den Kiffhäuser, weckt den Kaiser und dessen Reisige im Einverständnis mit dem grossen Raben, welcher als holde Prinzessin entzaubert wird, erlöst ungekämmt Deutschland, und mit der elektrischen Morgenröthe der Freiheit schliesst das Ganze!

„Bravo! Genial! Ausgezeichnet! Geistreich!“
 „Wohl werden Sie bemerken,“ fuhr der Redner-Jüngling fort, „dass hier wenig Rücksicht auf die Zeit, chronologische Folge und auf Reinheit der Sage genom-

men ist. Aber gerade diese geniale Verbindung von deutschen Volkssagen und Volks-Charakteren, gerade diese unbeschränkte Mengung von Roman und Historie, von Sage und Geschichte, beide echt deutsch, ursprünglich, volkstümlich, mit dem Bewusstsein der deutschen Nation innig verwachsen als das Mysteriös-National-Germanische, verleihen dem Ganzen einen eigenthümlichen Reiz und geben ihm den Anspruch, ein Epoche machendes Tonwerk zu sein! — Und dies alles wird auf der verachteten, verschmähten Clarinette ausgedrückt von Meister Winsele, und meine Wenigkeit wird die Ehre haben, nur hin und wieder die nöthigen Accompagnements auf dem Clavier auszuführen. Ich mache Sie auf einen Hochgenuss aufmerksam, anwesende Akademiker, und lade Sie zum tieferen Verständnisse und zur sorgfältigen Auffassung des gross gedachten Tongemäldes ein.“

Vorsorgendes Husten, Räuspern, Bier- und Speiserufen; Winsele schaudert bereits auf der gelben Clarinette einige Läufe ab, sein Begleiter zwickt einige Töne aus dem spindelbeinigen, mageren, näselnden Clavierkasten, und es geht los.

Struwelpeter schneidet sich die Nägel nicht, wäscht sich nicht; Nikolaus will ihn ins Tintenfass stecken, die Haare wachsen ihm furchtbar: alles dies wird tonlich dargestellt zur Bewunderung der ganzen Versammlung. Der Fischschwanz der Melusina, der Lurleifelsen, die Venusgeister, Barbarossa, die Hirschkuh, das Aufgraben des Berges, des Kaisers Bart, das nationale Bewusstsein, alles dieses wogt auf und ab in den schnarrenden, kreischenden Tönen der Clarinette, bei glücklicher Vermeidung aller Melodie. Es bricht eine Klappe, und einige Zuhörer hoffen auf Erlösung — vergebens! Winsele's Borsten tactiren und seine Lungen arbeiten fort und fort! Als Hercules dem Verzweifeln nahe war, erklärte ihm Schnepselmann, wenn sie Beide auch nicht das rechte Verständniss des Tonstückes besässen, weil sie überhaupt nichts von der Musik verstünden, so sei nichts desto weniger Winsele's Composition ein geniales Werk, das alles bisher Gehörte überbieten werde, wenn dies nur durch fortwährende Reclame und Charlatanerie ausdauernd behauptet werde.

Mit kreischenden Morgenroths-Dissonanzen endete das Tongemälde. Ungeheurer Applaus, Bravo! Hurrah! Auch Akademiker, die geschlafen oder sich heimlich die Ohren mit Baumwolle verstopft hatten, klatschten aus Artigkeit doppelt vernehmbar. Winsele verneigte sich dankend, sein Jünger vom Clavier reichte ihm die Hand, er zog ihn an seine Brust, und sie verharrten „entrückt“ in der Umarmung, bis der Präsident sie mit Darreichung des Ehrenweines aus ihrer Verzückung weckte.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Am 4. April führte in Berlin in der Sing-Akademie der Stern'sche Verein die Messe von Emil Naumann auf, aus welcher einige Sätze früher in einem der Gürzenich-Concerte in Köln mit Beifall gegeben worden sind. Der Componist hat seitdem das Werk durch Uebersetzung aller Theile desselben und Hinzufügung eines umfangreichen, diesen Winter componirten Offertoriums zu einem fast ein neues zu nennenden umgeschaffen. Die berliner musicalische Kritik spricht sich einstimmig zu Gunsten des Werkes als einer Composition von grossen Intentionen und bedeutender Wirkung aus. Namentlich wird der Satz: *Munda me a peccato meo*, im Offertorium als etwas Ausserordentliches in Erfindung, Tiefe der Auffassung und Schwung hervorgehoben. „Dieses *Munda me* gehört“ — sagt z. B. Rich. Wuerst — „zu dem Bedeutendsten der Musik-Literatur unserer Zeit.“

Von Richard Wagner (gegenwärtig in Berlin weilend, um einige Concerte zu dirigiren) ist so eben das Textbuch zu seiner neuesten Oper: „Die Meistersinger von Nürnberg“, als Manuscript gedruckt (Mainz, Schott's Söhne), erschienen.

Hamburg, 26. April. Sivori hat die hochgespannten Erwartungen des Publicums glänzend gerechtfertigt. Er spielte am 24. April in dem Abonnements-Concerte unter Leitung des Herrn Otten das *H-moll*-Concert von Paganini und dessen „Carneval“, so wie eine Phantasie eigener Composition und gab nach stürmischem Hervorruf noch Paganini's Variationen über *Nel cor più non mi sento* zu. Joachim war in der Probe anwesend und äusserte seine Anerkennung des Sivori'schen Spiels in sehr warmen Ausdrücken. — Se. Majestät der König von Preussen haben geruht, Sivori den königlichen Kronen-Orden III. Classe zu verleihen.

Basel, 22. April. Durch den Orpheus-Verein (unter Direction von Aug. Walter) wurde neulich die Bach'sche Cantate „Ich hatte viel Bekümmerniss“ in höchst anerkennenswerther Weise zur Aufführung gebracht. Die ziemlich schweren Chöre waren gut einstudirt und die Soli befanden sich in den Händen der besten hiesigen Gesangskräfte. Ganz besonders begeistert wirkte der herrliche Schlusschor. Ausserdem kamen noch drei Doppelchöre von Schumann zur Aufführung („Ungewisses Licht“ — „Zuversicht“ — „Talisman“), welche gleichfalls mit Verständniss und Schwung vorgetragen wurden.

Wien. Die dritte Traviata-Vorstellung im Karl-Theater war im Ganzen gerundeter, als die erste, und auch das Interesse an Fräulein Patti's Leistung noch gesteigert durch die geniale Sicherheit, mit der die junge Künstlerin nicht nur die Hauptmomente der Rolle hervorhob und alle gesanglichen Schwierigkeiten spielend überwand, sondern die Aufgabe zu einem einheitlichen Bilde von ergreifender Poesie gestaltete. Fräulein Patti hat mit ihrer Violetta das Unglaublichste geleistet: sie hat uns die Erinnerung an diese dramatisch-musicalische Missgeburt in unvergesslicher Weise poetisch verklärt. Adeline Patti trat Sonntag den 26. April zum allerletzten Male, und zwar in einer gemischten Vorstellung auf, in welcher einzelne Scenen aus ihren beliebtesten Rollen zur Aufführung kamen. Der Applaus war kolossal: die Künstlerin wurde 16 Mal gerufen.

Paris. Meyerbeer hat zu den Chören für Männer-Gesangvereine, welche er im vorigen Jahre herausgegeben, jetzt noch eine neue Composition: „*Le Chant des Exilés*“, hinzugefügt. Die ganze Sammlung besteht nun aus fünf Chören: *A la patrie* — *Invocation à la terre natale* — *Les joyeux Chasseurs* — *L'Amitié* und *Le Chant des Exilés*. Man sieht, dass der berühmte Componist denjenigen Inhalt seiner Texte gewählt hat, der allein den würdigen Vorwurf eines Gesanges von Männern bildet: Liebe zum Vaterlande,

zur Freiheit, Jagdlust und Freundschaft sind die Empfindungen, denen er Melodie verleiht. Der „Gesang der Verbannten“ beginnt mit einem Tenor-Solo, welchem der Chor antwortet, der aus dem freien Schwung in *Dur* zu schmerzlicherem Ausdruck in *Moll* übergeht, dann aber lebendiger aufathmet in den Erinnerungen an die Kindheit und das Vaterhaus, bis am Schlusse in einem Solo mit Begleitung von Brummstimmen die Wehmuth wieder die vorherrschende Stimmung wird.

Die neue komische Oper von Flotow ist von der Direction der *Opéra comique*, da die Saison bereits zu weit vorgerückt sei, für den Herbst zurückgelegt worden. Herr von Flotow hat Paris verlassen.

Die italiänische Oper hat Donnerstag den 30. April geschlossen. Die Verwaltung geht nun in die Hände des Herrn Bagier über, der die beiden italiänischen Theater in Madrid und in Paris dirigiren wird.

Adeline Patti hat sich auf ihrer Durchreise von Wien nach London einige Tage hier aufgehalten. Ihre Erfolge in Wien übersteigen alles Dagewesene: sie kehrt buchstäblich genommen mit Diamanten bedeckt, die ihr die reiche Aristokratie verehrte, zurück. Die 23 Vorstellungen, deren Brutto-Einnahme 115,000 Gulden war, haben dem Impresario Merelli 80,000 Fr. reinen Gewinn gebracht.

Ernest Reyer, der Componist der „*Statue*“, von der Regierung mit einer besonderen auf die Tonkunst bezüglichen Mission betraut, wird Berlin, Wien, Belgrad (?), Pesth u. s. w. bereisen und durch die Schweiz nach Baden-Baden gehen, wo er den Sommer zubringen wird. [Er ist vorgestern durch Köln gekommen.]

Petersburg. Der kaiserliche Hof ist der enormen Ausgaben für die italiänische Oper überdrüssig, zumal da seit zwei Jahren das Abonnement der Aristokratie stets im Abnehmen ist. Man schätzt die bisherige Ausgabe jährlich auf eine Million Francs. Die Inscenesezung der neuen Oper Verdi's: *La forza del Destino*, kostete in der letzten Saison einschliesslich des Honorars an 200,000 Fr. — Tamberlick erhielt 72,000 und ein mit 15,400 Fr. verbürgtes Benefiz, also 87,400 Fr. für sechs Monate! Graziani 70,000, Madame Barbot 75,000, Madame Didiée 45,000 Fr. u. s. w. Da ist es kein Wunder, wenn „Alles aufhört“!

Das meininger Hof-Quartett, Gebrüder Müller, hat in Petersburg ausserordentlichen Beifall gefunden und wurde durch eine Einladung, bei der Kaiserin zu spielen, ausgezeichnet. Concertmeister Karl Müller hatte auf der Reise dahin an der russischen Gränze das Unglück, für einen Thüringer, Namens Müller, dessen Signalement überdies einiger Maassen auf ihn passte, gehalten und statt desselben arretirt zu werden. Erst nach 24 Stunden gelang es ihm, seine Freilassung zu bewirken und seinen Brüdern nachreisen zu können.

Ankündigungen.

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, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Appellhofsplatz Nr. 22.

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.