

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 43.

KÖLN, 24. October 1863.

XI. Jahrgang.

Inhalt. Geschichte der Musik. II. — Hiarne oder das Tyrfingsschwert. Nachgelassene Oper von H. Marschner. (Schluss.) — Die Tonkunst bei dem Dombaufeste zu Köln am 15. und 16. October. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Mannheim, Aufführung der Oper „Macbeth“ von Taubert — Hamburg, Adelina Patti — Louis Ehlert).

Geschichte der Musik.

II.

(I. s. Nr. 40.)

Noch deutlicher als aus dem Abschnitte über Palestrina geht die Verfahrungsweise A. Reissmann's in seiner „Geschichte der Musik“ aus der Entwicklung der Formen in der niederländischen und darauf in der venetianischen Schule hervor, die er stets mit Beispielen belegt; denn ausser den 51 Seiten Noten-Beilagen sind noch eine Menge zum Theil sehr ausführlicher Beispiele im Texte abgedruckt. Dadurch wird alles ästhetisirende Geschwätz von vorn herein abgewiesen, und wir erhalten eine sichere Zeichnung und begründete Darstellung, nicht eine mehr oder weniger in Phantasie getränkte Schilderung des Colorits. Man könnte den Vergleich machen, dass, wie Cuvier das Gerippe und die Knochen zur Grundlage des Systems im Thierreiche machte, auf ähnliche Weise Reissmann die Formen zum Gerüste nahm, um an ihnen den allmählichen Aufbau des musicalischen Systems zu zeigen.

Wie die venetianische Schule naturgemäss zu der römischen hinführte, darüber lesen wir unter Anderem S. 187 u. ff. in Bezug auf Adrian Willaert (von 1527 bis an seinen Tod 1563 an St. Marcus in Venedig), den Stifter jener Schule, wie sein Hauptverdienst darin bestand, dass er die alte Weise, die Psalmen in Wechselchören zu singen (Antiphonie), wiederum einführte. „Mehrstimmige Compositionen“ — heisst es dann weiter — „waren bei den Niederländern schon keine grosse Seltenheit; aber sie waren meist im *Canon plures ex una* componirt, wie jener vierundzwanzigstimmige Canon von Josquin; am allerwenigsten aber dachte man daran, die Chöre ganz bestimmt zu scheiden. Dies konnte erst geschehen, als den Contrapunktisten die Bedeutung der Harmonie als Grundlage für ihre Arbeiten immer mehr zum Bewusstsein gelangte. Wir sahen im vorigen Capitel bereits, wie ausserordentlich

wirksam dies sich schon in Josquin schaffend erweist, und wie bei einzelnen seiner Mitlebenden der einzelne Accord schon in selbständiger Behandlung hervortritt. Von hier aus war der Schritt bis zur Zweichörigkeit leicht gethan. Nachdem die einzelnen Stimmen sich nicht mehr selbständig zu entfalten strebten, sondern vielmehr sich in Massen zu vereinigen bemüht waren, war es natürlich, dieselben gegen einander zu führen. Wenn bisher mit dem einzelnen Tone operirt wurde, so begannen jetzt die Versuche mit dem einzelnen Accorde, und der nächste war allerdings der im vorigen Capitel bereits erwähnte, den einen Accord recht ausklingen zu lassen, um an seinem Vollklange sich recht zu ergötzen. Dann aber erfolgte nothwendig die Bildung nicht mehr melodischer, sondern harmonischer Formeln, und diese im Sinne der Contrapunktisten zu verarbeiten, war natürlich die Zweichörigkeit das bequemste Mittel. Diese entsprach aber der alten Psalmen-Gesangsweise entschieden mehr, als jene künstlich verschlungene der früheren Contrapunktisten. Jener Parallelismus der Psalmenverse war jetzt wiederum entschieden herauszubilden, und wir sehen denn auch die einzelnen Chöre in halben und ganzen Versen sich abwechseln, nach dem Sinne und Ausdruck der Worte. Diese kommen dadurch aber auch wieder zu einer Bedeutung, welche sie bisher nicht hatten. Den Contrapunktisten war es nur zu thun, die Stimmen recht künstlich zu verflechten, und diesem Bestreben wurde alles dem Entgegenstehende geopfert. Jetzt entwickelt sich das Ganze wieder mehr syllabisch, und das Wort erlangt wieder seine vollste Bedeutung. Dadurch aber wird auch jenem rhythmischen Elemente, das wir bisher vermissten, der Weg gebahnt, und wir werden schon bei Willaert, noch mehr aber bei seinen Nachfolgern Cyprian de Rore und Orlandus Lassus dem Bestreben nach jener symmetrischen Gliederung des Ganzen und der einzelnen Theile, von welcher die früheren Contrapunktisten nur eine schwache Ahnung hatten, be-

gegenen. Wenn wir endlich noch erwähnen, dass aus dieser harmonischen Darstellung des Tonmaterials sich auch erst die wirklich charakteristische Entfaltung der Kirchen-Tonarten entwickeln konnte, so darf man mit vollem Rechte die Weise Willaert's als eine neue Periode der Entwicklung unserer Kunst bezeichnen.

„Die ursprüngliche Kirchen-Melodie verschwindet allerdings allmählich aus der neuen Psalmodie. Bei Willaert begegnen wir ihr eigentlich nur im Anfange noch. So beginnt das Magnificat*) mit einer Melodie der Psalmodie in einer einzigen Durchführung, an der sich selbst der Bass nicht betheiligt, und dann wird der Satz vorwiegend harmonisch weitergeführt. Nur einmal noch zu den Textesworten *fecit potentiam* stimmt der Tenor jedes Chors jenes Eingangs-Motiv an, um die weitere Entfaltung sofort wieder den Chormassen zu überlassen. (Noten-Beispiele.) Schon aus diesen wenigen Beispielen ersieht man, dass das Ganze nicht etwa nur ein in zwei Chöre vertheiltes, ursprünglich einhöriges Werk ist, und dass die Chöre nicht etwa nur einander nachreden, sondern dass vielmehr die Chormassen mit und gegen einander selbständig geführt sind. Noch entschiedener tritt dies hervor an den Stellen, in welchen harmonische Motive auftreten, welche sich gegenseitig ergänzen, wie Frage und Antwort (Beispiel); namentlich aus solchen, welche schon auf feinsinniger Erkenntniss der harmonischen, nicht mehr melodischen Verwandtschaft beruhen (Beispiel), musste sich nothwendig eine ganz neue Musik-Praxis entwickeln und namentlich die Umgestaltung des Canons zu der weit bedeutsameren Form der Fuge von selbst ergeben. Der Canon ist, wie wir sehen, das ganz natürliche Product melodischer Entfaltung; die harmonische führt eben so naturgemäss darauf, die Resolution nicht mehr nur melodisch, sondern zugleich harmonisch in engste Beziehung zum Hauptsatze zu bringen, so dass endlich beide als Führer und Geführte (*Dux* und *Comes*, Thema und Antwort) sich ergänzen. Der weitere Verfolg dieses eigenthümlichen Processes kann erst später erfolgen.

„Wie in dieser neuen Weise die Declamation der Worte genau berücksichtigt werden kann, bedarf kaum eines Hinweises. An die Stelle des reich melismirten und mensurirten Gesanges, dem zu Liebe nicht nur die Verständlichkeit, sondern auch oft die sachgemässe Aussprache geopfert wurde, ist der ausschliesslich syllabische Gesang getreten, welchem die sinngemässe Declamation als oberste Regel gilt. Wie aber namentlich dadurch die Herausbildung einer wirklich selbständigen Rhythmik angebahnt wird, das wird erst erfolgreich im nächsten Buche bespro-

chen werden, wenn wir uns der Zeit nähern, deren Aufgabe es war, den musicalischen Rhythmus als selbständige Macht des musicalischen Ausdrucks hinzustellen. Jetzt zeigen sich immer nur noch vereinzelt Spuren. Die im Ganzen strenge Gliederung der Psalmenverse wird natürlich auch musicalisch dargestellt, allein nicht etwa mit dem Bewusstsein von der Nothwendigkeit rhythmischer Gliederung, sondern nur, weil der Gesang sich dem Texte syllabisch anschliesst. Zwar begegnen wir, wie bereits erwähnt wurde, kleineren, fester gefügten Abschnitten, aber auch sie folgen der Textgliederung und werden, ausschliesslich harmonisch, nicht auch rhythmisch eigenthümlich zusammengefügt.

„Der Rhythmus sollte nicht innerhalb, sondern ausserhalb des Kirchengesanges seine Ausbildung zum musicalischen Darstellungsmittel gewinnen.

„Aber eine andere und unstreitig die wichtigste Bedeutung gewinnt dieser syllabische Gesang dadurch, dass er zu grösserer Aufmerksamkeit auf den veränderten Sinn und die erhöhte Bedeutung einzelner Worte und zu einer demgemäss feiner und tiefer gefassten Behandlung derselben führt. Noch bei Willaert macht sich das Bestreben wie bei seinen Vorgängern nur in vereinzelt Fällen geltend. Innerhalb des Kirchentones, den herauszubilden ihr Hauptstreben ist, versuchen sie mancherlei abweichende Gestaltungen, aber immer mehr in der Absicht, dem Ganzen einen etwas abweichenden Ton zu verleihen, als einzelne feine, kleinere Züge herauszuheben. Aber schon in seinen Schülern und unmittelbaren Nachfolgern, weniger noch in Cyprian de Rore als in Orlandus Lassus, macht sich das bewusste Streben nach einer feineren Charakteristik geltend.

„Endlich bleibt uns noch ein eigenthümlicher Zug Willaert's zu erwähnen, der ihn vor allen seinen Vorgängern auszeichnet und der bestimmend auf die Gesamt-Entwicklung der Tonkunst wurde: die feinsinnige Weise, mit der er den Stimmklang zu verwenden weiss, um die ganze Fülle des harmonischen Ausdrucks zu erreichen.

„Jene ersten Chöre an Klöstern und Kirchen waren, wie der zu St. Marcus in Venedig, aus Knaben- und Männerstimmen zusammengesetzt. Schon um 1520 wird Costanza Festa als Castrat der päpstlichen Capelle erwähnt, doch erst mit dem Beginn des siebenzehnten Jahrhunderts wurde durch eine päpstliche Bulle (*Ad honorem Dei*) die Castration autorisirt.

„Den italiänischen Contrapunktisten gaben die Castraten die Veranlassung zu den verschiedensten Experimenten mit dem Stimmklange. Die eigenthümliche Zusammensetzung der Sängerschöre bot ihnen früh schon hohen und tiefen Sopran, hohen und tiefen Alt, Bariton, hohen und

*) Aus „*Thesaurus musices*“. Tom. I. Nürnberg, Johannes Montanus & Ulricus Neuberus.

tieften Tenor und den Bass und Contrabass, und wir nähern uns allmählich der Zeit, in der die Contrapunktisten fortwährend bemüht sind, für Klang und Ausdruck aus der verschiedensten Mischung der Stimmgattung neue Mittel zu gewinnen. Willaert's Grösse beruht auch hier noch einseitig auf der feinsinnigsten Mischung der Stimmen zur Gesamtwirkung (Beispiel).

„Bei Weitem geringere Bedeutung konnte Willaert durch seine Werke für einen Chor erlangen, und seine Motetten und Versetten stehen entschieden denen selbst seiner Zeitgenossen nach. Der Sinn für Harmonik ist bei ihm so stark, dass er die canonischen Formen, wie sie in der Motette immer noch ausschliesslich zur Anwendung kommen, entschieden in der Entwicklung aufhält. Daher können wir mit Recht Willaert als den Vollender der alten Richtung, die ganz bewusst auf die Harmonik hindrängte, ansehen, aber nicht auch zugleich als den Begründer der neuen, welche nun wiederum die Harmonik in reichster Belebung aufzulösen beginnt. Das konnte vollständig nur durch einen Meister wie Palestrina geschehen, der von der Harmonik ausging, der sie als etwas Fertiges vorfand, nicht durch einen, dem sie sich erst als letzte Consequenz des Entwicklungsganges ganzer Jahrhunderte darstellte.“

Fügen wir zur Vervollständigung dieses Entwicklungsganges noch hinzu, was Seite 203 u. ff. über den Unterschied zwischen Orlandus Lassus und Palestrina gesagt wird.

„Die in Rede stehende Motette von Orlandus Lassus: „*Gustate et videte*“ (die seit 1584 in München bei allen Processionen und Gebeten um gutes Wetter gesungen wurde), gehört allerdings zu den bedeutendsten und nebenbei lieblichsten Erzeugnissen jener Zeit. Der Meister bewegt sich innerhalb der engen Schranken der versetzten ionischen Tonart mit einer grösseren Freiheit, als jeder seiner Vorgänger, und namentlich der erste Theil der Motette entwickelt sich in ununterbrochenem Fluss und grosser Lebendigkeit. Sie ist das Product der vollständigsten Herrschaft über die Regeln der alten Schule.“

„In einer grossen Anzahl seiner Motetten geht er indess weit über diese hinaus und hilft damit die neue Zeit erfolgreich vorbereiten. Sein Contrapunkt ist meist figurenreicher, als der der Vorgänger, aber dessen ungeachtet merkt man ihm an, dass er nicht erfunden ist, um Harmonieen zu gewinnen, sondern vielmehr, sie aufzulösen. Wir müssen jetzt schon auf diesen tiefgreifenden Unterschied der alten und der neuen Compositionsweise hindeuten, wenn er uns auch in jenem Meister erst vollständig klar werden wird, in dessen ganzem Bildungsgange er sich uns schon darstellt, in Palestrina. Wir sahen die Har-

monie aus dem Bestreben entstehen, verschiedene Melodien zusammen zu fügen, und selbst als die daraus sich entwickelnde instinctive Thätigkeit des Discantisirens mit Bewusstsein geübt wurde, war diese immer noch nur darauf gerichtet, zu gegebenen Melodien die Consonanzen zu finden. Die ganze niederländische Schule verfolgte diesen Gang mit grosser Energie, und in der durch sie erzeugten venetianischen Schule erst wird die Harmonie als neue Macht für musicalische Darstellung vollständig gewonnen und erkannt, und so beginnt denn auch nach und nach der Standpunkt der Contrapunktisten sich zu verändern; sie treten in ein anderes Verhältniss zur Harmonie und nehmen von ihr aus ihren Ausgangspunkt. Zwar gilt auch ihnen noch eine fremde Kirchen- oder Volksweise als formales Band, aber diese erscheint ihnen von vorn herein eigenthümlich harmonisch gestaltet, und auf dem Grunde der ihr eigenen Harmonie erhebt sich jetzt ihr Contrapunkt.“

„Schon von Cyprian de Rore gilt dies annähernd; allein ihm scheint das harmonische Material noch viel zu neu, als dass es schon wieder vollständig flüssig bei ihm werden konnte. Wir finden bei ihm daher auch strengere canonische Formen, aber weit weniger Fluss in den einzelnen Stimmen.“

„Orlandus Lassus behandelt dagegen die künstlichen Formen mit wenig Sorgfalt, und das dürfte namentlich die grosse Ueberlegenheit, die Palestrina über ihn, wie über alle Vorgänger und Zeitgenossen gewann, begründen. Dieser grosse Meister fasste alle diejenigen Vorzüge, welche die Grösse jedes einzelnen bedingen, mit gewaltiger Hand zusammen, und wir finden bei ihm alle die Formen, welche die Zeit herausgebildet, von dem ursprünglich einfachsten Contrapunkte bis zu dem künstlichsten Canon eines Josquin und Ockenheim mit einer so ungezwungenen Consequenz der Entwicklung angewandt, wie vor ihm bei keinem Anderen.“

„Orlandus Lassus führt seinen begonnenen Canon selten weiter, als ihm die ungezwungen sich darlegende Harmonie gestattet. Diese so zu erfinden, dass sie, wie bei Palestrina, sich dem Canon ganz von selbst fügt, scheint ihm versagt gewesen zu sein. Trotzdem begegnen wir doch schon manchen contrapunktischen Feinheiten, die von der nachfolgenden Zeit zu selbständigen Formen sich ausbildeten.“

Und dann noch folgende Stelle (S. 214):

„Die ganze Fülle und Weite der Harmonik, in der sich ihm die Kirchen-Tonart darstellt, kommt natürlich in den mehrstimmigen, namentlich den mehrhörigen Werken zu vollständigster Erscheinung. Weil seine Harmonik nicht nur tiefer und reicher, sondern zugleich flüssiger,

durch die selbständigere Stimmführung lebendiger geworden ist, so vermag er auch jeden einzelnen Chor macht- und glanzvoller auszuprägen und beide wiederum künstlich in einander zu verweben. Die beiden Chöre wechseln in der Regel Versglied um Versglied, und indem der andere Chor einsetzt, ehe der erste noch verklungen, entwickelt sich das Ganze in eindringlicher Lebendigkeit. Wo er beide Chöre zusammenfasst, geschieht es nirgend nur in der gedrängt massigen Weise, wie bei Willaert, sondern immer so künstlich verwoben, wie in seinen einfachen Chören. So zeigt sich überall das Streben, die kaum erst gewonnenen festen Harmoniemassen in ein verschlungenes Tongewebe aufzulösen. Die Meister fühlten früh schon heraus, dass diese Harmoniemassen von nicht minder naturalistischer Wirkung sind, als der einzelne Ton, und dass, um sie zum Träger der höchsten Ideen zu machen, sie sich wiederum nothwendig auflösen müssen. Orlandus Lassus ist der erste Meister, der von diesem neuen Standpunkte aus sich schaffend erweist. Daher setzt er schon nie mit dem vollen Dreiklang ein. Der Grundton oder auch die Quint beginnt zuerst, ihnen gesellt sich dann noch wo möglich die Octave zu, ehe die Terz dazu tritt, und namentlich in jenem principiellen Vermeiden der reinen Dreiklangswirkung wurzelt jene Vorliebe für Synkopen. Die Fortschreitung in Dreiklängen erlangt dadurch ein eigenthümliches Leben und einen besonderen Glanz, dass zwei Stimmen fortönen, während die anderen Stimmen nach einem anderen Dreiklang schreiten und so jene fortklingenden in ein anderes Intervallen-Verhältniss setzen. Da aber, wo der Meister eine Kirchen-Gesangsweise harmonisch auszustatten beginnt, geschieht dies in einem reichbelebten Contrapunkte, und an Fülle und Glanz ist er nur von Einem übertroffen worden, von Palestrina.“

Hiarne oder das Tyrfingsschwert.

Nachgelassene Oper in vier Acten von H. Marschner.

(Schluss. S. Nr. 42.)

Der Inhalt des Textbuches ist in dem Berichte über die zweite Aufführung der Oper in Frankfurt am Main in Nr. 40 d. Bl. bereits skizzirt. Marschner erging es wie vielen deutschen Componisten: sobald sie einen Operntext erhalten, der halbweg musicalische Situationen enthält oder hier und da einer ihrer Lieblings-Neigungen in Bezug auf musicalische Ausdrucksweise Stoff darbietet, componiren sie darauf los und fragen nicht danach, ob die Handlung überhaupt dramatisch spannend und im Stande ist, durch Concentrirung auf wenige Personen als charakteristische Träger derselben die Theilnahme des gebildeten Publicums

zu erregen und zu fesseln. Diesen Punkt, der auch in dem Berichte aus Hannover über Hiller's „Katakomben“ (in Nr. 42) schon hervorgehoben ist, halten wir für die nothwendigste Bedingung eines guten Operntextes, weil er dem Componisten die Möglichkeit bietet, die Charakterisirung der Hauptpersonen durch seine Musik zu vervollständigen. Marschner fand in dem Texte von W. Grothe romantisches Nordland, Elfen und Geister, Zauberspuk u. s. w. Das zog ihn an und liess ihn auffallende Mängel des Ganzen, als Drama betrachtet, übersehen, und als er sie ein sah, war der bei Weitem grösste Theil der musicalischen Arbeit schon gethan.

Der Dichter hat den Kern der Handlung aus Adolf Stern's „Sangkönig Hiarne, eine Nordlandssage“ (Leipzig, 1857, 2. Auflage) entnommen: die Besteigung des Thrones durch Hiarne und dessen Kampf gegen den rechtmässigen, todt geglaubten Erben Friedleif (bei Grothe: Friedebrand). Er hat wohl daran gethan, seinen Helden moralisch dadurch zu retten, dass er ihn den allgemeinen Irrthum über Friedebrand's Tod theilen lässt, während in Stern's Gedicht Hiarne als doppelter Verräther an dem Thronerben und Jugendfreunde erscheint, denn „Er wusste, dass ich lebend war, Ich sandt' ihm Botschaft Jahr um Jahr“ — sagt Friedleif S. 19 a. a. O. Wenn hierin den Verfasser des Opernbuches ein richtiger Tact leitete, so war es dagegen ein Missgriff, die Sage von dem Tyrfingsschwert in das Drama hinein zu mischen und sie sogar zum Hauptfactor der Handlung zu machen. Dadurch fällt alle Charakteristik der Handelnden hinweg, weil sie nicht aus menschlichen Motiven handeln, sondern als blinde Werkzeuge eines übermenschlichen Zaubers. Nun wurden auch noch Dämonen hineingezwängt, deren Mitwirkung bei der Handlung nicht über die Verspottung ihres Schützlings oder Meisters Uller hinausgeht.

Diese Anlage trägt zum grössten Theile die Schuld, dass die musicalische Charakteristik der beiden Hauptfiguren, Hiarne's und Uller's, dem Componisten im Vergleich zu den Leistungen in seinen drei Meisterwerken nicht so gut gelungen ist, als in jenen. Namentlich ist die Bariton-Partie (Uller), für welche Marschner sonst stets mit Vorliebe geschrieben hat, in dem nachgelassenen Werke nicht so glänzend ausgestattet, wie in den früheren Opern, wenschon die beiden Arien Uller's recht gute, vielleicht nur etwas zu lange Musikstücke sind. Namentlich sind Recitativ und Arie im zweiten Acte aus *E-dur* und *Cis-moll* hervorzuheben, deren Mittelsatz in *E-dur* ein Marschner's schönsten melodischen Ergüssen vollkommen ebenbürtiger ist. Die Scene und Arie des dritten Actes verläugnet zwar Marschner's Weise nicht, macht aber nicht den Eindruck, den sie beabsichtigt.

Die Tenor-Partie (Hiarne) ist dankbarer, namentlich in den lyrischen Stellen. Eine durchgreifende Charakteristik hinderte indessen hier noch mehr, wie in der Rolle Uller's, die schwankende Haltung, welche der Dichter dem Hiarne gegeben, der bald kühn bis zum Ringen mit einem Geiste (!), bald kleinmüthig, bald Held, bald Troubadour, bald vom königlichen Sinn gehoben, bald als Vasall um Gnade bittend erscheint.

Ausser diesen beiden Männerrollen sind die übrigen unbedeutend für die Handlung; Friedebrand (Tenor) tritt erst im vierten Acte auf, die Freunde Hiarne's (Biörn, ein Skalde, Heröd, lauter hohe und niedere Bässe, wozu noch ein vierter, Stoccadur's Geist, kommt) bieten keine Gelegenheit zu selbständiger musicalischer Behandlung und kommen nur in Ensemblestücken vor.

Nach der Overture, die viel zu ausgedehnt ist, im Mittelsatz aber eine reizende Melodie aus der ersten Arie Hiarne's hat, führt ein Chor (*E-dur*) der Skalden und Vasallen Hiarne's in einer Halle seines Schlosses uns in die Handlung ein. Hier wollen wir gleich bemerken, dass wir in sämtlichen Chören der Oper — und es sind deren sehr viele — die volle Schöpfungskraft Marschner's aus seiner besten Zeit wiederfinden; hiedurch und auch durch die meisten von den anderen Musikstücken reiht sich die Oper Hiarne den drei Meisterwerken an und übertrifft die späteren Opern (Adolf von Nassau, Des Falkners Braut, Austin) bei Weitem. Aber wir dürfen nicht verschweigen, dass eine grosse Monotonie dadurch erzeugt wird, dass, mit Ausnahme eines kurzen Elfenchors, der für Frauenstimmen geschrieben ist, alle übrigen Chöre nur Männerchöre sind. Vollständige Chöre aller vier Stimmen hat der Dichter (ausser in zwei Zeilen am Schlusse der Oper) gar nicht herbeigeführt, und Marschner hat in zwei Finale's, wo es leicht war, Frauenstimmen mit auf die Scene zu bringen, diese Gelegenheit unbenutzt gelassen. Sind nun vollends noch — wie im Finale des dritten Actes — die drei Solostimmen neben dem Männerchor auch Männerstimmen (Hiarne, Biörn und Heröd), so bleibt das Colorit doch gar zu gleichartig, und selbst bei grossem inneren Werthe der Composition ringen sich drei Solostimmen neben vier Chorstimmen, welche alle sieben in der engen Region liegen, die dem männlichen Organ zugemessen ist, schwer zur Klarheit durch.

Nach dem Einleitungs-Chor tritt Hiarne düster und trauernd auf; er ist vom Hofe König Frotho's verbannt, der die Hand seiner Tochter Asloga ihm versagt. Trompeten verkünden die Ankunft Biörn's, der nach dem musicalischen Pomp, mit welchem er eingeführt wird, eine grössere Bedeutung für das Drama erwarten lässt, als ihm zugetheilt ist. Er benachrichtigt seinen Freund Hiarne,

dass der König todt und Asloga frei ist. Der lyrische Freudenenerguss, zu dem diese Botschaft Veranlassung gibt, ist ein schönes Arioso Hiarne's, in welchem die Melodie, die schon in der Overture anklang, das Hauptmotiv bildet. Uebrigens verläuft das Duett mehr recitativisch und declamatorisch. Die Scene endet mit einem Aufruf Hiarne's an seine Vasallen und einem frischen Kriegerchor.

Die Verwandlung zeigt eine Gegend am Meere mit Stoccadur's Grab, in das er das Zauberschwert Tyrfing mit hinab genommen hat. Ein Chor von Elfen freut sich der Abenddämmerung — ein liebliches Allegretto in *Fis-moll*, $\frac{2}{4}$ -Tact, für zwei Soprane und Alt, dem eine schöne tonduftige Instrumental-Einleitung (drei Violoncelle und gedämpfte Violen nebst einer Solo-Violine) vorhergeht. Man bedauert, dass der Chor so kurz ist. Auch die Beschwörungs-Scene Stoccadur's durch Hiarne und der eintönige Geisterspruch seines Ahns bei Ueberreichung des Tyrfings auf einem Orgelpunkte mit Begleitung von Hörnern, Ophikleid und Contrabässen erinnert deutlich an die Instrumentirungskunst im Vampyr und Hans Heiling. Der unsichtbare Geisterchor vervollständigt den Eindruck der Scene, bei der man freilich die Vernunft gefangen geben muss.

Eine abermalige Verwandlung führt uns in eine Halle der Burg Lethra. Die Königstochter Asloga (Sopran) klagt um ihr Geschick, wenn der Geliebte nicht erscheint, sie vor Uller's Werben zu schützen, in einer schön melodischen Cavatine in *Es-dur*, *Andante con moto*, $\frac{4}{4}$ -Tact. Ein Hornklang ertönt hinter der Scene und verhallt leise, bald darauf vernimmt man Hiarne's Stimme (Romanze in *A-dur*, $\frac{6}{8}$ -Tact), der Schutz und treue Liebe verheisst, und ein lieblicher Zwiegesang zwischen Asloga auf der Scene und Hiarne ungesehen schliesst den ersten Act.

Der zweite Act versammelt im Krönungssaale auf Lethra die Vasallen des todtten Königs, die Uller berufen hat. Die oben schon erwähnte Arie geht dem Erscheinen der Vasallen vorher, die mit einem trotzig wilden Chor in *D-moll* auftreten. Asloga und eine einzige von ihren Frauen (warum nicht ein ganzer Chor?) sind zugegen. Sie weis't Uller's Hand trotz des gar barschen Drängens der Vasallen standhaft zurück, bis Hiarne als Retter erscheint. Der Waffenstreit entbrennt, aber von dem Zauber des Tyrfingschwertes in Hiarne's Hand wird Uller geblendet und entflieht. Die Vasallen rufen Hiarne, dem Asloga ihre Hand reicht, zum Könige aus in einem prächtigen Chor *Andante con moto* in *F-dur*, $\frac{12}{8}$ -Tact, an den sich ein pompöses Finale (Solostimmen: Asloga und Walla, ihre Vertraute, Hiarne und Biörn, und Männerchor sämtlicher Vasallen) schliesst, das wir jedenfalls für das schönste Musikstück in der ganzen Oper halten. Hier ist Leben und Kraft und

Schwung in jedem Tacte und ein Glanz des Orchesters, der, weit entfernt von nichtssagendem Lärm, dem Gemälde eine charakteristische, vollsaftige Farbe gibt.

Der dritte Act beginnt in wilder Felsengegend mit einem Geisterchor von poetischem und düster schönem musicalischen Gehalt, dessen Instrumental-Einleitung wiederum meisterhaft ist. Weniger gelungen schien uns die folgende Scene zwischen Uller und den Dämonen. Nach der Verwandlung ertönt ein heroisch feierlicher, marschartiger Orchestersatz, der die Feier des Hochzeitsfestes Hiarne's und Asloga's einleitet. Dabei ertönt der Chor der Ritter (*F-dur*). Es ist unbegreiflich, dass auch hier wieder, mit Ausnahme der Asloga, nur Männer auf der Bühne sind! Waren denn die Frauen damals in Norweg ausgestorben, so dass selbst zu einer Hochzeitsfeier am Hofe des Königs keine einzige geladen werden konnte? Es ist sehr zu bedauern, dass Marschner die schönste Gelegenheit zu einem grossen Festchor nicht benutzt hat. Dagegen enthält die Partitur an dieser Stelle eine reizende Musik von bedeutendem Umfange zu einem grossen Ballet, welche Marschner, wenn wir uns recht erinnern, auf Ansuchen der Hofoperndirection von Wien geschrieben hat. Wo dieses Ballet in Scene gesetzt werden kann, wird es wesentlich zur theatralischen Wirkung des Moments beitragen, in welchem das Fest durch die Kunde von dem Leben und der Landung Friedebrand's unterbrochen wird; auch dürfte es kein Frevel an den Manen Marschner's sein, wenn eine geschickte Hand den Männerchor in einen vollstimmigen verwandelte und die Regie die Königstochter mit einem stattlichen Frauenflor umgäbe.

Auf die Nachricht von dem Naben des rechtmässigen Thronerben, welche Hiarne und Asloga für eine Erfindung Uller's halten, beschliesst Hiarne Kampf. Das Abschieds-Duett mit Asloga ist eine schwache Nummer, dagegen erhebt sich das Finale (*Vivace, D-moll* und *D-dur, 2/4-Tact*) wieder zu bedeutender Höhe. Es ist ein Terzett (Tenor und zwei Bässe — Hiarne, Biörn und Heröd oder der Skalde, da beide Personen in Eine Rolle verschmolzen werden können) mit Männerchor, wobei nur wiederum zu bedauern, dass die frischere Farbe der Frauenstimmen fehlt, da selbst der einzige Sopran (Asloga) nach dem Duett die Scene verlässt!

Der letzte Act beginnt in Hiarne's Lager nach kriegischer Einleitung (Trommel und drei Trompeten) mit einem soldatischen Trinkliede (*Es-dur, 3/4-Tact*) von lebensvoller Melodie und markigem Rhythmus, an welchen sich eine kurze, aber sehr schöne Cavatine Hiarne's schliesst. Als er das Schwert zur Schlacht zieht, übt der Tyrffing seinen Zauber aus, seine „funkelnden Runen“ blenden ihn, da er es gegen eine gerechte Sache schwingt, er schleu-

dert es von sich und entflieht. Friedebrand zieht siegreich herein, wiederum mit einem Männerchor, den seine Krieger bilden. Nach seinem Abzuge erscheint Uller und findet das Tyrffingsschwert — ein Auftritt, der stark an das Komische streift.

Die Entwicklung des Drama's erfolgt darauf in dem Thronsaale der Königsburg. Ein Recitativ Asloga's und ihr Duett mit Friedebrand erheben sich nicht über das Gewöhnliche; die folgende Arie der Asloga hingegen ist ein Gesang voll Schwung und von edlem Charakter, besonders im Allegro: „Ich bin ein Weib nur — doch Hiarne's Weib!“

Daran schliesst sich das Finale der Oper. Friedebrand verkündet vom Throne Gnade. Da tritt ein greiser Sänger hervor und bittet um die Gunst, ein Lied vor dem Könige zu singen. Es ist Hiarne, der in einer Ballade sein eigenes Schicksal erzählt und nur um Asloga, seine Gattin, bittet. Zugleich wirft er die Verkleidung von sich. Uller und sein Anhang stürmen gegen ihn an, aber der Tyrffing in Uller's Hand kehrt seine Kraft gegen den Träger. Uller versinkt unter dem Hohngelächter der unsichtbaren Dämonen. Hiarne fasst das Zauberschwert auf und legt es dem Könige zu Füssen. — Die Ballade ist zu lang, was die Wirkung schwächt, da hier Alles zum Schlusse drängen muss, den ja doch Jeder voraussieht. Sonst kann man von dem Finale überhaupt sagen, dass die Musik darin ihre Pflicht thut: der Schluss-Chor, der einzige in der ganzen Oper, in welchem Sopran und Alt zum Vorschein kommen, konnte natürlich nur kurz sein, da die Handlung vorüber ist.

Man wird aus der Analyse der Oper ersehen, dass trotz grosser Mängel des Buches es doch darin an wechselndem Leben und dramatischen Situationen nicht fehlt. Die Musik aber schliesst sich, wie schon gesagt, nach unserer Ueberzeugung und nach dem Urtheil tüchtiger Musiker in Frankfurt den besten Werken Marschner's an, wenn sie diese auch nicht vollständig erreicht. Auch der Erfolg bei dem Publicum hat in den bisherigen Vorstellungen, von denen wir der dritten bei vollem Hause beiwohnten, dieses Urtheil bestätigt.

Die Aufführung war vortrefflich vorbereitet und macht dem ganzen Personal sowohl in Ausführung der Hauptpartien, als im Chor grosse Ehre. Frau Burger-Weber (Asloga) und die Herren von Kaminski (Hiarne), Pichler (Uller) und Dettmer (Biörn) brachten ihre Rollen zu voller Geltung. Herrn Capellmeister J. Lachner und den Herren Regisseurs Vollmar und Hysel gebührt die grösste Anerkennung, so wie dem Orchester, das seine schwierige Aufgabe vollkommen gut löste.

Und unsere Hoftheater?? L. B.

Die Tonkunst bei dem Dombaufeste zu Köln am 15. und 16. October.

Der Wunsch, die gottesdienstliche Feier der Vollendung des kölnner Domes in seinem Innern durch die Ausführung einer musicalischen Messe von der Composition eines grossen deutschen Meisters verherrlicht zu sehen, ist nicht in Erfüllung gegangen, weil der Beschluss der Erzdiöcese die Frauenstimmen aus dem Kirchenchor verbannt und auch selbst für den vorliegenden aussergewöhnlichen Fall, trotz der entgegengesetzten Praxis in München, Wien und anderen katholischen Städten, keine Ausnahme davon gestattet wurde. So gelangte denn eine Messe für Männerstimmen von Diabelli zu der Ehre, bei einem der seltensten und erhabensten kirchlichen Feste in Anwendung zu kommen.

Bei dem Eintritte des Festzuges in den abgesperrten Raum vor dem Haupt-Portale des Domes empfingen denselben von erhöhter und festlich geschmückter Bühne herab die Klänge einer zu diesem Zwecke von Andreas Pütz gedichteten und von Franz Weber für Männerchor mit Begleitung von Metall-Blas-Instrumenten componirten Cantate, welche von dem kölnner Männer-Gesangvereine gesungen wurde und durch Inhalt und Ausführung einen feierlichen und erhebenden Eindruck machte.

Am zweiten Festtage trat dann durch das Concert am Abende des 16. October im grossen Gürzenichsaale die Tonkunst in ihr volles Recht. Es wurde durch die vereinigten Chor- und Orchesterkräfte und Hinzuziehung auswärtiger Künstler-Berühmtheiten unter Anordnung und Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn F. Hiller ausgeführt und bildete unstreitig einen Glanzpunkt des Festes namentlich für die grosse Zahl von kunstliebenden Ehrengästen und Dombaufreunden, welche die Feier in Köln versammelt hatte.

Nach der Overture Op. 124 von Beethoven hob eine Festhymne, nach Bibelworten und Kirchenliedern zusammengestellt, deren ältere Tonweisen F. Hiller mit bekannter Meisterschaft zu einem vollstimmigen Ganzen mit Tenor-Solo verbunden und prachtvoll mit Orchester und Orgel instrumentirt hatte, die Zuhörerschaft zu der feierlichen Stimmung empor, welche die Verse aussprechen:

„Lobt Gott, der auch das grosse Werk,

Das von uns angefangen,

Vollführen wird und geben Stärk',

Das Ende zu erlangen!“

Der mächtige Klang, mit dem die herrliche Stimme des k. Hof-Opernsängers Herrn Niemann diese Worte durch die weiten Hallen, jedem Ohr Sylbe auf Sylbe vernehmbar, trug, begleitet erst von der Orgel allein, dann mit

Hinzutreten der Saiten-Instrumente, dazu nachher der Chor, den Vorgesang der Solostimme mit allem Glanz von Posaunen, Pauken und Trompeten, des Orchesters und des vollen Werkes der Orgel wiederholend — das war von ergreifender, grossartiger Wirkung und gab dem Concerte von vorn herein seinen der festlichen Veranlassung würdigen Charakter, den das ganze Programm auf höchst angemessene Weise festhielt.

Nach zwei Solo-Vorträgen, einer Sopran-Arie aus Händel's „Judas Maccabäus“: „Es tönt der Laut' und Harfe Klang“, vortrefflich vorgetragen von der k. Hof-Opernsängerin Frau Harriers-Wippern aus Berlin, einem Adagio von Spohr nebst Präludium von Bach für die Violine, von Joachim mit jener Vollendung gespielt, die von seinem Namen unzertrennlich ist, entzückte uns die liebliche Composition Hiller's: „Palmsonntagmorgen“, von Geibel, für Sopran-Solo und Frauenchor, worin Frau Harriers den Zauber ihrer schönen, in allen Tonregionen weichen und vollen Stimme wieder walten liess und trotz der feierlichen Stimmung, die im Publicum herrschte, zu lebhaftem Beifalle hinriss.

So herrlich nun das alles gewesen war, so musste es dennoch zurücktreten gegen die nun folgende Aufführung des *Sanctus* und *Benedictus* aus der *Missa solemnis* von Beethoven. Das Solo-Quartett bildeten Frau Harriers-Wippern, Fräulein Asmann aus Barmen, Herr Niemann und Herr Lindeck vom hiesigen Stadttheater, und das Violin-Solo spielte Joachim. Denke man sich dazu den kölnischen Concert-Chor mit seinen frischen Stimmen und seiner trefflichen Schule und das ausgezeichnete Orchester unter Anführung des Concertmeisters von Königs-löw, so wird man sich eine Vorstellung von der Ausführung einer Kirchenmusik machen können, der ein Genius, wie er nie wieder erscheinen wird, eine Tiefe der Empfindung und eine Heiligkeit der Andacht eingehaucht hat, die ihre hohe Weihe nur durch Eingebung vom Himmel erhalten konnten. Wundervoll erklang hier die Stimme der Frau Harriers in den getragenen vollrunden Tönen der hohen Region, deren bezaubernde Wirkung sich mit den unbeschreiblich schönen Melodien der Violine des unübertrefflichen Meisters derselben gar herrlich vermählte.

Für die zweite Abtheilung des Concertes war der dritte Theil des Oratoriums „Salomon“ von Händel gewählt worden, dessen Inhalt den Tempelbau zu Jerusalem verherrlicht. Die Aufführung geschah nach der Original-Partitur und der Orgelstimme, welche Mendelssohn bei Gelegenheit eines Musikfestes in Köln dazu gesetzt hatte. Die Sopran-Partie führte auch hierin Frau Harriers auf vortreffliche Weise aus, und Herr Niemann erregte

durch den feurigen Vortrag der Arie des Zadock Bewunderung. Sehr dankenswerth war der Entschluss von Fräulein Adele Asmann, die bekanntlich für eine Altstimme geschriebene Partie des Salomon trotzdem, dass sie ihr erst Tags vor der Aufführung anvertraut worden war, an Stelle von Fräulein Schreck, die durch ein plötzliches Unwohlsein verhindert wurde, zu übernehmen. Um so mehr Anerkennung verdient die gute Durchführung der Altstimme sowohl in den Sätzen aus der *Missa solemnis*, als im Salomon durch die junge Sängerin, welche dadurch zugleich einen Beweis ihrer musicalischen Bildung gab, der dem hiesigen Conservatorium, dessen frühere Schülerin sie war, zur Ehre gereicht.

Und doch möchte man sagen, dass all das schöne Einzelne verschwand vor dem mächtigen Eindrucke der Gesamtwirkung der Chöre in Verbindung mit dem Orchester und der Orgel. Der Chor: „Lobt den Herrn Jung und Alt!“ machte einen so grossartigen, erschütternden Eindruck, zumal wenn die Orgel, von Herrn Musik-Director Weber gespielt, mit allen ihren in letzter Zeit vervollständigsten Registern eingriff, dass eine wahre Begeisterung die ganze Zuhörerschaft aufregte. Ehre und ruhmvolles Andenken auf immer den hochherzigen Männern, deren Kunstliebe wir diesen Schlussstein des Saalbaues im Gürzenich verdanken, und Ehre dem Meister Ibach in Barmen, der ihren Auftrag so herrlich ausgeführt hat!

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Mannheim. Der Monat September brachte im Gebiete der Oper eine sehr beachtenswerthe Novität: „Macbeth“, Oper in fünf Acten von Eggers, in Musik gesetzt von Taubert. Was den Gang der Handlung betrifft, so hat der Dichter im Allgemeinen den der Tragödie beibehalten und mit geschickter Hand jeden Act mit einem bedeutungsvollen Moment zum Abschluss zu bringen gewusst und damit dem Componisten Gelegenheit zu höchst wirksamen Musikstücken geboten. Die Composition Taubert's ist als eine in allen Theilen charaktervolle zu bezeichnen und fand bei den bis jetzt Statt gehabten zwei Aufführungen mit Ausnahme weniger Nummern, deren Motive von weniger prägnanter Natur sind, die vollste Anerkennung.

Hamburg. Signora Adelina Patti hat bis jetzt vier Mal (Amina in der „Nachtwandlerin“, Rosine im „Barbier von Sevilla“, Dinorah in der gleichnamigen Meyerbeer'schen Oper und Margarethe in „Faust und Margarethe“) unter enthusiastischem Beifall gesungen. Die sie begleitenden italiänischen Sänger erwiesen sich theilweise so ungenügend, dass Fräulein Patti es vorgezogen hatte, ihr Gastspiel ohne dieselben fortzusetzen.

Der bekannte Lieder-Componist Louis Ehlert, welcher auch durch seine Briefe an eine Freundin vortheilhaft bekannt ist, hat Berlin nach dreizehnjährigem Aufenthalte verlassen, um Italien zu bereisen und sich später in der Schweiz oder im südlichen Deutschland niederzulassen.

Ankündigungen.

So eben erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

Beethoven's Quartette

für

2 Violinen, Bratsche und Violoncell.

Kritisch durchgesehene, überall berechnete Ausgabe.

Stimmen. Einzel-Ausgabe. Nr. 1—17.

Nr.	1.	F-dur.	Op. 18.	Nr.	1	n. 1	Thlr.
"	2.	G-dur.	" 18.	"	2	n. 24	Ngr.
"	3.	D-dur.	" 18.	"	3	n. 27	"
"	4.	C-moll.	" 18.	"	4	n. 27	"
"	5.	A-dur.	" 18.	"	5	n. 27	"
"	6.	B-dur.	" 18.	"	6	n. 24	"
"	7.	F-dur.	" 59.	"	1	n. 1	Thlr. 12 Ngr.
"	8.	E-moll.	" 59.	"	2	n. 1	Thlr.
"	9.	C-dur.	" 59.	"	3	n. 1	Thlr. 3 Ngr.
"	10.	Es-dur.	" 74.	"	1	n. 1	Thlr.
"	11.	F-moll.	" 95.	"	27	n.	Ngr.
"	12.	Es-dur.	" 127.	"	1	n. 1	Thlr. 12 Ngr.
"	13.	B-dur.	" 130.	"	1	"	12 "
"	14.	Cis-moll.	" 131.	"	1	"	15 "
"	{15.	A-moll.	" 132.	{n. 1	"	"	12 "
"	{16.	F-dur.	" 135.	{n. 1	"	"	— "
"	17.	Grosse Fuge.	B-dur. Op. 133.	"	27	n.	Ngr.

Nr. 15 und 16 können vorläufig einzeln nicht abgegeben werden.
Sämmtliche Quartette in vier brochirten Bänden n. 16 Thlr. 21 Ngr.
(Jede Stimme bildet einen Band.)

Dieselben in vier eleganten Sarsenet-Bänden mit Golddruck
n. 18 Thlr. 15 Ngr.

Leipzig, den 1. October 1863.

Breitkopf und Härtel.

Im Verlage von Gustav Heckenast in Pesth ist erschienen:

Symphonie in D-moll

für grosses Orchester

von

Robert Volkmann.

Op. 44.

1. Partitur. Preis 4 Thlr. 20 Sgr. oder 7 Fl. österr. W.
2. Orchesterstimmen complet 8 Thlr. oder 12 Fl.
3. Orchesterstimmen einzeln:

Violino I.	20 Sgr. oder 1 Fl.	}	à 15 Sgr. oder 75 Kr.
Violino II.,			
Viola,			
Cello,			
Basso,			
4. Clavier-Auszug à 4 mains, eingerichtet vom Componisten,
2 Thlr. 20 Sgr. oder 4 Fl.

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.