

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 44.

KÖLN, 31. October 1863.

XI. Jahrgang.

Inhalt. Rückblicke auf den Realismus in der Musik. — Der wiener Männer-Gesangverein (Jahresbericht). — Der Salzunger Sängerkhor in Thüringen. Von Fr. M. — Hector Berlioz über Gluck's System. — Erstes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Freiburg im Breisgau, Concert von August Kömpel — Triest, Alfred Jaell, Musikzustände).

Rückblicke auf den Realismus in der Musik.

Die erste Berücksichtigung der Textesworte durch musicalische Declamation finden wir bei dem Gründer der venetianischen Schule, Adrian Willaert († 1563); der Gesang wird zum Theil syllabisch, da er sich dem Texte anschliesst. Die jüngere römische Schule beginnt bereits der Deutlichkeit des Wort-Ausdrucks das Künstlerische der Form zu opfern. Namentlich trat aber in den weltlichen Compositionen mit einer Art von Nothwendigkeit das Streben, dem Sinne des Textes, ja, des einzelnen Wortes zu genügen, hervor, zumal seitdem die Chromatik erfunden und geübt wurde.

Im Dienste der Kirche war die Tonkunst Stimme des Wortes Gottes und seines als Dank oder Bitte, Jubel oder Klage austönenden Wiederhalls im Gemüthe. Namentlich war die später erfolgte harmonische Construction ganz geeignet, die geheimnissvolle Pracht des katholischen Cultus zu erhöhen. Aber für die Darstellung des bewegten Inhalts, welcher im Volke lebendig wird, war sie durchaus ungenügend. Die ersten Versuche innerhalb des alten Systems, Darstellungsmittel für eine individuellere Zeichnung zu gewinnen, wurden durch die Chromatik gemacht. Bei Cyprian de Rore und Orlandus Lassus gilt sie immer noch nur als Mittel einer charakteristischen Umfärbung, bei den Venetianern, namentlich Johann Gabrieli, hilft sie dagegen schon das alte System weit über ihre ursprünglichen Grenzen hinaus erweitern.

Bei dem genialen Chromatiker, dem Zeitgenossen Gabrieli's, Luca Marenzio († 1599), der sie in seinen weltlichen Gesängen, seinen Madrigalen, ausserordentlich häufig anwendet, bildet die Tonart eigentlich nur den Rahmen, innerhalb dessen Grenzen er eine Reihe mannigfacher und lebendiger Bilder entwickelt, und namentlich durch seine fremden und ungewöhnlichen Ausweichungen dem Sinne und Geiste der Worte gerecht zu werden trachtet. Win-

terfeld („Gabrieli“, Th. II.) sagt darüber: „Denn auf Wort-Ausdruck, lebendigen, möglichst anschaulichen, ist sein eigenstes Streben gerichtet; aus der bei ihm vorwaltenden Richtung auf das Einzelne musste es ihm nothwendig hervorgehen. Nicht etwa, dass er, wie die Meister zu Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts, vorzugsweise getrachtet hätte, den Gesang der Rede näher zu bringen, dass er derselben ihre eigenthümlichen Laute, wie erhöhte Gemüthsbewegung sie mannigfach gestaltet und färbt, abzulauschen gesucht. Auch hierin ist ihm unabsichtlich Vieles gelungen: allein das bezeugen alle seine Werke als das Hauptziel seiner künstlerischen Thätigkeit, das hat er durch Bewegung und Maass, durch Zusammenklänge und melodische Wendungen zu erreichen gesucht, dass jedem einzelnen Wortbilde der von ihm gewählten Gedichte ein übereinstimmendes, in sich verständliches Tonbild gesellt werde. Mit erhöhter Lebendigkeit tritt auf diese Weise ein jedes der Bilder, von denen die Liebeslieder seiner Zeit und seines Volkes erfüllt sind, in seinen Madrigalen vor uns hin: der Glanz schöner Augen, zärtliches Gurren, das Spielen leicht bewegter Lichtwellen, wie es den Tönen überhaupt, wie seiner Zeit namentlich, vergönnt sein konnte, es darzustellen, und nicht selten mit überraschender Anschaulichkeit. Oft freilich wird das allgemeine Bild seines Gedichtes durch Wortmelodien solcher Art auch völlig verlöscht, wie es namentlich in seiner vierstimmigen Behandlung von Petrarca's zweihundert neunundsechzigstem Sonnette geschehen ist. Wenn der verwaiste Dichter dort in seinen letzten drei Versen sagt, dass „der Gesang der Vöglein, die blühenden Auen, die zarte Erscheinung schöner, keuscher Frauen nur eine Wüste ihm zeige und wilde, grausame Ungethüme“, so ist der Tonkünstler bemüht gewesen, jedes dieser einzelnen Bilder mit aller Bestimmtheit, die ihm nur gelingen mochte, uns vor das Ohr und so vor ein inneres Auge zu bringen. Es erwächst ihm dadurch eine Reihe schneidender, durch nichts ver-

mittelter Gegensätze; der trauernde Dichter und seine Stimmung geht ihm völlig darüber verloren*). Diese vorherrschende Hinneigung auf das Einzelne finden wir aber auch auf seine geistlichen Tonwerke übertragen; weniger auf seine Messen, wo die Sitte seiner Zeit und zumal seines Wohnortes (Rom) ein strengeres Anschliessen an die vorhandenen Formen erheischte, als auf seine Behandlung einzelner Theile der Psalmen und der aus ihnen gezogenen Responsorien und Antiphonien.

„Nicht minder berühmt, als er, war Karl Gesualdo, Fürst von Venosa, als Madrigalen-Componist. Eine der hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten der Madrigalen dieses Meisters beteht in Anwendung grell missklingender Tonverhältnisse, deren Auflösung (wenn sie in Zusammenklängen hervortreten) durch unerwarteten, melodischen Fortschritt, statt zu beruhigen, nur mit geschärfter Herbigkeit in das Ohr dringt; in Zusammenstellung der fremdesten Zusammenklänge, seien sie auch wohl lautende, bei welcher wir vergebens nach einer inneren Beziehung im Sinne der Harmonik jener Zeit forschen, in reicher Anwendung chromatischer Töne, die wir später wiederum unter anderen Namen, in verschiedener Beziehung gebraucht finden — alles Eigenschaften, welche deren Ausführung ohne genaue Vorbereitung seinen Mitlebenden fast unmöglich machten, diesen aber durch Neuheit dennoch einen Reiz gewährten, der sie leicht zur Ueberschätzung verleitete**). Durch allen jenen Aufwand von Kunstmitteln sucht der Meister, gleich dem Marenzio, die Worte seiner Dichter zu malen, nur dass er nicht, wie jener, durch Bilderreichthum angezogen wird, durch starke, bestimmt ausgesprochene Empfindungen, sondern durch sinnreiche Gedankenspiele, aus denen die Worte Tod und Leben, Qual und Wollust, Schmerz und Freude, wie sie in witzigem Wechselspiele verflochten und einander entgegengesetzt sind, von ihm aufgefasst werden, damit sie, durch Töne belebt, grell hervortreten. — — — War bei Marenzio in Uebereinstimmung des Anfangs und Schlusses die Tonart mindestens als äussere Einfassung noch vorhanden, so fehlt eine solche bei seinem fürstlichen Nebenbuhler völlig, und nur nach dem Schlusse vermögen wir zu bestimmen, dass das Werk einer Tonart angehöre. So schreitet Venosa in einem Gedichte, dessen Anfang vom Sterben im Schmerze redet, im Basse durch einen kleinen Halbton, sodann einen grossen fort, in den Tönen *cis-c-h*;

der harte Dreiklang von *cis* beginnt, der Sext-Accord auf *d* folgt ihm, und diesem schliesst der harte Dreiklang von *h* sich an, dem wiederum der Sext-Accord folgt, auf demselben Grundtone, aber mit der kleinen Terz. Diese in lang verhallenden Tönen erscheinende Reihe von Zusammenklängen vermag uns das bestimmte Gefühl keiner Tonart zu erwecken, am mindesten die Ahnung eines künftigen Schlusses in *a* mit der grossen Terz, welcher den ganzen Gesang beendet.

„Die genannten Meister ahnten die Nothwendigkeit, sie fühlten das Bedürfniss eines anderen Ton-Systems, das für die Darstellung der individuellen Züge des Gemüthes die nöthigen Mittel besitzt. Sie fühlten die Unzulänglichkeit des alten Systems, und indem sie es nach dem Sinne des alten griechischen zu durchbrechen vermeinten, halfen sie das neue mit fördern, es aus dem alten heraus neu construiren, das indess zu vollständiger Erscheinung erst im Volksliede kommen sollte, wo die beiden Richtungen, die volksmässige und kunstmässige, sich gegenseitig ergänzen, und dann hieraus sich ein neues Musiktreiben und Musikempfinden von selbst gestaltet.“

Es ist bekannt, dass dieses realistische Streben bald in ein ganz krasses Extrem ausartete, indem man sich nicht mehr begnügte, das einzelne Wort durch irgend eine Wendung hervorzuheben, sondern es sogar äusserlich durch Farben illustrierte, z. B. Wiese, Laub, Wald grün, andere Worte, ihrem Sinne entsprechend, roth, gelb oder blau malte.

Uebrigens gingen schon die Niederländer bei ihren weltlichen Compositionen in den Nachahmungen der Natur und der Ereignisse des weltlichen Lebens durch die Musik sehr weit, wovon wir im Jahrgange VIII. Nr. 19 der Niederrheinischen Musik-Zeitung (vom 5. Mai 1860) bei Gelegenheit der Anzeige von F. Commer's Band XII der *Collectio Musicorum Batavorum* schlagende Beispiele aus Clemens Jannequin's *Les Cris de Paris*, Nicol. Gombert's *Le Chant des Oyseaux*, Jannequin's *Bataille* und *La Chasse du lièvre* gegeben haben — lauter mehrstimmigen Gesängen, welche die realistischen und pittoresken Tonsetzer unserer Tage überraschen müssen und ihre lächerlichen Behauptungen, dass die Tonkunst erst durch sie zu einem bedeutsamen Inhalt gekommen, lustig genug Lügen strafen.

Der wiener Männer-Gesangverein.

Aus dem neunten Jahresberichte des Vereins (vom 1. October 1862 bis 1. October 1863), verfasst von Dr. H. von Billing, d. Z. Schriftführer, theilen wir folgende Nachrichten von allgemeinerem Interesse mit.

*) Ist das nicht in der declamatorischen Gesang-Composition der Neueren und Neuesten gerade wieder eben so der Fall, und ist demnach diese Art von Fortschritt nicht ein arger Rückschritt?

***) *Mutatis mutandis* Alles, wie heute!

Am 26. October beging der Verein die Gedächtnisfeier seiner Gründung durch ein Hochamt in der Hof- und Burg-Pfarrkirche zu St. Augustin, bei welcher er eine in Wien noch nicht gehörte deutsche Messe von Franz Schubert für Männerchor zur Aufführung brachte. — Für das Denkmal Heinrich Marschner's wurden 200 Fl. als Beitrag bestimmt.

Auf die erste Kunde hin, dass sich auf Anregung des Ausschusses des schwäbischen Sängerbundes in Stuttgart ein Comité gebildet habe, um dem dahingeschiedenen Uhland ein Denkmal zu setzen, beschloss der Verein in seiner Versammlung am 20. November einstimmig, diesem Zwecke 200 Fl. aus der Vereinscasse zuzuführen, und hatte die Genugthuung, dass sein Beitrag einer der ersten war, der dem Monument-Ausschusse zukam.

Als die grosse Narrenschlacht am Carnevalstage geschlagen war und man übersah, was man erkämpft, so fand man, dass auf dem Wahlplatze nichts geblieben war als — ein Reinertrag von 3150 Fl. Einen Betrag von 2500 Fl. verleihte der Verein dem Schubert-Fonds ein, 300 Fl. widmete er zur Unterstützung brodloser Weber, 100 Fl. zur Stiftung für einen blinden Sänger in der Anstalt zur Versorgung und Beschäftigung erwachsener Blinder. Weitere 100 Fl. des Erlöses beschloss der Verein zur Unterstützung der mittellosen Witwe seines jüngst verstorbenen Mitgliedes zu verwenden. Endlich widmete er 50 Fl. dem Palm-Monumentfonds, 50 Fl. dem Unterstützungs-Fonds für arme, ausgezeichnete Zöglinge des wiener Conservatoriums, und die letzten 50 Fl. wandte er einer mittellosen nahen Verwandten Fr. Schubert's zu.

Ferdinand Stegmeyer, früher einige Jahre Chormeister des Vereins, dann Dirigent der wiener Sing-Akademie, starb nach längerer Krankheit in ziemlich gedrückten Verhältnissen. Der Verein erwies dem Todten durch Absingung eines Trauerchors die letzte Ehre und beschloss zugleich in seiner Versammlung vom 8. Mai, der Witwe des Dahingeschiedenen zur augenblicklichen Linderung ihrer Verlassenheit 100 Fl. zur Verfügung zu stellen.

Das erste Volks-Concert veranstaltete der Verein am 31. Mai auf der Schabrösselwiese im Prater. Trotz des unfreundlichen Wetters hatten sich etwa 8000 Zuhörer eingefunden, und nicht einmal der heftigste Regenguss vermochte sie zum Weichen zu bringen. Wenn der Wiener, der sonst beim ersten fallenden Regentropfen davon läuft, sich einen tüchtigen Guss gefallen lässt und ruhig ausharrt, so muss er schon etwas zu sehen oder zu hören bekommen, was sich dieser Resignation lohnt. Das Publicum bewahrte aber nicht nur die nöthige Ruhe, sondern auch den grössten Anstand. Durch volle drei Stunden wogte die bunte Masse durch einander, ohne dass nur Ein

Misston die schöne Harmonie störte. So viel wir überblicken konnten, hatte das Bürgerthum das grösste Contingent des Publicums gestellt. Die Arbeiterklasse — das bemerkten wir mit Bedauern — war nur äusserst spärlich vertreten. Desto zahlreicher hatte sich das Militär eingefunden, und man sah von der Generals-Uniform bis zum Gemeinen herab fast alle Chargen vertreten. Der Platz vor der Tribune war natürlich am dichtesten besetzt; was hier nicht mehr Raum finden konnte, hatte sich auf dem grünen Rasen in den malerischsten Gruppen gelagert. Ungeachtet des geringen Eintrittsgeldes (30 Kr.) waren die bedeutenden Auslagen nicht nur vollständig gedeckt, sondern es ergab sich noch ein Reinertrag von 400 Fl., welchen der Verein dem Schubert-Fonds einzuverleiben beschloss.

Der Liederkranz von Oedenburg lud den Männer-Gesangverein zur Theilnahme an dem österreichisch-ungarischen Sängerbund am 28. und 29. Juni ein. Der Verein hatte dem Rufe gern Folge geleistet. Konnte man sich dabei doch nicht verhehlen, dass in der Zusammenkunft von Sängern diesseit und jenseit der Leitha ein eigenthümliches Zeichen der allversöhnenden Zeit liege, und dass der Zug des Vereins nach Oedenburg wohl geeignet sei, neuerdings durch die Harmonie des Gesanges auf die Harmonie des politischen Lebens Einfluss nehmen zu können. Die Bewohner Oedenburgs hatten es sich nicht nehmen lassen, die fremden Sänger gastlich bei sich aufzunehmen, und es mochte wohl keiner derselben Ursache gefunden haben, an der sprüchwörtlichen ungarischen Gastfreundlichkeit, die nicht nur gastlich, sondern auch, was noch mehr, freundlich ist, irre zu werden. Dem Chormeister Herbeck war die Direction der Gesammtchöre anvertraut. Die Gesangs-Vorträge gingen, besonders mit Rücksicht darauf, dass die Sänger zum ersten Male zusammensangen, präcis und gerundet. Das Concert-Programm enthielt in wechselnder Folge Gesammt-Vorträge der ungarischen und der deutschen Gesangvereine („Froher Wandersmann“, „Liedesfreiheit“, „Nacht“ von Schubert, „Untreue“, „Loreley“ und Herbeck's „Zum Walde“), dann Einzel-Vorträge der ungarischen Gesangvereine von Oedenburg, Raab, Güns, Pressburg, theils einzeln, theils gruppenweise vereint, dann solche der Liedertafel „Frohsinn“ und des Männer-Gesangvereins. Der erste Toast beim Festmahle am 29. galt dem Monarchen, und unter lautem Jubel ward beschlossen, dem Kaiser telegraphisch den Huldigungsgruss der in Oedenburg versammelten deutschen und ungarischen Sänger nach Laxenburg zu melden. Se. Majestät liess umgehend den Sängern durch den ungarischen Hofkanzler Grafen Forgách den Ausdruck seiner Anerkennung und seines Wohlgefallens zu erkennen geben.

Am 7. Juli erschien die Ernennung des Herrn Herbeck zum k. k. Vice-Hof-Capellmeister durch Se. Majestät.

— Am 19. Juli fand das zweite Volks-Concert Statt.

Am 23. August Mitwirkung des Vereins bei dem grossen Volksfeste. Vortrag von acht Nummern. Zuhörer über 20,000. Nach Absingung der Volks-Hymne musste auf allgemeines Verlangen „Das deutsche Vaterland“ und „Das deutsche Lied“ angestimmt werden.

Am 13. September gemeinschaftliches Concert der pressburger Liedertafel und des Vereins zu Pressburg. Auf dem Bahnhofe in Pressburg, der mit ungarischen, österreichischen und deutschen Flaggen geschmückt war, festlich und herzlich empfangen, zogen die Sänger zur Schiessstätte, wo ein Frühstück ihrer harrte und eine kleine Probe der Gesammtchöre abgehalten wurde. Um 11 Uhr begann das Concert im Redoutensaale, der von einem sehr gewählten Publicum gedrängt erfüllt war. Stürmischer Applaus empfing schon beim Erscheinen den Verein und Chormeister Herbeck, dem auch die Leitung der mit den Liedertafeln von Pressburg und Hainburg zu singenden Gesammtchöre „Loreley“, „Untreue“ und „Widerspruch“ anvertraut war. Dann folgten abwechselnd ungarische und deutsche Gesänge. Bei der Abfahrt reichten sich unter den Klängen des „deutschen Liedes“ und des „Scózat“ Deutsche und Ungarn die Bruderhand — ein Glockenzeichen, und der Zug verlässt unter nicht enden wollenden Zurufen der Menschenmenge den Bahnhof.

Zur Statistik des Vereins gehören folgende Notizen:

Die Zahl der ausübenden Mitglieder beträgt 255, und zwar 53 erste, 63 zweite Tenöre, 72 erste und 67 zweite Bässe. Laut Vereins-Beschlusses war die Aufnahme nur auf vorzüglich wünschenswerthe Kräfte beschränkt worden. — Unterstützende Mitglieder zählte der Verein 471. — Der Stand des Vereins-Vermögens ist der beste seit dem Bestehen des Vereins, und es muss dies um so schwerer in die Wagschale fallen, als dem Vereine in diesem Jahre manche ausserordentliche Auslagen erwachsen. Ausser den laufenden Auslagen, dem Ehrensolde für den Chormeister und der Pension für die Witwe eines um den Männergesang hochverdienten Componisten, wies der Verein zur Auszahlung aus der Casse an: für das Marschner-Denkmal 200 Fl., für das Uhland-Denkmal 200 Fl., für das Körner-Denkmal 20 Thlr., für die Witwe Stegmeyer 100 Fl., für ein Vereins-Mitglied, anlässlich des in seiner Wohnung verübten Diebstahls, 100 Fl., für den Ankauf von Eintrittskarten zum Volksfeste 48 Fl. Ausserdem hat der Verein in diesem Jahre über 3476 Fl. 95 Kr. dem Schubert-Fonds und für sich allein 650 Fl. humanen Zwecken zugeführt. Ehren-Ducaten an Componisten für Erst-Aufführungen wurden zwölf gezahlt. —

Der Fonds für das Schubert-Denkmal ist auf 14,000 Fl. angewachsen.

In dem Anhange, welcher die Programme sämtlicher Productionen enthält, gewahren wir mit Vergnügen dem bei Weitem grössten Theile nach nur Namen tüchtiger Componisten.

Der Salzunger Sängerkhor in Thüringen.

Mittwoch den 16. September versammelte sich in Hildburghausen eine grosse Anzahl Geistlicher aus den thüringen'schen Landen zu einer Pastoral-Conferenz. An diese schloss sich selbigen Tages, Abends 4 Uhr, ein Concert des Salzunger Sängerkhors in der leider schlecht akustischen Hofkirche, welche, nebenbei bemerkt, einem Tanzsaale ähnlicher sieht, denn einer Kirche. (?)

Zur Aufführung kamen: 1) „Was habe ich dir gethan, mein Volk?“ — die Improperien von Palestrina für zwei Chöre; 2) *Kyrie* von Ludovico da Vittoria; 3) *Vere languores nostros*, für dreistimmigen Knabenchor von Antonio Lotti; 4) *Exultate Deo* von Alessandro Scarlatti; 5) „Du Hirte Israels“, Chor von Dmitry Bortniansky; 6) Motette, fünfstimmig von Michael Bach; 7) *Tantum ergo*, fünfstimmige Hymne von Cherubini; 8) Der 25. Psalm, achtstimmig von H. A. Neidhardt. — Mit Ausnahme von Nr. 1 wurde, wo lateinischer Text, dieser gesungen; warum nicht auch bei Nr. 1? — Weil das der Sängerkhor in seiner salzunger Kirche verwendet und daher mit deutschem Texte zu singen gewohnt ist.

Bei Nr. 1 möchte nur Eines zu bemerken sein, dass eine Abschattirung in ein *pp*, das schier nur mehr ein Hauchen ist, dem Wesen der alten Gesänge in so fern nicht entspricht, als jenes wohl concertmässig, aber nicht cultus-gemäss ist, etwa wohl noch in einem *Concert spirituel* am Orte sein dürfte, aber nicht in einem Gotteshause*). Nr. 2 wurde offenbar zu langsam genommen; in Coburg, wo am nächsten Tage eine Wiederholung des Concertes Statt fand, war das Tempo richtiger. Ganz prachtvoll und mit hinreissender Frische sang der Chor Nr. 4. Beim Anhören von Nr. 6 war dem Schreiber dieses besonders lieb, ge-

*) Wenn die Tonkunst in der Kirche wirksam sein soll, so müssen ihre Werke auch künstlerisch behandelt werden, eben so wie die Werke der Architektur und der Malerei. Artet der Ausdruck in Ziererei aus, so ist er allerdings nicht zu billigen, und dahin würde freilich auch ein schroffer Wechsel des *f* und *pp* gehören; allein gegen das *pp* an und für sich kann man nichts haben, da es häufig der religiösen Stimmung sehr entsprechend ist. Bei solchen Dingen kommt es überall am meisten auf das Wie der Ausführung an.

dachte Motette von M. Bach vor einiger Zeit erst in Händen gehabt zu haben*). Etwas Feines, modern zwar, aber edel durch und durch, ist das *Tantum ergo* von Cherubini; es wurde aber auch meisterhaft gesungen. Nr. 8, eine lange Schlange mit theilweise prächtigem Schiller, für Ohren, die für die bei Palestrina u. s. w. empfundene Langeweile nach Entschädigung verlangen. Die schönste Partie an diesem Psalm hatten die Worte des zweiten Verses.

Vorstehende acht Nummern wurden von 34 Knaben und 17 Erwachsenen gesungen.

Wer ist nun der Salzunger Sängerkhor, und wie kam er dazu, Derartiges leisten zu können?

Da hat vor zwölf Jahren ein junger Mann (jetzt mag er 36 Jahre zählen) in der kleinen Salinenstadt Salzungen, ein ganz schlichter Schulmeister und Cantor, angefangen, sich einen Chor zu bilden, mit welchem er lediglich Vocal-Kirchenmusik für seine Stadtkirche zurichtete, und daraus ist unter der geschickten und festen Leitung dieses strebsamen, gewandten und doch so bescheidenen Mannes ein Chor geworden, der als Missionar der heiligen Musica in thüringen'schen Landen reisen kann und durch seine wahrhaft künstlerische Behandlung alter und neuerer Kirchenmusik die Herzen für das Evangelium in Tönen und für die Töne des süßen Evangeliums zu erwecken vermag. Möchten viele Herren Musik-Dirigenten und Cantoren es dem unscheinbaren, trefflichen Salzunger Cantor nachthun; lernen könnten die Herren übergengenug von ihm**).

Eine Frage schliesslich noch. Ist es recht, das Gotteshaus zu einem Concerthause zu machen, wo musicalische Genüsse, und wenn auch kirchlichen Inhalts, gegen Eintritts-Gebühr geboten werden? Ein Christ, der in seiner Kirche nur das Gotteshaus sieht, hat auf solche Frage nur ein entschiedenes Nein; ein kirchlicher Sinn kann sich mit dieser Uebung nicht befreunden. Es gibt, in Süddeutschland namentlich, noch Gemeinden, wo die Geistlichkeit es nicht wagen dürfte, Erlaubniss dazu zu geben. Wäre es in solchen Fällen nicht möglich, die Erstattung der Reisekosten und anderer Auslagen, wie auch eine Dankesbeweisung für den gehaltenen Kunstgenuss theils durch freiwillige Beiträge vermögender Gemeindeglieder, theils durch eine Verehrung (wie man es sonst nannte) aus der Kirchencasse zu ermöglichen? — Auf diese Art

möchten Kunstpflege und Kunstgenuss mit der Wahrung der Würde des Gotteshauses zu vereinigen sein*).

Fr. M.

Hector Berlioz über Gluck's System.

Die Grundsätze Gluck's, wie er sie in seiner Vorrede zur Oper *Alceste* ausgesprochen, und mit denen man seit einigen Jahren einen so ungeheuren und lächerlichen Missbrauch getrieben hat, sind gewiss wohlbegründet und beruhen auf tiefem Gefühle für echt dramatische Musik.

Hat aber Gluck, indem er diese Lehre verbreitete, deren damalige Nothwendigkeit auch der geringste Kunstsinne und selbst der einfachste Menschenverstand anerkennen musste, zuweilen nicht die daraus gezogenen Schlussfolgerungen übertrieben? Schwerlich kann man sich nach einer unparteiischen Prüfung dieser Erkenntniss verschliessen, und er selbst ist in seinem Werke mannigfach davon abgewichen. So findet man in der italiänischen *Alceste* bloss vom bezifferten Bass und wahrscheinlich vom Clavier begleitete Recitative, wie sie damals in den italiänischen Theatern üblich waren, welche durch diese Begleitungs- und Recitationsweise einen schneidenden Abstand zwischen Recitativ und Arie bilden.

Mehreren dieser Arien geht eine ziemlich lange Instrumental-Einleitung vorher; der Sänger hat während derselben zu schweigen und das Ende des Ritornells abzuwarten. Ausserdem wendet Gluck öfter eine Arienform an, welche er nach seiner Theorie dramatischer Musik hätte in die Acht erklären müssen. Ich meine die Arien mit Wiederholungen, in denen jeder Theil zwei Mal vorkommt, gleichsam als hätte das Publicum ein *Da capo* verlangt, ohne dass irgend etwas diese Wiederholungen zu begründen vermöchte, z. B. in der Arie der *Alceste*:

„Ich liebte nie für mich das Leben,
Lieb' es nur aus Liebe für Dich!
Ach! und mit Freuden eile ich,
Für Dich und Dein Glück es hinzugeben!

Warum, sobald die Melodie an der Cadenz auf der Dominante angelangt ist, ohne die geringste Veränderung weder in der Singstimme noch in der Instrumentation, diese ganze Stelle wiederholen?

*) Wir ehren das Gefühl, aus welchem die ausgesprochene Ansicht entspringt, glauben jedoch, dass der Herr Correspondent etwas zu streng die Lösung einer Eintrittskarte, von deren Bezahlung man doch in der Kirche selbst nichts gewahr wird, verurtheilt, während das Herumgehen von Becken und gar die Mahnung des Klingelbeutels jedenfalls weit störender sind.

Die Redaction.

*) Von Johann Michael Bach, dem Bruder Johann Christoph's (1643—1703)? Welche Motette?

Die Redaction.

**) Warum verschweigt der geehrte Herr Correspondent den Namen des wackeren Mannes?

Die Redaction.

Zweifellos wird der gesunde dramatische Sinn davon beleidigt, und wenn irgend Jemand sich dieses Verstosses gegen die Natur und die Wahrscheinlichkeit hätte enthalten sollen, so wäre es wahrlich Gluck. Dennoch hat er ihn in fast allen seinen Werken begangen. Dagegen findet man kein Beispiel davon in der neueren Musik, und die Componisten, welche nach Gluck kamen, haben sich in dieser Hinsicht strenger gezeigt, als er.

Weiter: Wenn er sagt, dass die Musik eines lyrischen Drama's keine andere Aufgabe hat, als zum Gedichte das hinzuzufügen, was das Colorit zur Zeichnung, so glaube ich, dass er in einem wesentlichen Irrthum befangen ist. Die Aufgabe des Opern-Componisten ist meiner Meinung nach von ganz anderer Tragweite. Sein Werk enthält Zeichnung und Färbung, und um den Vergleich Gluck's zu vervollständigen, so bezeichnen die Worte bloss den Gegenstand des Gemäldes, schwerlich etwas mehr. Der Ausdruck ist nicht alleiniger Zweck der dramatischen Musik; auch wäre es eben so ungeschickt, wie pedantisch, das rein sinnliche Vergnügen zu verschmähen, welches wir bei gewissen Wirkungen der Melodie, der Harmonie, des Rhythmus und der Instrumentation, unabhängig von ihren Beziehungen zur Schilderung der Seelenbewegungen und Leidenschaften des Drama's, empfinden. Noch mehr: wollte man sogar den Hörer dieser Quelle des Genusses berauben und ihm nicht erlauben, seine Aufmerksamkeit von Neuem zu beleben, indem er sie einen Augenblick von seinem Hauptgegenstande abwendet, so gäbe es dennoch eine grosse Zahl von Fällen, wo der Tonsetzer allein berufen ist, das Interesse der Oper aufrecht zu erhalten. In den charakteristischen Aufzügen, Pantomimen, Märschen, in allen Stücken, wo die Instrumental-Musik allein sich geltend macht und welche daher des Wortes entbehren, wo bleibt da die Bedeutung des Dichters? — Muss da die Musik nicht gezwungener Weise Zeichnung und Colorit zugleich sein?

Mit Ausnahme einiger jener glänzenden Orchester-sätze, in denen das Genie Rossini's so viel Anmuth spielend entfaltete, war noch vor dreissig Jahren sicherlich der grösste Theil jener Instrumental-Compositionen, welche die Italiäner mit dem Namen Overturen beehrten, ein wunderlicher Unsinn. Aber von welcher Beschaffenheit mussten erst die vor hundert Jahren sein, da Gluck selbst, von dem Beispiele fortgerissen, die unglaublich alberne Composition, betitelt: Overture zu Orpheus, seiner Feder entschlüpfen zu lassen sich nicht scheute, obgleich man übrigens keinen Augenblick verkennen kann, dass er als eigentlicher Musiker lange nicht so gross war, wie als dramatischer Componist! — Für Alceste that er in dieser Hinsicht mehr, und am meisten für Iphigenia in Aulis.

Seine Lehre von den Charakter-Overturen gab den Anstoss zu späteren symphonischen Meisterwerken, welche ungeachtet des Falles oder der tiefen Vergessenheit der Opern, für welche sie geschrieben waren, aufrecht erhalten blieben, prächtigen Säulengängen versunkener Tempel gleich. Indess ist Gluck auch hier, einen richtigen Gedanken übertreibend, aus den Gränzen der Wahrheit herausgegangen; diesmal aber nicht, um die Macht der Musik einzuschränken, sondern um ihr eine beizulegen, welche sie nie besitzen wird. Es betrifft nämlich die Behauptung, dass die Overture die Handlung des Stückes ausdrücken müsse. Der musicalische Ausdruck kann Freude, Schmerz, Ernst, Lustigkeit abspiegeln; er vermag den charakteristischen Unterschied zwischen der Freude eines Hirtenvolkes und einer kriegerischen Nation, zwischen dem Schmerz einer Königin und dem Kummer einer einfachen Bäuerin, zwischen ernstem, ruhigem Nachsinnen und den feurigen Phantasieen, welche dem Ausbruche der Leidenschaften vorhergehen, wiederzugeben, aber weiter vermag er sich nicht zu versteigen. Indem die Musik ferner jeder Nation ihren eigenthümlichen musicalischen Stil zuertheilt, vermag sie leicht das Ständchen eines Räubers in den Abruzzen von dem eines tyroler oder schottischen Jägers, den Gesang eines geheimnissvollen nächtlichen Pilgerzuges von dem einer Gesellschaft vom Markte zurückkehrender Viehhändler zu unterscheiden; sie kann die Gegensätze zwischen Rohheit, Gemeinheit, Lächerlichkeit und engelgleicher Reinheit, Adel und Redlichkeit schildern. Aber sobald sie diesen weiten, vielumfassenden Kreis überschreiten will, wird die Musik nothwendiger Weise zum Worte ihre Zuflucht nehmen müssen, um die Lücke auszufüllen, welche ihre Ausdrucksmittel in jedem Werke lassen müssen, das sich zugleich an den Geist und an die Phantasie wendet. So vermag die Overture zur Alceste zwar die Scenen des Schmerzes und der Zärtlichkeit auszudrücken, aber sie kann weder den Gegenstand dieser Zärtlichkeit, noch die Ursachen dieses Schmerzes bezeichnen; auf keine Weise vermag sie dem Zuschauer deutlich zu machen, dass der Gatte Alcestens König von Thessalien und dem Tode verfallen ist, wenn sich nicht Jemand freiwillig für ihn opfert; doch ist dies eben der Gegenstand des Stückes.

Vielleicht erstaunt man, von dem Verfasser dieses Artikels das Bekenntniss solcher Grundsätze zu vernehmen, Dank gewissen Leuten, welche ihn eben so weit jenseits der Gränze der Wahrheit vermeinten, oder sich so stellten, als sie selbst diesseits davon entfernt sind, und ihm daher folgerecht ihre eigene Portion Lächerlichkeit vollständig angedeihen lassen. Dies sei ohne Groll, bloss im Vorbeigehen gesagt.

Der dritte Punkt in der Lehre Gluck's, welchen ich zu bestreiten mir erlaube, ist derjenige, worin er erklärt,

auf die Erfindung neuer Gedanken keinen Werth gelegt zu haben. Zu seiner Zeit hatte man bereits sehr viel liniirtes Papier verschmiert, und irgend welche neue musicalische Erfindung, mochte sie auch nur mittelbar mit der dramatischen Schilderung zusammenhangen, war gewiss nicht zu verschmähen.

Was die anderen Sätze seiner Theorie anbelangt, so möchte es wohl nicht möglich sein, sie mit irgend einer Aussicht auf Erfolg zu bekämpfen, selbst den letzten nicht, welcher eine Gleichgültigkeit gegen die Regeln kundgibt, die in den Augen manches Professors gotteslästerlich erscheinen könnte. Obgleich Gluck, ich wiederhole es, als eigentlicher Musiker sich nicht mit einigen seiner Nachfolger messen konnte, so war er es doch hinlänglich, um seinen Kritikern dasselbe erwidern zu dürfen, was Beethoven eines Tages zu sagen sich erkühnte: „Wer verbietet diese Harmonie? — Fux, Albrechtsberger und zwanzig andere Theoretiker. — Wohlan, ich erlaube sie!“ oder ihnen die lakonische Antwort eines unserer grössten Dichter zukommen zu lassen, als er eines seiner Werke dem Comite des *Théâtre Français* vorlas und ein Mitglied dieses Areopags ihn schüchtern inmitten seiner Vorlesung unterbrochen hatte. „Was gibt es, mein Herr?“ erwiderte der Dichter mit einer vernichtenden Ruhe. — „Nun, es scheint mir . . . ich finde . . .“ — „Was denn, mein Herr?“ — „Dass dieser Ausdruck nicht französisch ist.“ — „So wird er es werden, mein Herr.“

Diese stolze Sicherheit ziemt sich noch viel mehr für den Musiker, als für den Dichter; er ist berechtigter, an die künftige Zulassung seiner Neuerungen zu glauben, da seine Sprache nicht auf Uebereinkommen beruht.

Erstes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters, Herrn

Ferdinand Hiller,

Dinstag, den 27. October 1863.

Programm. I. Theil. 1. Beethoven, Overture zu Coriolan. 2. Mendelssohn, Concert für die Violine (Herr George Japha). 3. Mozart, *Ave verum corpus*. 4. Franz Lachner, Suite in *D-moll* für Orchester.

II. Theil. Beethoven, Christus am Oelberge (Sopran: Fräulein Georgine Schubert — Tenor: Herr Wolters — Bass: Herr Bergstein).

Die charakteristische Overture zu Collin's Trauerspiel Coriolan, geschrieben im Winter von 1806 auf 1807, zum ersten Male aufgeführt im Herbste 1807 zu Wien, bleibt mit der Egmont-Overture, welche in das Jahr 1808 fällt, Muster eines musicalischen Prologs zu einem gesprochenen Drama; so viele Componisten sich auch ähnliche Aufgaben gestellt haben, bei deren Lösung — bloss musicalisch genommen — einige recht gute Arbeiten vorgekommen sind, es blei-

ben immer mehr oder weniger Concert-Ouverturen, deren Charakter zu dem Drama, dessen Titel sie an der Spitze führen, sehr problematisch ist, und Keiner hat es erreicht, den ästhetischen, dramatisch-musicalischen Forderungen an diese hohe Art von Programm-Musik und zugleich den rein musicalischen so vollkommen zu genügen, wie Beethoven. Es war ein Genuss, dieses Werk einmal wieder in recht präciser und kräftiger Ausführung zu hören.

Herr Georg Japha aus Königsberg, früher in Leipzig unter David's Leitung gebildet, zuletzt in London in den besten musicalischen Kreisen beliebt und geschätzt, trat hier in Köln, wohin er an die Stelle des so früh dahingeshiedenen Grunwald berufen worden, zum ersten Male auf. Wir heissen ihn willkommen als sehr tüchtigen Violinspieler und gebildeten, bescheidenen Künstler. Sein Vortrag des Mendelssohn'schen Concertes zeichnete sich durch vollkommene Reinheit und Schönheit des Tones, wenn auch nicht Grösse desselben, aus und gewann durch die bedeutende technische Fertigkeit und Eleganz in den Passagen bei ausdrucksvoller Phrasirung der melodischen Stellen die Gunst des Publicums, welche sich durch lebhaften Applaus und Hervorruf bekundete.

Mozart's *Ave verum* wurde recht gut gesungen; besonders machte die Wiederholung durch den grossen Chor im *p* und *pp* einen schönen Eindruck.

Den Schluss des ersten Theiles des Concertes machte eine präcise, feurige und genau schattirte Ausführung der Suite in *D-moll* für Orchester von Franz Lachner, unter der Leitung des Meisters selbst, der auf die Einladung des Concert-Vorstandes uns die grosse Freude gemacht hat, ihn hier zu sehen. Schon am Vorabende des Concertes brachte ihm der Kölner Männer-Gesangverein unter Franz Weber's Direction durch eine Serenade und den Vortrag einiger Gesänge von seiner Composition eine Huldigung dar, welcher Herr Prof. Vack, derzeit Präsident des Vorstandes des Vereins, in beredten Worten Ausdruck gab. Das Concert-Publicum empfing ihn im Gürzenich mit rauschendem Applaus, den das Orchester- und Chor-Personal und Fanfaren verstärkten. Das vortreffliche symphonische Werk, das wir bereits in Nr. 42 dieser Zeitung bei Gelegenheit von dessen Aufführung am Musikfeste zu München besprochen haben, machte auch hier den ungemein günstigen Eindruck, der bei dieser so ausgezeichneten Composition durch eine entsprechende Ausführung sich überall wiederholen wird. Jeder Satz rief den lautesten Beifall hervor, der am Schlusse des Ganzen sich zu einer allgemeinen und begeisterten Ovation für den Meister aus Süddeutschland gestaltete.

Die zweite Abtheilung des Concertes füllte Beethoven's „Christus am Oelberge“ aus, von ihm selbst „Cantate“, später durch den Verleger „Oratorium“ genannt. Die Entwürfe zu diesem Werke (den Verfasser des Textes finden wir nirgends genannt) sind im Sommer 1801 zu Hetzendorf unter einer Eiche im Walde des anstossenden Parks von Schönbrunn entstanden; aufgeführt wurde es zum ersten Male den 5. April 1803 zu Wien, gedruckt erst 1810. Es ist hier nicht der Ort, über die Auffassung des erhabenen Gegenstandes mit dem grossen Meister zu rechten; musicalisch betrachtet, stimmen wir mit dem wiener Referenten der Allg. Musik-Zeitung vom Jahre 1803 überein, welchem die Aufführung „sein schon lange gefasstes Urtheil bestätigte, dass Beethoven mit der Zeit eben die Revolution in der Musik bewirken könne, wie Mozart: mit grossen Schritten eile er zum Ziele“. Jedenfalls aber sollte man den Namen

„Cantate“ wieder herstellen; in Holland wird das Werk mit einem anderen, der Musik untergelegten Texte, „Die Maccabäer“ genannt, gegeben.

Die Ausführung war in den Chören, bis auf einigen Mangel an Sicherheit in dem Verdammungs-Chore, recht gut; die Männerchöre zeichneten sich besonders aus. Fräulein Georgine Schubert sang die brillante Partie des Seraphs; die technischen Schwierigkeiten und die hohe Lage überwand sie mit Fertigkeit und Sicherheit; gerade in der Höhe war bei reiner Intonation ihre Stimme klangvoller, als in der mittleren Tonregion, was bei dem Tenor Herrn Wolters an diesem Abende umgekehrt der Fall war. Herr Bergstein war recht gut bei Stimme und brachte die Partie des Petrus befriedigend zur Geltung.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Freiburg im Breisgau, im October. Kürzlich wurde den hiesigen Kunstfreunden ein seltener Genuss zu Theil: der grossherzoglich weimar'sche Concertmeister Herr August Kömpel trug gelegentlich eines Besuches bei seinem Freunde Dr. Muck, Capellmeister des hiesigen Theaters, Mendelssohn's Violin-Concert und Spohr's Gesangsscene vor. Fern von jeder Effecthascherei, wusste der genannte Künstler durch seinen markigen Ton und edlen Vortrag, unterstützt von einer brillanten Technik, einen wahren Zauber auf die Zuhörer zu üben. Musste man einerseits das glockenreine, zierlich-elegante Passagenspiel bewundern, so machte uns andererseits die seelenvolle Wiedergabe der Adagios das Instrument völlig vergessen und glich dem unmittelbaren Erguss der tiefsten Empfindung eines im Reiche der Töne sich offenbarenden Gemüthes. Schliesslich ist es uns aber auch noch Pflicht, der Leistungen des von Herrn Dr. Muck geschaffenen und mit Umsicht und Energie geleiteten Orchesters zu erwähnen, welches durch die ausgezeichnete Begleitung der gedachten Nummern eine schöne Probe seiner Tüchtigkeit abgelegt hat. Der bescheidene Künstlergast, gewöhnt, von Hofcapellen begleitet zu werden, sah sich veranlasst, demselben seinen anerkennenden Dank auszusprechen. Reichlich mit Beifall und Hervorruf belohnt, von Freundeshand mit einem Erinnerungsbecher beehrt, schied Herr Kömpel von uns; möge es ihm möglich sein, nochmals im Laufe dieser Saison uns zu besuchen, wie er versprach!

Dr. R.

† **Triest**, 19. October. Als eine erfreuliche Thatsache kann ich Ihnen melden, dass unser Publicum, das bis jetzt an nichts als an Verdi u. s. w. Geschmack fand, nicht allein sich den Werken Mozart's, Beethoven's und Mendelssohn's zuwendet, sondern sogar Schumann bewundert. Man hat dies besonders der eifrigen Propaganda, die Alfred Jaell bei seinem längeren Aufenthalte hier in seiner Vaterstadt für classische und gute neuere Musik macht, zu verdanken, wozu die hiesigen Künstler und namentlich auch der Schiller-Verein unter der Leitung des Violinisten J. Heller thätigst mitgewirkt haben. Nicht bloss Clavierwerke von Schumann, wie dessen Quintett, die grosse Sonate „Florestan und Eusebius“ u. s. w. erregten, durch Jaell vorgetragen, Begeisterung, sondern selbst die Violin-Quartette, auch das von Brahms in *A-dur*, fanden lebhafteste Theilnahme.

Alfred Jaell hat nach einem Hofconcerte beim Erzherzog Maximilian, welches dieser den mexicanischen Abgeordneten zu Ehren veranstaltete, einen kostbaren Diamantring mit des Erzherzogs Namenszug und Krone in Brillanten erhalten.

Verdi's *La forza del destino* ist hier gelinde durchgefallen, obwohl die Oper von Celebritäten wie die Bendazzi, Tenor Graziani, Bariton Squarcia u. s. w. ausgezeichnet gesungen wurde.

Ankündigungen.

Für Männer-Gesangvereine.

Verlag von F. E. C. Penckart in Breslau.

So eben erschienen:

„Preis dem Vater, den dort oben!“

Hymnus, gedichtet von Garve,
für Männerchor (mit Begleitung von Blas-Instrumenten oder Piano-
forte ad libitum) componirt

und

dem Männer-Gesangvereine zu Prag
gewidmet von

Heinrich Gottwald.

Opus 6.

Partitur und Singstimmen 20 Sgr. Singstimmen apart 10 Sgr.

Vor Kurzem erschienen:

Joseph Schnabel, Psalm: „Herr, unser Gott“, für Männerstimmen (Chor und Soli). Neue Ausgabe, mit Begleitung von Blas-Instrumenten (ad libitum) versehen von **A. Leibrock**. Partitur 1 Thlr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 15 Sgr. Singstimmen 10 Sgr.

Max Seifriz, Acht Gesänge für Männerchor. Op. 3. 2 Hefte.
I. Heft. Nr. 1. Reiterlied von Georg Herwegh. Nr. 2. „Die Musensöhne singen“ von Otto Roquette. Nr. 3. Trinklied von Lord Byron. Nr. 4. Vaterlandslied von E. M. Arndt. Part. u. Stimmen 1 Thlr. Stimmen apart 20 Sgr.
II. Heft. Nr. 1. Ein geistlich Abendlied von G. Kinkel. Nr. 2. Ballade von E. M. Arndt. Nr. 3. „Ich liebe dich“ von Karl Beck. Nr. 4. Kurze Rast von Robert Prutz. Partitur u. Stimmen 1 Thlr. Stimmen apart 20 Sgr.

Wilhelm Tschirch, Capellmeister in Gera, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei für Männerchor und Solo, insbesondere zur Aufführung bei Sängerfesten. Op. 52. Part. u. Stimmen 1 Thlr. 10 Sgr. Jede Stimme 5 Sgr.

Diese Werke verdienen die grösste Beachtung aller ernster strebenden Gesangvereine, denen sie hiermit angelegentlich empfohlen werden. Tschirch's höchst wirkungsvolles Sanctus wurde zum ersten Male beim vorjährigen Voigtländischen Gesangfeste zu Plauen aufgeführt und hat auf alle Festgenossen einen unauslöschlichen, erhebenden Eindruck gemacht. Es ist unstreitig das bedeutendste Werk des gefeierten Componisten.

Unter der Presse befindet sich und erscheint demnächst:

Max Bruch, Römischer Triumphgesang für Männerchor mit Orchester-Begleitung. Op. 19. Partitur, Orchesterstimmen, Clavier-Auszug und Singstimmen.

Die Berichte über das Aachener Sängerfest (im September d. J.), wo dieser Chor das erste Mal aufgeführt worden, nennen denselben übereinstimmend „ein herrlich glänzendes Opus voll Kraft, Majestät und Fülle der Begeisterung. Der so viel versprechende Componist hat die Sängerfeste mit einem Werke bereichert, für welches die derartigen Verbindungen ihm den lebhaftesten Dank schulden.“

Clavier-Auszug und Singstimmen erhalten die Abnehmer des vollständigen zweiten Bandes von Abt's Deutscher Sängerkasse mit der demnächst erscheinenden achten (Schluss-) Lieferung als Prämie gratis.

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**, Appellhofplatz Nr. 22.

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.