

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 27.

KÖLN, 2. Juli 1864.

XII. Jahrgang.

Inhalt. Der Beruf unserer Zeit zur Kirchenmusik. — Aus Rossini's Leben. Ein Beitrag zu den Theater-Verhältnissen in Italien und zur Geschichte des „Barbiers von Sevilla“. Schluss. — Aus Breslau (Ferd. Hiller's „Zerstörung von Jerusalem“). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Fortsetzung des Gastspiels der italienischen Opern-Gesellschaft. Sängerfahrt der hiesigen Sängerbundes, Concerte des kölnen Männer-Gesangvereins in Worms).

Der Beruf unserer Zeit zur Kirchenmusik*).

Die Kunst ist so alt als der Mensch. Sie hat sicherlich von den ältesten Zeiten her sein Leben verschönern, seinen Geist erheben helfen. Von allen Künsten aber ist dem Menschen die Tonkunst am unmittelbarsten gegeben, und Klang und Tonweise haben ihn wohl am frühesten für das Ueberirdische begeistert. So weit als unsere Kunde über den Gottesdienst der ältesten Völker reicht, finden wir, dass sie den Ewigen oder die Ewigen mit Gesang gefeiert haben, und unter den ältesten schriftlichen Ueberlieferungen sind uns bekanntlich bedeutende Sammlungen jener Gesänge geblieben. Die jetzt noch blühenden Völker gingen in den Spuren der alten und widmeten, so wie sie die Kunst ausbildeten, die schönsten Blüten derselben dem Gottesdienste. Die ältesten Versuchs- und Meisterwerke unserer Tonkunst sind Werke gottesdienstlicher Art, welche sich im Laufe der Jahrhunderte immer weiter ausbildeten, bis sie sich in Bach und zuletzt in Beethoven gipfelten.

Bei dieser bekannten Thatsache klingt es beinahe wie ein Wunder, dass gegenwärtig von einem Theile der römisch-katholischen Geistlichkeit der heutigen Tonkunst der Krieg erklärt wurde, dass man dieselbe aus der Kirche verwies und für diese als einzig maassgebend diejenige

*) Dieser Aufsatz betrifft noch einmal die schon öfter in diesen Blättern berührte Frage über die Stellung der Tonkunst zu der katholischen Kirche. Wiewohl es scheint, dass bei dem Streite darüber ganz andere Rücksichten als musicalische die Bestimmungsgründe für die Gegner der geistlichen Musik des vorigen und jetzigen Jahrhunderts in der Kirche abgeben, so wollen wir doch die Betrachtungen eines so ehrenwerthen Mitgliedes der katholischen Gemeinde der Erzdiocese Köln und eines so bewährten Verehrers der heiligen Tonkunst, wie der Herr Verfasser ist, nicht der Beachtung des Leserkreises dieser Zeitung entziehen, da aus jeder Zeile die aufrichtigste Herzensmeinung spricht, bemerken aber dabei, dass wir damit die Erörterungen des Gegenstandes in unserem Blatte abschliessen.
Die Redaction.

Musik erklärte, welche drei Jahrhunderte früher gäng und gäbe war.

Es ist dieses um so auffallender, da von allen Künsten die Tonkunst die harmloseste, die unschuldigste ist und bleibt, indem sie nur allgemeine Gefühle anregen kann und in ihrer Ausdrucksweise immer noch von der eigenthümlichen Auffassung des Hörers abhängt.

Die Malerei, die Bildnerei können unsittliche Gegenstände darstellen, die Dichtkunst kann gottlose Dinge sagen, aber alles, was die Musik leisten kann, bleibt unschuldiger Natur, kann nur durch die Wort-Unterlage irgendwie anstössig werden. Den klarsten Beweis nehme ich gerade aus jener Zeit, die von denen als maassgebend anerkannt wird, welche den Stab über die heutige Musik brechen, indem die meisten alten Tonmeister aus jener melodiarmen Zeit bekanntlich ihre kirchlichen Werke über Weisen arbeiteten, welche sie dem leichtfertigsten Volksgesange entnahmen, und hatten vielfach die Einfalt, zu bemerken, woher sie die Weise genommen hatten; allein der veränderte Text verscheuchte das Bewusstsein der Entstehung der Melodie. Und so ist es auch heute noch; oft wird einer schönen, im Volke bekannten Weise ein anderer Text verschiedenen Inhalts den verschiedenen Gelegenheiten, wo sie gesungen wird, angepasst, und der Zuhörer wie der Sänger wird den Empfindungen, welche die Worte aussprechen, folgen und nicht mehr an den ursprünglichen Text der Melodie denken. Es ist also nicht die Musik, welche einen ganz bestimmten Ausdruck von etwas geben kann, die Musik an und für sich ist immer unschuldig.

Fragen wir nun die Geschichte, ob jemals die Gestaltung einer Kunst in irgend einer bestimmten Periode maassgebend für die Kirche gewesen sei, so sehen wir, dass die christliche Kirche, wenigstens die römisch-katholische, bei keiner anderen Kunst irgend eine Kunst-Periode als durchaus maassgebend festgehalten hat. In

allen europäischen Landen sind Kirchen aus allen Bau-Perioden zu finden, in denen seit ihrer Entstehung fortwährend Gottesdienst Statt findet. Von der römischen Basilika an, von der Markthalle, welche zuerst zum Gottesdienste geweiht wurde, ferner von der römisch-griechischen Tempelform an zum Rundbogen, dann zum Spitzbogen, vom gothischen Dome zum Baustyle der Wiedergeburt, ja, bis zum Zopfstyle geht die Kirche immer mit der Zeit, und niemals, selbst heute nicht, ist es einem ihrer Würdenträger eingefallen, irgend einen Styl als unwürdig zu verwerfen, irgend eine Kirche, als in ihrer Architektur anstössig, zu schliessen. Im Gegentheil kann auch der flüchtigste Besucher sich überzeugen, dass in den meisten Kirchen in ihrem Ausbaue wie in ihrer Ausrüstung sich der Kunstgeschmack der verschiedenen Jahrhunderte oft in malerischer Harmonie, oft in schneidendem Abstich geltend gemacht hat.

Neben der Baukunst finden wir die Malerei, die Bildnerei aller Zeiten vertreten, ohne dass bisher irgendwo und irgendwie im Allgemeinen Anstoss an dem Style genommen worden ist. Freilich traf es sich wohl, dass Klostergeistliche, denen, wie z. B. zu Hemmerode in der Eifel, die ruhige byzantinische Form zu unbedeutend vorkam, die Kirche abtrugen und eine neue im ausschweifendsten Zopfstyle hinsetzten, oder dass die Domherren, für diesen Styl eingenommen, gothische Antiquitäten, wie z. B. die oft bedauerte Sacraments-Fiale in Köln, zerschlagen und in den Rhein werfen liessen, dass sie die gemalten Scheiben beseitigten, dafür weisses Glas einsetzten; aber es ist noch nicht vorgekommen, dass ein Kirchenfürst den Stab gebrochen über die Titianische oder Rafaelische, über die Dürer'sche oder Rubens'sche Schule, dass er dieselbe aus seiner Domkirche oder aus seinem Sprengel verwiesen hätte. Eine solche übertriebene Härte sollte nur der harmlosen Musik widerfahren.

Freilich hat es hierbei in der römisch-katholischen Kirche nicht an Anhaltspunkten gefehlt. Zur Zeit der Tridentinischen Kirchen-Versammlung war die Rede von der Verbildung der kirchlichen Tonkunst und sollte dieselbe ganz aus der Kirche ausgeschlossen werden, bis nach der Sage Papst Marcellus die Messe des Meisters Palestrina hörte und durch dieselbe bewogen wurde, doch der heiligen Musica noch ein bescheidenes Plätzchen in der geweihten Halle zu gönnen.

Die Verhandlungen der Kirchen-Versammlung beweisen, dass die Eiferer gegen die Tonkunst den damaligen Musikwerken hauptsächlich vorwarfen, dass sie im Wortgehalte unverständlich seien, weil man auf einer einzigen Sylbe zu viele Töne zu Gehör bringe. Wenn wir die Werke, von welchen diese Rede gilt, aufmerksam betrach-

ten, können wir nicht umhin, diesen Beschwerdeführern Recht zu geben; allein sie gaben sich doch bald zufrieden, da sie einsahen, dass mit der Verbannung der Tonkunst der Gottesdienst ohne allen Glanz sein würde, und die Erzählung von dem Ausspruche des Papstes Marcellus, welchem Palestrina seine Messe gewidmet habe, scheint eine fromme Sage späterer Zeit zu sein; denn wenn man die Klagen der heiligen Väter des Concils erwägt, so bleibt Palestrina ja mit seinen Wiederholungen und seinem Hinziehen der Töne auf einer Sylbe eben so verwerflich wie seine übrigen theils vergessenen Zeitgenossen und viele seiner Nachfolger.

Uebrigens konnte diese Klage der Tridentinischen Kirchenväter mit demselben Rechte auch gegen den altchristlichen, so genannten Gregorianischen Gesang geschleudert werden. Auch diese Gesangsweise verbindet eine Menge von Tönen auf einer Sylbe und würde, wenn man ihn nicht bloss einstimmig zu singen pflegte, so unverständlich sein, wie die Werke der Tonmeister der nun vorzugsweise gepriesenen Zeit.

Nehmen wir einmal ohne Vorurtheil die als muster-gültig aufgestellten Werke der so genannten streng kirchlichen Zeit vor, die in Rom in der heiligen Woche und bei sonstigen Anlässen aufgeführt werden und längst Gemeingut der Sammlungen geworden sind. Wie verstossen nicht alle gegen die Beschwerden der Tridentinischen Kirchenväter! Und wie verstossen nicht viele selbst gegen die gesunde Vernunft! Was würde man sagen, wenn ein Tonmeister unserer Tage für einen ernsten Festanlass unter den heiligen Worten das ABC absingen liesse? wenn er für jeden einzelnen Buchstaben ein kleines Musikstück zuschnitte, das bestimmt ist, denselben auf und ab zu wiegen? oder wenn er erstens, zweitens, drittens u. s. w. in Musik setzen wollte? Und doch hört man es in den Lamentationen mit Andacht, denn ich habe es oben gesagt, die Tonkunst ist durchaus harmlos und unschuldig.

Fassen wir die Beschwerde der Tridentiner noch aus einem anderen Gesichtspunkte auf, der gewiss auch den damaligen Tonsetzern nicht entgangen ist, so ergibt sich das Bedenken, dass ihre Klage rein den katholischen Standpunkt verlassen hatte und mit den Ansichten der abtrünnigen Neuerer übereinstimmte, welche in romanischen wie in germanischen Landen den alten Kirchengesang verbannt und dafür das Volkslied, mehrstimmig vorgetragen, unter dem Namen Choral eingeführt hatten, einen Gesang, in dem im Allgemeinen jeder Sylbe ein Ton entsprach und der mithin ohne contrapunktische Verwicklung gemeinverständlich blieb. Wenn das Tridentinische Concilium so sehr auf das Verständniss dringen wollte, so hätte es vor allem Anderen die lateinische Sprache im

Gottesdienste abschaffen und die verschiedenen Landessprachen zum Gottesdienste für berechtigt erklären müssen. Zu diesem Schritte konnte man sich aber, besonders den neu erstandenen Bekenntnissen gegenüber, nicht entschliessen; man wollte den Gregorianischen Gesang nicht fallen lassen, hielt also auch den ganzen damals bestehenden Kirchengesang bei und überliess es der Kunst und den Künstlern, sich folgerichtig weiter zu entwickeln. Es war dieses das Klügste, was man thun konnte. Dieses ist auch drei Jahrhunderte hindurch geschehen. Fast jeder grosse Meister, selbst wenn er nicht der römisch-katholischen Kirche angehörte, hat es sich zur Aufgabe gestellt, derselben sein Opfer in einem oder dem anderen Werke darzubringen, um deren Gottesdienst zu verherrlichen, und selbst nichtchristliche Meister haben es nicht verschmäht, wie einst jene heidnischen Magier, anerkennend ihre Gaben zu bieten.

Zugleich mit den grossen Meistern der letzten Jahrhunderte ist aus der Kirche auch das Orchester ausgewiesen worden. Die Kirchenfürsten, welche diese Verweisung genehmigten, machten sich einer Unfolgerichtigkeit schuldig, über welche die griechisch-katholische Kirche hinaus ist, welche jedes Tonzeug ohne Ausnahme verbannt, während jene Bischöfe einstweilen wenigstens noch die Orgel von der Verbannung ausschlossen, hier und da auch noch das Fagott. Nun ist aber kein Grund einzusehen, dass man bei musicalischen Leistungen, wenn die Mittel und die Einrichtungen dazu vollständig vorhanden sind, bloss einen einzigen Begleiter des Gesanges (den Balgentreter ungerchnet) gestatten will, nicht aber ein volles Orchester. Die neuen, abtrünnigen Religions-Gemeinden haben sich freilich grösstentheils auf die Orgelbegleitung beschränkt, wohl weil es bei ihnen an Mitteln mangelte, oder weil sie wenigstens Anfangs gegen den äusseren Glanz des Gottesdienstes angingen, nur das innerliche Verständniss erzielen wollten; trotzdem aber haben sie nicht die vollständige Verbannung des Orchesters ausgesprochen, im Gegentheil haben viele Tonsetzer dieser Bekenntnisse dasselbe für Fest-Gelegenheiten mit grosser Wirksamkeit angewandt. Wenn die römisch-katholische Kirche folgerichtig sein, das Hergebrachte festhalten will, worauf sie sich so viel zu Gute thut, so muss sie auch das neuere Orchester, das sich grösstentheils in ihr und für sie gebildet hat, behalten und darf keinen Unterschied machen, ob Einer mit den Fingern auf Tasten durch einen Blasebalg die Begleitung vermittelt, oder ob ein Anderer auf Saiten, unmittelbar oder mit dem Bogen, begleitet, oder ob Mehrere, wie es die Sänger thun, die Lungen zum Lobe des Höchsten in Thätigkeit setzen.

Noch sonderbarer erscheint die Ausweisung des Orchesters, wenn wir in den Psalmen, welche, so viel ich weiss, für die Kirche bindenden Werth haben, an mehreren Stellen, welche die Kirchenfürsten nicht für unterschoben erklären werden, die Instrumente erwähnt und gebilligt finden:

Ps. 33. „Danket dem Herrn mit Harfen, lobsingt ihm auf dem zehnfach besaiteten Psalter! Singet ihm ein neues Lied, macht es wohl auf Saitenspielen mit Schalle.“

Ps. 81. „Nehmet die Psalmen, gebet her die Pauken, wohlklingende Harfen mit Psalter. Blaset im Neumonde die Posaunen zum Feste.“

Ps. 98. „Lobet den Herrn mit Harfen, Psalter und mit Psalmen (also mit Instrumenten und Menschenstimmen), mit Trompeten und Posaunen jauchzet vor dem Herrn.“

Ps. 150. „Lobet ihn mit Posaunen, mit Psalter und Harfen, mit Pauken und Reigen, mit Saiten und Pfeifen, mit hellen Zimbeln, mit wohlklingenden Zimbeln“ u. s. w.

Wenn der andächtige Musikfreund diese Stellen vergleicht, so wird er herauslesen, dass der gottbegeisterte, von der römisch-katholischen Kirche approbirte Sänger ohne Umschweif und entschieden nicht nur den alten Gesang, sondern auch für den Herrn „ein neues Lied“ fordert, wie dass er für den Gottesdienst eine nicht unbedeutende Instrumentenzahl in Anspruch nimmt.

Das Mittelalter, auf welches man in kirchlichen Dingen wie in staatlichen so gern zurückgehen mag, hat sich an diese Stellen der Psalmen gehalten, und in jedem Jahrhundert ist die Tonbühne in der Kirche der Tonbühne an den Fürstenhöfen ziemlich gleich geblieben. Die mittelalterlichen Schriftsteller reden zeitweise von dem musicalischen Glanze grossartiger Kirchenfeste; aber dauernder und offenkundiger reden die alten Steinmetzen und Masonen in ihren Gebilden davon. In den Pfortentiefungen der byzantinischen Münster wie der gothischen Dome sehen wir durch musicirende Engel gewöhnlich das Orchester der Bauzeit vertreten, und Schreiber dieses hat nach der Pfortenwölbung der trier'schen Liebfrauenkirche, nach der Pforte des schon zum grössten Theile vollendeten südlichen köln'schen Domthurmes die Tonbühne der betreffenden Baujahre an anderer Stelle besprochen und glaubt dadurch einen bedeutenden Beitrag zur Geschichte der mittelalterlichen instrumentalen Tonkunst geliefert zu haben. Selbst im köln'schen Dome, im Chore über den alten Apostelbildern, hat der Bildhauer in musicirenden Engeln das Orchester vergegenwärtigt, welches zur Zeit der ersten Einweihung der Kathedrale gebräuchlich war, und es ist in der That auffallend, dass dieser steingediegenen Tonbühne gegen-

über unser Orchester aus den heiligen Räumen ausgewiesen werden könnte.

Wir haben oben von der Unschuld, von der sittlichen Unschädlichkeit der Tonkunst gesprochen: wir wollen aber damit nicht sagen, dass jede Musik sich auch für die Kirche eigne, dass es ganz gleichgültig sei, ob man Dieses oder Jenes dem Gottesdienste anbequeme. Wir hörten in Polen vor Jahren in der stillen Woche Rossini's *Gazza ladra* in der Kirche vortragen, hörten in Frankreich ausgewählte Stücke aus Weber's „Freischütz“ zu kirchlichen Zwecken verwandt, und fanden, dass die andächtige Bevölkerung nichts gegen diese Melodien einzuwenden hatte, im Gegentheile ganz davon erbaut stand, möchten aber für uns Deutsche eine Gränze gezogen wissen zwischen Bühne und Kirche, zwischen weltlicher und geistlicher Musik. Eben so sind wir einverstanden, dass ein gebildeterer Geschmack das Orchester des Mittelalters sichte, und möchten z. B. nicht Schellengeklingel aufnehmen, das wir noch auf der Tonbühne der ersten Dom-Einweihung vertreten sehen.

Was die Schreibart der Kirchenwerke anbelangt, so ist es freilich nicht leicht, eine Auswahl zu treffen: wir würden aber, wenn wir in der Eigenschaft eines geistlichen Rathes zur Seite des Bischofsstuhles sässen, rathen, dem Besten aller Zeiten stets das Feld einzuräumen, vor Allem aber, vor unserer Zeit die Schranken nicht zu schliessen.

„Singet dem Herrn ein neues Lied!“ — diesem goldenen Spruche würden wir Eingang zu verschaffen suchen. Jede Zeit hat ihre Berechtigung, und das Gute, das den Besten seiner Zeit genügt hat, genügt, wie der Dichter sagt, allen Zeiten. Die Formen der Haydn'schen, der Mozart'schen, die Formen der Beethoven'schen Kirchenwerke stehen näher den Formen unserer übrigen nicht kirchlichen Werke; allein diese Wahrnehmung soll uns nicht gegen genannte Werke einnehmen. Ergründen wir die Wahrheit an der Sache, so finden wir im Gegentheile, dass die Werke der alten Meister für die Kirche nach deren Absicht wenigstens weit weniger in einem kirchlichen Stile gearbeitet sind, als die der jetzt lebenden. Die Sarabanden, Giquen, Couranten, die Madrigale und Menuets der alten Meister unterscheiden sich wenig von ihren geistlichen Werken in der Satzweise. Weit eher liesse sich für die heutigen Meister anführen, dass wenigstens die Besseren sich im vollen Bewusstsein der Würde an die Arbeit gesetzt haben, dass sie die angewandten Melodien wie die Harmoniefolgen von innen heraus erfanden, dass es Keinem auch nur im entferntesten eingefallen ist, hier die Melodien vom „blauen Aermel“ oder sonst eine übliche Volks- oder Strassen-Melodie kirchlich zu contrapunktiren. Wenn Mozart in seiner frommen Stimmung singt, klingt es freilich ganz anders, als wie die Gefühls-

Ausströmungen, die Beethoven hinterlassen hat, und beide sind wieder von denen des Vaters Haydn und des edlen Bach unterschieden; allein in diesem Reichthume, in dieser Vielseitigkeit sehen wir durchaus kein Unglück, noch weniger etwas Unschickliches, und finden es keineswegs begründet, ob dem, was der Franzose *embarras de richesses* nennt, den ganzen Hort verwerfen zu wollen.

Jedenfalls darf die heilige Tonkunst dieselbe Berücksichtigung in der Kirche fordern, welche die Schwesterkünste von je her genossen haben, wenn nicht hier eine durchgreifende Veränderung der altkatholischen Formen bezweckt werden soll, an welche wir einmal nicht glauben können und wollen.

Der Kampf gegen die Berechtigung der Neuzeit, würdige Kirchenmusik aufzustellen, ging von Protestanten, ging von entschiedenen Protestanten aus, und zwar besonders von einem Manne, der in seiner Fach-Laufbahn als Rechtsgelehrter gegenüber Savigny für den Beruf unserer Zeit in rechtswissenschaftlichen Dingen auftrat. Ich rede hier von dem Heidelberger Thibaut, von seinem Werke „Ueber die Reinheit der Tonkunst“. Thibaut hat sich durch dieses Werk grosse Verdienste erworben, indem er die vergrabenen Schätze der vorigen Jahrhunderte wieder bekannt machte, indem er sie dem Forscher, dem Gelehrten, dem Nacheifer strebender Künstler, der Anschauung der Kunstfreunde empfahl; aber der grosse Kenner blieb, was ihm nicht zu verargen war, einseitig und leitete dadurch seine unbedingten Nachbeter auf Abwege. Es ist sonderbar, dass ein Protestant in seinem Anpreisen einer bestimmten Periode der katholischen Kunst solchen Einfluss selbst auf katholische Diöcesen äussern konnte. Wenn wir annehmen, dass die Kunst in der Kirche nicht bloss des Herkommens wegen da ist, wenn wir unterstellen dürfen, dass sie auf das Gemüth wirken, zur Andacht, zur Erhebung stimmen kann, und das werden doch wohl die Berather der Bischofssitze einräumen wollen, so muss man der heutigen Tonkunst vollständige Gerechtigkeit widerfahren lassen. Was kann nämlich erheben, andächtig und feierlich stimmen? Das, was verstanden wird. Unsere heutigen Meister sprechen aber am deutlichsten zu den Gefühlen der Gegenwart, wo die alten Meister nur von wenigen vereinzelt Kennern verstanden werden können.

Die Domkirche von Köln ist in ganz Europa als einzig gepriesen, sie ist für den Spitzbogen-Stil, so lange derselbe an der Tagesordnung bleibt, das Urbild höchster Vollen- dung. Der seitherige Gang der Kunst in der römisch-katholischen Kirche kann freilich diesem Geschmacke keine ewige Dauer sichern, aber noch gilt sie wenigstens in Deutschland als Musterbild für vieles, wenn nicht für alles

Neuzuerrichtende; daher ist denn die Thatsache auch anerkennenswerth, dass von Köln aus sich nicht bloss die göttliche Kunst der Massonen, sondern alle damit verschwisterten Künste durch Deutschland, neu erhoben, verbreiten, Glasmalerei, kirchliche Malerei, kirchliche Bildnerei u. s. w.

Bei dieser Wahrheit ist es doppelt zu beklagen, dass in der heiligen Kunst, in der Musik gerade eine Ausnahme gelten soll. Sie ist, wie alle Künste des Mittelalters, an dem Busen der Mutter Kirche gross gewachsen, und nun will die Mutter, man mag mir eine unkirchliche Redensart verzeihen, das Kind mit dem Bade ausgiessen.

Die Domcapelle in Köln hatte einen Ruf in Deutschland, ja, in der europäischen Welt. Man mag an ihr Manches auszusetzen gehabt haben, wir wollen es nicht in Abrede stellen; trotzdem war sie eines der ersten kirchlichen Orchester, war ein Augenmerk für alle ähnlichen Anstalten in Europa, von denen die meisten bei Weitem nicht zu ihrer Höhe heranreichten. Bei dem jetzigen Standpunkte der Tonkunst in Köln, durch die Musikschule und die auf derselben ausgebildeten Talente, durch die weltlichen Concerte, welche sich durchaus nicht mit flüchtigen Erscheinungen befassen, was man einsehen lernt, wenn man nur einer Aufführung der Bach'schen Passion beigewohnt hat, durch die Vorliebe gerade für diese Kunst im Ganzen würde durch Hinzukommen der rechten Anregung von oben Köln aller Wahrscheinlichkeit nach die hohe Schule heiliger Tonkunst geworden sein. Franco von Köln, der tonkundige Prälat, entwickelte, seiner Zeit voraus-eilend, in einem dunkeln Jahrhundert, der Natur und dem Volksleben zugewandt, die Grundlagen des Lehrgebäudes der heutigen Tonkunst und gab damals schon Zeugniß von der musicalischen Tüchtigkeit des rheinischen Volkes; mögen die Prälaten der Neuzeit derselben ebenfalls wieder gerecht werden zum Glanze des Gottesdienstes und der himmlischen Herrlichkeit!

Diamond.

Aus Rossini's Leben.

Ein Beitrag zu den Theater-Verhältnissen in Italien und zur Geschichte des „Barbiers von Sevilla“.

(Schluss. S. Nr. 26.)

Während nun Rossini Wunder der schöpferischen Thätigkeit verrichtete, waren seine Feinde nicht wenig rührig, nicht aber um zu schaffen, sondern um zu zerstören; der alte Paisiello, bei dem die Jahre keineswegs das gefährliche Talent, Ränke zu spinnen und Cabalen in Gang zu bringen, geschwächt hatten, schürte im Stillen das Feuer des Zornes aller Anhänger der alten italiänischen Musik

gegen den Neuerer, und die Partei dieser Anhänger war in Rom zahlreich und mächtig. Leider hatte auch der Librettist Sterbini, der gewiss sehr unschuldig an dem neuen Opernstil Rossini's war, aus nicht mehr bekannten Gründen eine Menge von Feinden, wovon Rossini glücklicher Weise nichts wusste.

Unter diesen wahrlich sehr ungünstigen Verhältnissen, den Angriffen eines zwiefachen Treffens von Widersachern gegenüber, fand die erste Vorstellung des „Barbiers“ an dem vertragsmässig bestimmten Tage Statt. Rossini meinte bei einem so wichtigen Ereignisse auch durch eine sorgfältige Toilette imponiren zu müssen, und zog einen kostbaren nussbraunen Frack mit goldenen Knöpfen an, den ihm der Director Barbaja zum Geschenk gemacht hatte. Obwohl er nun in der Vorrede zum Textbuche sehr bescheiden auftrat und mit warmer Verehrung und Bewunderung von Paisiello sprach, so half dieser Blitzableiter ihm doch nicht das Geringste gegen das drohende Ungewitter. Schon auf der Strasse begann noch vor Oeffnung der Pforten der Argentina das Gepfeife. So wie Rossini in seinem neuen Staatsrocke ans Pult trat, brach das Parterre in ein schallendes Gelächter aus, und laute Spottereien über den braunen Frack wurden von Zischen und Pfeifen begleitet. Unter dem Getöse und Geschwirre der Zuhörer, das, wie der Biograph Zanolini sich ausdrückt, dem lärmenden Geräusche glich, welches die Ankunft einer Procession verkündet, wurde die Ouverture gespielt. Es war die zum Barbier geschriebene, welche seitdem verloren gegangen ist, wie auch die Eröffnungs-Szene des zweiten Actes, welche aus einem Ensemblestücke bestand, in dem Rosine die Haupt-Partie hatte*). Der Vorhang ging auf und Garcia, der Graf Almaviva, wollte als echter Spanier seine Arie selbst auf der Guitarre begleiten. Um durch den Lärm durchzudringen, griff er so scharf in die Saiten, dass sie sprangen. Nun ging das Pfeifen und Verhöhnern erst recht wieder los. Rossini aber, der in dieser fürchterlichen Lage einen Muth und ein Vertrauen auf sein Werk mit einer Charakterfestigkeit bewährte, die nicht Jedem gegeben ist, rief Garcia ein kräftiges: „Vorwärts, vorwärts!“ zu und spielte die Begleitung auf dem Clavier. Das gab wieder neues Gelächter und laute Spässe über die Unterhaltung des Maestro mit dem Sänger von unten nach oben. Figaro's Arie und sein Duett mit dem Grafen wurden von fortwährendem Lärm übertäubt. Endlich legte sich der Sturm auf einige Augenblicke, als die Signora Giorgi-Righetti, eine in Rom namentlich durch ihre wundervolle Stimme beliebte Sängerin, als Rosine auftrat.

*) Es ist die Unterrichts-Szene, wo jetzt jede Sängerin ein Bravourstück nach ihrem Gefallen einlegt.

Der Vortrag ihrer Arie: *Una voce poco fa*, rief eine dreimalige Salve von Applaus hervor. Rossini stand auf und verneigte sich dankend gegen das Publicum, und der Sturm schien in der That sich etwas besänftigt zu haben.

Aber o weh! Der Sänger Vitarelli, der den Basilio machte, hatte das Unglück, beim Auftreten über seinen langen Klosterrock zu stolpern und dermaassen auf die Nase zu fallen, dass er blutete. Nun war im wahren Sinne des Wortes der Teufel los, wenigstens der Lachteufel. Man applaudirte, lachte unmässig, rief *da capo*, und es gab ein Toben, wie es noch nicht da gewesen war. Einige glaubten, der Fall gehöre zur Rolle und verhöhnten den Librettisten. Die treffliche Arie über die Verleumdung ging unter diesem Lärm verloren, und freilich mag es schwer gewesen sein, nicht zu lachen, da der arme Basilio sich bei jeder Pause das Tuch vor die Nase halten musste, um das Blut zu stillen.

Es lässt sich begreifen, dass ein Publicum, zumal ein italiänisches, das einmal in solchem Zuge unauslöschlicher Heiterkeit ist, keine Schranken mehr kannte. So fand denn auch das reizende Brief-Duett keine Gnade vor ihm, wovon freilich auch der Librettist zum Theil die Schuld trug, denn er hatte die Liebenden schon vorher ein paar Mal correspondiren lassen, und als nun der *Postillon d'amour* zum dritten Male ein Brieflein verlangte, da brach ein schallendes Gelächter aus. Man hat dies späterhin mit richtigem Tacte abgeändert.

Zum Uebermaass des Unglücks führte das tückische Schicksal mitten in dem herrlichen Finale eine Dilettantin auf die Bühne, eine graue Katze! Zamboni, der treffliche Figaro, machte sie durch seine Jagd nur noch toller; sie fuhr dem Doctor Bartolo-Botticelli zwischen die Beine, Rosine und Marcelline flüchteten sich vor ihr und nur den Spiessen der Wache gelang es am Ende, sie zu verscheuchen. Aber ach! das Publicum rief die unfreiwillige Schauspielerin heraus, klatschte und miaute und trieb einen Höllenlärm. Das Gelächter über die improvisirte Rolle der Katze war kaum verschollen, als ein breitschulteriger Kerl, der dem Ansehen nach keinen Widerspruch zu dulden gesonnen war, mitten aus dem Parterre mit Stentorstimme ausrief: „Das ist die Grabmusik für Don C****!“ und gebrauchte dabei ein so gemeines Wort, dass wir es auch nicht einmal im Original, geschweige denn auf Deutsch hersetzen können.

Man stelle sich nun diese scandalösen Auftritte, welche den ganzen ersten Act hindurch dauerten, recht lebhaft vor, um zu begreifen, was für eine Ueberwindung von Seiten der Sänger und vollends des Maestro am Dirigentenpulte dazu gehörte, das alles zu ertragen und weiter zu spielen. Was that aber Rossini? Er blieb nicht nur in

jeder Hinsicht tactfest, sondern oft legte er den Tactstock auf einen Augenblick nieder, stand auf und machte sich so lang wie möglich, um den Sängern lauten Beifall zu klatschen.

Diese Demonstration gegen das Publicum brachte die Gegenpartei im Hause, die keineswegs bloss im Parterre ihren Platz hatte, vollends gegen den Maestro auf; sie trieb es nun so arg, dass man keinen Ton im zweiten Acte ruhig anhören konnte. Trotz alledem blieb Rossini fest, und seine getreuen Sänger räumten ebenfalls das Feld nicht, bis mit der letzten Note der Partitur der Vorhang fiel.

Als die Künstler ihre Garderobe gewechselt hatten und zu Rossini fuhren, um ihn zu trösten und zu ermutigen, fanden sie ihn schon im Bette und in ruhigem Schlafe.

Am folgenden Tage machte er einige Aenderungen und Verkürzungen, strich unter Anderem die mehrmalige Correspondenz zwischen Lindoro und Rosine weg u. s. w., aber erklärte auf das bestimmteste, dass er trotz des Contractes die zweite Vorstellung nicht dirigiren würde. Der Impresario drang nicht in ihn, er war im Gegentheil im Stillen damit einverstanden, denn er fürchtete Alles von Rossini's Benehmen, das sicher wiederum ähnliche Scenen wie gestern im Publicum hätte hervorrufen können. So blieb denn Rossini am Tage der zweiten Vorstellung zu Hause und erwartete im Gespräche mit seinen Hausleuten ruhig das Ende des Abends. Allein diese Ruhe verliess ihn doch ein wenig, als man auf einmal das Herannahen und das Gewühl einer grossen Menge Menschen vernahm, aus deren Mitte man deutlich den Ruf: Rossini! hörte. Er glaubte in der That, man wollte ihm eine Katzenmusik bringen oder sonst einen Schabernack anthun, und die Hausleute fürchteten, da sie Fackelschein sahen, sogar für ihr Besitzthum. Es war — ein Fackelzug, mit dem seine Freunde nach dem ersten Acte der Vorstellung ihn nach dem Theater abholen wollten, um durch seine Erscheinung das Rufen des entzückten Publicums nach dem Componisten zufrieden zu stellen.

Wir fügen noch den Inhalt der oben erwähnten Vorrede zum Textbuche hinzu, welches übrigens damals aus Respect für Paesiello gar nicht den Titel *Il Barbiere di Siviglia* (wie Beaumarchais' Lustspiel und Paesiello's Oper) führte, sondern *Almaviva o sia l'inutile Precauzione* hiess. Das *Avvertimento al pubblico* lautet in wörtlicher Uebersetzung des Originals:

„Das Lustspiel des Herrn Beaumarchais, das den Titel „Der Barbier von Sevilla oder Die nutzlose Vorsicht“ führt, erscheint in Rom, in ein komisches Drama verwandelt, unter dem Namen; „Almaviva oder Die nutzlose Vorsicht“, um das Publicum vollstän-

dig von den Gefühlen der Hochachtung und Verehrung zu überzeugen, welche den Autor der Musik des jetzigen Drama's für den so berühmten Paesiello, der denselben Stoff unter seinem ursprünglichen Titel schon behandelt hat, beseelen.

„Berufen, dieselbe schwierige Aufgabe zu übernehmen, hat der Maestro Gioachino Rossini, um nicht dem Vorwurf eines verwegenen Wetteifers mit dem unsterblichen Componisten, der sein Vorgänger war, anheim zu fallen, ausdrücklich verlangt, dass „Der Barbier von Sevilla“ ganz von Neuem versificirt und dass demselben einige neue Situationen für Musikstücke hinzugefügt werden müssten, wie sie übrigens auch der neuere Theatergeschmack verlange, der sich seit der Zeit, wo der berühmte Paesiello seine Musik geschrieben, so sehr geändert hätte.

„Ein mehrfacher anderer Unterschied zwischen dem Texte des gegenwärtigen Drama's und dem des französischen Lustspiels floss aus der Nothwendigkeit, in dieselbe Handlung Chöre einzufügen, theils weil der neuere Geschmack sie fordert, theils weil sie für die musicalische Wirkung in einem Theater von so bedeutendem Umfange unentbehrlich sind. Hiervon wird das geneigte Publicum in Kenntniss gesetzt, auch um den Componisten des neuen Drama's zu entschuldigen, der ohne das Zusammentreffen dieser gebieterischen Umstände nicht gewagt haben würde, auch nur die kleinste Aenderung in dem französischen Werke vorzunehmen, welches schon durch den Beifall in allen Theatern Europa's geheiligt worden ist.“

Nun, wir haben oben schon berichtet, dass auch diese bescheidene Erklärung eine *precauzione inutile* war. Paesiello starb einige Monate darauf, den 5. Juni 1816 (nicht Januar, wie irrthümlich in einigen biographischen Artikeln, z. B. dem Brockhausischen Conversations-Lexikon, steht), und sein „Barbier von Sevilla“ ist dem Gerichte der Zeit verfallen, während Rossini's „Almaviva“ wieder in den „Barbier“ umgetauft worden ist und noch heute alle Welt entzückt. Wie lange noch? Wer kann das voraussagen bei dem Fortschritte der heutigen Musik, welcher den Geschmack aus dem Ohr und Gemüth in die Nerven gejagt hat?

Aus Breslau.

(Ferd. Hiller's „Zerstörung von Jerusalem“.)

Den 15. Juni 1864.

Zum Vorthheil der Kronprinz-Stiftung führte die Sing-Akademie an ihrem Stiftungsfeste den 13. Juni F. Hiller's Oratorium: „Die Zerstörung von Jerusalem“ in der Aula Leopoldina auf. Abgesehen von dem wohlthätigen Zwecke, verdient Herr Musik-Director Schäffer schon

desshalb unseren innigsten Dank, dass er uns das schöne Werk von Hiller noch einmal zur besseren Kenntniss und Würdigung vorgeführt hat. Bei Gelegenheit der ersten Aufführung am 7. November v. J. ist in diesen Blättern von sachkundiger Feder bereits ausführlich berichtet worden; wir können uns daher heute auf einige allgemeine Bemerkungen beschränken. F. Hiller gehört unstreitig zu den begabtesten und hervorragendsten Componisten der Gegenwart; im Grunde an Mendelssohn sich anschliessend, gibt er in seinen Werken doch so viel Eigenes und Originelles, dass er durchaus weit entfernt von aller Nachahmung bleibt; sein Stil ist edel und rein und hält sich in jenen maassvollen Gränzen, welche das Schöne in der Kunst nie aus den Augen verlieren. Wenn man der „Zerstörung Jerusalems“ den Vorwurf machen wollte, dass zu wenig Kirchliches, mehr Dramatisches darin enthalten sei, so muss man Kirchliches nicht verwechseln mit Religiösem, das auch hier überall die tiefere Grundlage bildet, und das dramatische Element kommt dem Oratorium wesentlich zu, natürlich ohne die religiöse Dichtung zu einer entwürdigenden Verweltlichung herabzuziehen, wie dies hier nicht der Fall ist. Den Glanzpunkt des vorliegenden Oratoriums bilden wohl die Chöre, die durchweg in Anlage und Durchführung die Meisterhand verrathen; doch auch die Arien und Duette, wie die Recitative enthalten manchen reizenden und genialen Zug. Die Chöre der Israeliten: „Schon brausen sie daher, wie ein ungestümes Meer“, „Wir zieh'n gebeugt, das Joch auf unserm Nacken“, der allgemeine Chor: „Das Entsetzen bricht herein“, schliessen sich in kunstvoller Arbeit, mächtiger Wirkung, glanzvoller Instrumentation dem Besten an, das wir auf diesem Gebiete besitzen. Wie im Allgemeinen die Aufführung des Werkes ein sorgfältiges Studium Seitens des Dirigenten verrieth, so wurden insbesondere die Chöre mit einer Präcision, Reinheit und Energie wiedergegeben, wie wir dies an der Sing-Akademie wohl von je her zu hören gewohnt sind, aber diesmal doch ganz vorzüglich hervorheben müssen. Wenn man dabei an eine Temperatur von + 30° Reaumur im Saale denkt, so wird man die Aufgabe der Sänger wie des Orchesters um so mehr zu würdigen und bei irgend einem Solisten einmal eine kleine Schwankung in der Intonation zu entschuldigen wissen. — Unter den Solosängern müssen wir vor allen Dingen wiederum der Frau Dr. Mampé-Babnigg rühmend erwähnen, deren stets schlagfertige Bereitwilligkeit wie unfehlbare Virtuosität auf gleicher Höhe stehen. Wir müssen es immer wiederholen, die vorzügliche Schule dieser Sängerin, die mit einer weisen Oekonomie in der Benutzung des Stimm-Materials eng verbunden ist, lässt sie Triumphe feiern, wie sie manche weit jüngere Sängerin nicht erreicht. Aus ihrer ausgezeichneten Gesamtleistung wollen wir nur

den ausserordentlich schönen Vortrag der reizend-charakteristischen Arie mit den obligaten Pauken: „Mit diesen Düften steige unser Lied empor“, hervorheben. Die Tenor-Partie (Zedekia) hatte der k. Domsänger Herr Schäffer, ein Bruder des Dirigenten, mit grosser Gefälligkeit übernommen und erwarb sich den Beifall der Zuhörer durch die Innigkeit des Vortrags, in welchem er seine gerade nicht kräftige, aber weiche, leicht angehende Tenorstimme wohl zu verwenden wusste. Den Jeremias führte Herr Gesang-lehrer Schubert mit gewohnter Kraft und Sicherheit durch; besonders anerkennend müssen wir uns ausser dem geschmackvollen Vortrage der Arien über die schöne Declamation des Klageliedes und der letzten Recitative aussprechen. Wenn wir nun noch der Trägerin der Alt-Partie lobend gedenken, so können wir im Allgemeinen berichten, dass die vortreffliche Ausführung das Werk aufs Neue in der Gunst des Publicums gehoben hat, und auch der Kenner bestätigt an ihm als Zeichen eines wahren Kunstwerkes, dass bei der Wiederholung der erste Eindruck nicht abgeschwächt wird, sondern immer wieder neue Seiten hervortreten, welche das Interesse des Hörers spannen und das Gefühl ansprechen. Die Aufführung des Oratoriums in seinem orchestralen Theile war untadelhaft.

(Schles. Zeit.) V.

Nachschrift. In einer der folgenden Nummern desselben Blattes spricht sich ein anderer Referent noch ausführlicher und mit derselben warmen Anerkennung über Hiller's Werk aus und schliesst mit den Worten: „Der Wunsch einer dritten Wiederholung des Oratoriums im nächsten Winter ist gewiss der des Publicums. Möge Herr Director Schäffer ihn erfüllen.“ Wenn derselbe Referent aber sagt: „Hiller's Originalität leidet dadurch keinen Abbruch, wenn wir sagen, er habe Mendelssohn's „Elias“ benutzt“ — so ist dies ein Anachronismus, da Mendelssohn's „Elias“ zum ersten Male den 26. August 1846 in Birmingham, Hiller's „Zerstörung von Jerusalem“ aber zum ersten Male schon im April 1840 in Leipzig gegeben worden ist.

(Die Redaction.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die Fraction der Gesellschaft vom *Théâtre impérial de l'Opéra italien* in Paris setzt ihre Vorstellungen bei steigender Theilnahme des Publicums fort. Die Wiederholung des *Trovatore* am Sonntag den 26. Juni war am meisten besucht, die der *Lucia* und die erste Aufführung von Bellini's *I Puritani* am Mittwoch den 29. Juni hatten ebenfalls ein grosses Publicum, welches reichlichen Beifall spendete. In den Puritanern zeichnete sich neben Fräulein Vitali und dem Bariton Sterbini besonders auch der Basso Antonucci aus, der eigentlich an diesem Abende zum ersten Male in einer bedeutenden Rolle auftrat.

Der hiesige Sängerbund, unter der Leitung des gründlich musicalisch gebildeten Dilettanten Herrn B*****, hatte vor Kurzem

eine Sängerschaft auf dem Rheine veranstaltet, bei welcher an 300 Damen und Herren das bekränzte und bewimpelte Dampfschiff füllten. Vorherrschend war dabei natürlich die heitere Geselligkeit, aber auch das musicalische Element war gut vertreten; namentlich machten die Männerchöre „An die Hoffnung“ von Schärtlich und „Das Kirchlein“ von Becker, die mit Erlaubniss der Klostergeistlichen in der Apollinariskirche zu Remagen vorgetragen wurden, einen schönen Eindruck.

Der kölnner Männer-Gesangverein unter Leitung des k. Musik-Directors Franz Weber hat unter den vielseitigen Anforderungen an seine rühmlichst bekannte Bereitwilligkeit, „durch das Schöne das Gute zu befördern“, dieses Mal die Einladung des Comité's für die Wiederherstellung der Liebfrauenkirche in Worms angenommen und am Sonntag den 26. und Montag den 27. Juni in der genannten Kirche zwei überaus zahlreich besuchte Concerte gegeben. Wir kommen in der nächsten Nummer darauf zurück.

Ankündigungen.

Nova-Sendung Nr. 2, 1864,
von Bernhard Friedel (früher W. Paul) in Dresden.

Compositionen von Fr. Wagner,

Stabstrompeter im königl. sächsischen Garde-Reiter-Regimente.

- Op. 9, *Garde-Regiments-Marsch für Pianoforte* 5 Ngr.
Op. 10, *Cavalier-Polka für Pianoforte* 7½ Ngr.
Op. 34, *Glocken-Mazurka für Pianoforte* 5 Ngr.
Op. 35, *Defilir- (Cavallerie-) Marsch zu Fuss für Pianof. Fünfte Auflage* 5 Ngr.
Op. 38, *Ich sende diese Blumen Dir. Lied für eine Singstimme mit Pianoforte (incl. Partitur für Orchester). Sechste Auflage* 7½ Ngr.
Dasselbe arrangirt für Pianoforte allein. Dritte Auflage 7½ Ngr.
Op. 40, *Hamburgs Wohlergehen. Marsch für Pianoforte* 5 Ngr.
Op. 41, *Eine Weihnachtsspende. Polka für Pianoforte* 5 Ngr.
Op. 43, *Niroth-Marsch für Pianoforte* 5 Ngr.
Op. 44, *Lied an die Heimat für eine Singstimme mit Pianoforte (incl. Partitur für Orchester)* 7½ Ngr.
Op. 45, *Therese-Walzer für Pianoforte* 15 Ngr.
Op. 46, *Musikanten-Polka (nach Gumbert's beliebten Liedern eines Musikanten) für Pianoforte* 5 Ngr.
Op. 47, *Ein Hoch der Heiterkeit. Galop für Pianoforte. Zweite Auflage* 5 Ngr.
Op. 49, *Schandauer Bad-Polka für Pianoforte* 7½ Ngr.
Op. 48, *Auf nach Schleswig-Holstein! Deutsches Volkslied für eine Singstimme mit Pianoforte, oder für Männerchor, oder für Pianoforte allein* 5 Ngr.

(Der Reinertrag ist für die Schleswig-Holsteiner bestimmt.)

Für die Beliebtheit der Wagner'schen Compositionen spricht wohl am besten die Thatsache, dass vor der allgemeinen Versendung verschiedene Piecen mehrfache Auflagen erlebten.

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.