

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 35.

KÖLN, 27. August 1864.

XII. Jahrgang.

Inhalt. Felicien David. Biographie. (Schluss.) Von L. B. — Gesangfest des Sieg-Rheinischen Lehrervereins zu Brühl am 24. August 1864. — Die Oper Lorelei von Max Bruch. (Aufgeführt in Köln den 25. August.) — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, Theater, Fräulein Lucca, Dr. Gunz — Breslau, Deutsches Gesangfest in Reichenberg, Capellmeister Eugen Seidelmann † — Wien, Hof-Musicalienhandlung C. A. Spina).

Felicien David.

(Schluss. S. Nr. 34.)

Die Zeit sollte indess doch kommen, wo sich für David die Pforten der grossen Oper erschliessen würden. Am 4. März 1859 erschien die Pracht-Oper „Herculanum“ zum ersten Male auf der Scene der ersten Opernbühne von Frankreich.

Wenn wir oben sagten, dass von David's Oper „Das Ende der Welt“ nach dem Directionswechsel des *Théâtre lyrique* nicht weiter die Rede gewesen, so ist das in Bezug auf den Titel und das Werk als ein dramatisches Ganzes richtig. Aber David war nicht der Mann, um ein dramatisches Project, von dem er sich ungeheure Wirkung versprach, so leicht wieder fallen zu lassen, und so wurde denn, nachdem drei bis vier Poeten die Hand an die Bewältigung und Umarbeitung des Stoffes gelegt hatten, endlich beschlossen, das „Ende der Welt“ aufzugeben und sich mit dem Untergange von Herculanum durch den Ausbruch des Vesuv zu begnügen. Zwar war der Vesuv in der grossen Oper nichts Neues; jedoch in der „Stimmen von Portici“ war er nur Decoration, jetzt sollte ihm eine wirkliche Rolle zugetheilt werden, und damit hoffte man einen nie gesehenen Effect zu machen. Die Herren Méry und Hadot lieferten das Buch und Felicien David die Musik; im Grunde genommen wurde Alles, Handlung, Poesie und Musik, nur auf die Decorationen gemacht, und damit das „Ende der Welt“ nicht ganz umsonst projectirt, gedichtet und componirt worden sei, wurde der Untergang Herculanums als ein Strafgericht des Himmels dargestellt, welches die sündige Bevölkerung dieses zweiten Sodom oder Gomorrha durch ihr üppiges Leben auf sich herabgezogen habe. Schwelgerische Orgien waren zur Darstellung der frevelhaften Wirthschaft in der heidnischen Stadt willkommen, aber da ein Strafgericht über die Sünder doch

eigentlich eine christliche Idee ist, so musste das Christenthum in die Oper hineingebracht werden, und es erhielt in dem liebenden Paare Helios und Lilia seine Repräsentanten, und am Ende kommt auch noch der Teufel in Person dazu, dem „der göttliche Wille das sündige Volk überantwortet hat“, und der dann durch seine Maschinen den Untergang in Scene setzt. Als verständiger Dramaturg führt er sich aber nicht so plump wie Mephisto ein, sondern orts- und zeitgemäss als römischer Proconsul. Das geht so zu. Der wirkliche Proconsul lästert Gott, worauf der Blitz ihn in die Erde hinein schlägt und damit den „Satan“ befreit, der „ein Jahrhundert lang da unten gefesselt lag“, jetzt aber aus demselben Loche, welches der Donnerkeil geschlagen, heraufsteigt, den Purpurmantel, den der Proconsul mitzunehmen vergessen hat, um seine Schultern schlägt und triumphirend ausruft: „Jetzt bin ich Proconsul!“ — Dies nur ein Pröbchen von dem Unsinn, der in diesem Drama die Hauptrolle spielt.

Doch nein, die Hauptrolle spielen die Decorationen. Um auch den orientalischen Luxus vereint mit dem römischen anbringen zu können, wird eine Königin Olympia vom Euphrat her eingeführt und die Handlung spielt grösstentheils im ägyptischen Viertel von Herculanum. Die decorativen Gemälde und ihre Beleuchtung erheben sich in der That zu Kunstwerken. Da sie in dieser Zeitschrift im Jahrgange von 1859, Nr. 51, bereits ausführlich geschildert sind, so verweisen wir die Leser darauf und erwähnen hier nur summarisch, dass der erste Act einen dreifachen Prospect öffnet, im Vordergrunde eine etruskische Säulenhalle und eine Allee von Sphinxen, im Mittelgrunde den Hafen mit zahlreichen Masten, von denen purpurne Velaria bis zum Fries der Säulenhalle gespannt sind, im Hintergrunde das Meer und auf den ansteigenden Höhen Villen und Tempel. Der zweite Act zeigt ein Felsethal, Gräber christlicher Martyrer u. s. w., der dritte die Gärten der Königin, in der Ferne Neapel und seinen

Meerbusen; der vierte spielt unter immerwährendem Erdbeben, Aschenregen und Lavaströmen vom Vesuv herab.

Es ist nothwendig, diese Aeusserlichkeiten zu skizziren, um begreiflich zu machen, was die Musik bei solchen Schaustellungen für eine Rolle spielt. Grösstentheils ist diese Rolle nur eine begleitende, und David leistet in diesem Genre Vorzügliches; doch hatte er sich in Schilderungen in allen seinen früheren Werken—es waren fünfzehn Jahre seit der Composition der „Wüste“ verflossen—bereits so ausgeschrieben, dass er jetzt zu denjenigen Hilfsmitteln greifen musste, welche das neuere Orchester mit Einschluss der Monstre-Instrumente von Sax, des Tamtam, der Riesen-Ophikleide u. s. w. zum Zwecke theatralischen Lärms darbietet. Aufrichtig zu sprechen, war so ziemlich alles, was bei dem Schaugepränge musicirt wurde, gleichgültig; der Standpunkt Weber's, der zu dem Spuk in der Wolfsschlucht noch wirkliche und ausdrucksvolle Musik schrieb, ist längst überwunden, und so bleibt denn auch David's Musik da, wo sie nur die Decorationen begleitet, und namentlich auch im vierten Acte, weit hinter seinen früheren pittoresken Instrumentalsätzen zurück. Doch dürfen wir, um gerecht zu sein, nicht vergessen, dass aus dem Wüste des vierten Actes eine einzige Nummer wie eine erquickende Oase hervorragt, das Duett von Helios und Lilia, die sich dem Martyrertode weihen; dies hat melodischen Schwung und athmet Wahrheit der Empfindung. Es ist jedenfalls das beste Musikstück in der ganzen, unendlich langen Oper. Nächst ihm hat die Musik zum ersten Acte, dessen Finale eine Orgie im Palaste der Königin Olympia bildet, den meisten Werth, jedoch auch nur relativen im Vergleich zu den anderen Acten.

Der ausserordentliche Erfolg dieser Oper bei dem grossen Publicum war für Felicien David von Bedeutung; er vergrösserte zwar seinen Ruhm als Componist nicht, aber er verschaffte ihm reichliche Einnahmen, die ihm eine behagliche Existenz sicherten. Erklären wird man sich diesen Erfolg—die Oper musste lange Zeit hindurch fast jede Woche drei Mal gegeben werden—durch alles oben Gesagte, zumal wenn man hinzunimmt, dass Roger, damals noch seiner Stimme und seines Armes mächtig, darin sang und die bewunderte Emma Livry darin tanzte, die später das beklagenswerthe Opfer der Flammen wurde, die ihre Kleider ergriffen. Auch bei einer der Vorstellungen von Herculanium in der zweiten Woche nach der ersten Aufführung entstand Brand, indem die Vorhänge von schwarzer Gaze, welche die dunkle Aschenwolke darstellten, die sich vor dem Ausbruche des Vesuvs über die Stadt verbreitet, Feuer fingen, das glücklicher Weise sich mit dem blitzschnellen Auflodern dieses ätherischen Stoffes begnügte.

Die Oper hielt sich das ganze Jahr 1859 hindurch und noch länger auf dem Repertoire, und doch hatte sie die Concurrnz von Gounod's „Faust“, dessen erste Vorstellung am *Théâtre lyrique* in denselben Monat, den 19. März, fiel, und von Meyerbeer's *Le Pardon de Ploermel* (Dinorah), zum ersten Male am 4. April in der *Opéra comique* gegeben, zu bestehen. Von beiden war die Nebenbuhlerschaft der letzteren Oper die gefährlichste, indem Gounod's „Faust“ damals bei Weitem nicht den Erfolg hatte, den er nachher in Deutschland und seitdem auch in Paris gefunden hat, bei der „Dinorah“ aber der grosse Name des Meisters allein schon seine besondere Zugkraft übte und auch die Direction der komischen Oper für die Schaulust durch die Ausstattung mit wirklichen Wasserfällen, Brücken-Einsturz und dergleichen mehr, endlich für die Liebhaber der Thierdressur sogar durch eine wohlgeschulte Ziege gesorgt hatte.

Trotzdem ist „Herculanium“ auch in der letzten Saison (1863—1864) auf Befehl des Kaisers wiederum in Scene gesetzt worden und hat in wiederholten Vorstellungen das Haus gefüllt, freilich mehr der Decorationen als der Musik wegen.

Vielleicht fühlte Felicien David selbst, dass der grosse Opernstil doch nicht so recht seine Sache sei; er suchte daher wieder nach einem Stoffe, bei dessen musicalischer Bearbeitung er sich mehr in seinem Elemente fühlte, und glaubte diesen in Thomas Moore's *Lalla Rookh* zu finden. Die Herren Michel Carré und Hippolyt Lucas machten ihm daraus ein Opernbuch zurecht, er componirte es mit Neigung und Lust, und am 12. Mai 1862 ging *Lalla Rookh*, Oper in zwei Acten, auf dem Theater der komischen Oper in Scene.

Das Buch hat freilich den grossen Fehler, dass es fast nur Gelegenheit zu lyrischen Ergüssen in Romanzen und Duetten gibt, eine eigentlich dramatische Handlung aber ganz und gar fehlt, mithin der Componist Gefahr läuft, sich zu wiederholen und monoton zu werden. Der pariser Correspondent dieser Zeitschrift hat in Nr. 21 vom 24. Mai des Jahrgangs 1862 eine Schilderung des Inhalts gegeben, auf welche wir verweisen. Uebrigens hat die Oper auch nach Deutschland bald ihren Weg gefunden, ist an mehreren Bühnen, vor Kurzem auch auf dem Stadttheater in Köln, gegeben und dadurch bekannter geworden. Nach der „Wüste“ ist diese Oper wieder die erste Composition David's, welche die Gränzen Frankreichs überschritten hat. Sie hat in Paris gleich bei den ersten Vorstellungen Erfolg gehabt, sich auf dem Repertoire erhalten und auch in der letzten Saison eine zweite Reihe von Aufführungen erlebt.

Auch in Deutschland hat sie eine gute Aufnahme gefunden, im Ganzen eine bessere, als die etwas strenge Kritik unseres pariser Correspondenten erwarten liess, wiewohl in den Grundzügen seiner Beurtheilung wohl Jeder mit ihm übereinstimmen wird. Die deutschen musicalischen Kritiker lassen im Allgemeinen der französischen und italiänischen Musik der Neueren zu wenig Gerechtigkeit widerfahren. Wie lange hat es gedauert, ehe sie sogar grosse Genie's, wie Rossini und Auber, anerkannten! Wir werfen den Franzosen ihre Oberflächlichkeit, ja, Unwissenheit in den Dingen, die das Ausland betreffen, und ihre Eitelkeit auf das Ihrige vor: allein in Bezug auf die Tonkunst übertreiben wir Deutschen einen gerechten Stolz bis zur Geringschätzung des Ausländischen, und vergessen nur allzu oft den Respect, den man der Nationalität schuldig ist, was für uns, die wir überall zu Hause sind und an universaler Bildung den romanischen Nationen für überlegen gelten, ein weit ärgerer Vorwurf ist, als derselbe Fehler ihn bei diesen verdient. Besonders ist es die leichtere Gattung der Musik, wie sie die komische Oper darbietet, welche die deutsche Kritik selten vorurtheilsfrei würdigt, da jene doch verlangen kann, dass man sich auf den nationalen Standpunkt ihrer Componisten stelle und französische oder italiänische Musik nicht mit deutscher Elle messe. Wir sollten, um gerecht zu sein, die Italiäner und Franzosen gerade dann am meisten schätzen, wenn sie Italiäner und Franzosen bleiben. Warum hat Rossini aufgehört, zu schreiben? Weil er einsah, dass nach dem Erfolg seines Wilhelm Tell, wenn er in demselben Stile fortführe, er nicht mehr Italiäner bleiben könne.

Die Musik David's ist in der Oper Lalla Rookh vorwiegend anmuthig und einnehmend, selbst die grösseren Ensembles, oder richtiger gesagt, das Finale des ersten Actes, denn es ist dieses das einzige von bedeutenderem, aber immer noch mässigem Umfange, erhält seinen Reiz nicht durch die Verwebung verschiedener charakteristischer Motive und harmonische Arbeit, sondern durch eine liebliche Sopran-Melodie, welche hinter den Coulissen sich über dem Männerchor, der sich auf der Vorseene befindet, leicht emporschwingt. Das melodische Element herrscht durchweg vor, und das ist offenbar ein Vorzug, da es den Componisten niemals zum Trivialen hinabzieht; wenn auch seine Weisen nicht die Tiefen des Gemüthes aufregen, so schmeicheln sie sich doch durch natürlichen Fluss und schmelzenden Charakter ein, zumal da eine Begleitung des Orchesters hinzukommt, welche ihre Wirkung ebenfalls wieder der geschickten Verwendung einzelner Instrumente zu melodischen Arabesken, die sich um den Gesang schlingen, verdankt. Diese seine Behandlung des Orchesters, welches, überall klar und durchsichtig, die

Singstimme niemals deckt, geschweige denn übertönt, unterscheidet David's Musik gar sehr zu ihrem Vortheil von den meisten neueren Producten der Franzosen für die komische Scene, welche sich immer mehr von der schönen Einfachheit der älteren komischen Oper entfernen und das Orchester der grossen Oper mit seinem ganzen Lärm-Apparat in die Spiel-Oper hineintragen. Es zeugt mithin die Oper Lalla Rookh von dem richtigen Tacte David's, der ihn bewog, sich aus der musicalischen Teufelsküche und dem Donnergebräuse der Erdbeben-Musik zu retten und zu dem, was er orientalisches Colorit nennt, zurückzukehren.

Nun ist es aber doch eine eigene Sache um dieses Colorit, welches er allerdings — er mag sich dabei gedacht haben, was er wolle — in der Weise, wie er es sich gedacht, festgehalten und durchgeführt hat. Eine blumenduftige Atmosphäre, thauige Nächte mit goldenem Sterneglimmer am tiefblauen Himmel, Gesang beim Mondlicht auf Rosengefilten — das kann man mit einiger Phantasie alles in Lalla Rookh finden; aber Personen, interessirende oder gar fesselnde Gestalten, sucht man vergebens, und weil diese nicht da sind, so fehlt auch die Verwicklung ihrer Schicksale, die spannende Handlung, die dramatischen Situationen. Davon trägt allerdings das Buch die Hauptschuld, aber auch der Componist erscheint wie ein Maler, welcher über seiner Meisterschaft in der Farbengebung die Zeichnung vernachlässigt oder ganz und gar vergessen hat. Die Wiederholung einer und derselben Empfindung in einer Reihe von lyrischen Gesängen veranlasst bei allem Reiz der Melodie und der Instrumentirung doch eine gewisse Ermüdung des Zuhörers durch Monotonie. Wohl haben Dichter und Componist das Bedürfniss der Abwechslung der Stimmung gefühlt, aber das Mittel, welches sie gegen das Einerlei angewandt haben, verfängt nicht, denn die Episoden, welche das Komische in die Handlung bringen sollen, dessen Repräsentant der Reisemarschall und Haremswächter Baskir ist — eine aus etwas Seneschall im Johann von Paris und Osmin in Mozart's Entführung aus dem Serail zusammengesetzte Figur —, diese Episoden sind auch musicalisch am wenigsten gelungen.

Nach dieser Oper haben wir bis heute von keinem neueren Werke David's gehört. Wohl finden wir auf den Concert-Programmen von Paris in der letzten Saison Auführungen einer Sinfonie verzeichnet, jedoch ist dies wahrscheinlich eine frühere Composition. Als solche der früheren Periode angehörige Werke sind ausser den schon erwähnten zwei Sinfonien u. s. w. noch von Felicien David erschienen: 1. Vierundzwanzig Quintette für zwei Violinen, Alt, Violoncell und Contrabass, unter dem Titel:

Les quatre Saisons; jede Reihe: *Les Soirées du printemps*, *Les Soirées d'été* u. s. w., enthält sechs Quintette (Paris, bei Escudier, Mainz, bei Schott). — 2. Zwölf Melodien für das Violoncell. — 3. Einige kleine Stücke für das Pianoforte. — 4. *Les Brises d'Orient*, Sammlung von Liedern ohne Worte, und 5. *Les Minarets*, ebenso, für Pianoforte. Für eine Singstimme: 6. *Les Perles d'Orient* und viele einzelne Romanzen und Lieder.

Felicien David ist Ritter der Ehrenlegion und wohnt in Paris; er kommt wenig in Gesellschaft, ist nicht sehr mittheilsam und lebt nur der Tonkunst. L. B.

Gesangfest des Sieg-Rheinischen Lehrervereins zu Brühl am 24. August 1864.

Der Sieg-Rheinische Lehrerverein hat unter der eifrigen Fürsorge seiner Stifter und Leiter, des Pfarrers Weber zu Grav-Rheindorf bei Bonn und Musik-Directors Töpler am Lehrer-Seminarium zu Brühl, seit dem Jahre 1850 seine verdienstlichen Bemühungen um die Wiederbelebung des mehrstimmigen Gesanges ohne Begleitung in der katholischen Kirche mit Ausdauer fortgesetzt, und diese Ausdauer seines Strebens ist allein schon rühmwerth in einem Zeitalter und bei einem Geschlechte, das vor lauter buntem Wechsel und heiss hungeriger Sucht nach Neuem kaum noch fähig ist, ein und dasselbe Ziel Jahre lang im Auge zu halten. Wenn wir vor einigen Jahren in einem Berichte über das Gesangfest in Brühl sagten, dass nur die Erfahrung die Frage über die Möglichkeit der Wiedereinführung des Kirchengesanges *a capella* entscheiden könne, indem selbst die überzeugendsten Gründe für dieselbe die Schwierigkeit der Ausführung nicht hinwegbeweisen könnten und die ganze Sache an dieser Schwierigkeit scheitern würde, so haben die Gesänge, welche alljährlich bei dem Vereinsfeste zu Brühl in der Kirche in Verbindung mit dem Gottesdienste ausgeführt wurden, allerdings einen Beweis dessen geliefert, was durch treffliche Lehrweise und andauernde Uebung erreicht werden kann. Allein gerade diese Resultate bestätigen unsere Ansicht. Man bedenke nur die Zeit, welche auf die Einübung gewandt wird, und man wird sogleich einsehen, dass dasselbe, was hier, auch nur quantitativ genommen, für ein Mal erzielt ist, ganz andere Verhältnisse bedingt, wenn es bei dem regelmässigen Gottesdienste an Sonn- und Feiertagen angewandt werden soll. Dann beachte man zweitens die Stufe der Technik, Vortrag und Ausdruck mit einbegriffen, welche durch die löblichsten Anstrengungen bis heute erreicht ist, und man wird bei aller Befriedigung, ja, theilweisem Erstaunen über das

Geleistete, dennoch immer noch viel von den Forderungen vermissen, welche schon vor Jahren einer der tüchtigsten Kenner der katholischen Kirchenmusik und der aufrichtigsten Vertreter der Wiederbelebung derselben für den Gottesdienst in dieser Zeitschrift an das Verständniss und den Vortrag jener alten Kirchengesänge gestellt hat. Wir müssen also immer wieder darauf zurückkommen, dass, so lange sich die Geistlichkeit oder die Gemeinden nicht zu der Aufbringung von Mitteln zur Gründung von Chorschulen (Maitrisen) unter tüchtigen Gesanglehrern und Dom-Capellmeistern entschliessen, die Einführung des Kirchengesanges *a capella* zu den frommen Wünschen gehören wird.

Für das diesjährige Fest wurden eingeübt:

1. *Introitus. Gaudeamus*, einstimmig.
2. *Kyrie*, vierstimmig, von Orlandus Lassus.
3. *Gloria*, ebenso, von demselben.
4. Beim Graduale Psalm *Laetatus sum*, vierstimmig, von Adrian Willaert.
5. *Credo*, vierstimmig, von Orl. Lassus.
6. Vor der Predigt: „Wach' auf!“ ebenso.
7. Offertorium. *Ave Maria*, ebenso.
8. *Sanctus*, ebenso.
9. Nach der Wandlung: *O Crux, ave*, sechsstimmig, von Orl. Lassus.
10. *Agnus Dei*, vierstimmig, von demselben.
11. *Communio*, wie 1.
12. *Sicut lilium*, vierstimmig, von Antonio Brumel. (Antony Brumel, ein Niederländer, Schüler von Okenhem und Zeitgenosse von Josquin des Prés, blühte um 1490. Ein *Laudate Dominum* von ihm steht im zweiten Bande von Forkel's Geschichte der Musik. Ebendasselbst findet sich auch von ihm ein kleines, fünfzeiliges Duett von lauter canonischen Nachahmungen.)
13. Nach der h. Messe: *Laudate nomen Domini*, für zwei viertimmige Chöre von Caesar de Zachariis aus Cremona (um 1590—1600 zu München).

Nur die einstimmigen Chöre Nr. 1 und 11 wurden mit der Orgel (vom Herrn Seminarlehrer Hoffmann gespielt) begleitet, alle übrigen *a capella* gesungen, und zwar Nr. 4 und 7 von dem Männerchor, die anderen Nummern vom gemischten Chor. In dem letzteren vertraten den Sopran und Alt 260 Kinder, Knaben und Mädchen, aus den Elementarschulen von 18 Dörfern und dem Städtchen Brühl; Tenor und Bass sangen die Lehrer des Vereins und die Zöglinge des Seminariums in Brühl.

Was die Wahl der Gesänge betrifft, so kann man den Standpunkt nur billigen, von welchem aus Herr Musik-Director Töpler eine Messe von kleinerem Umfange und geringerer Schwierigkeit gewählt hat, „um es mög-

lich zu machen, dass die Herren Lehrer die auf dem Gesangsfeste ausgeführten Gesänge wenigstens theilweise auch in ihren heimatlichen Kirchen mit beschränkteren Kräften executiren können“, wie es im Vorworte zu dem Liederhefte für 1864 heisst. Herr Töpler hat diese kleine Messe von Orlandus Lassus bei seinem Aufenthalte in Regensburg der reichen Bibliothek des seligen Canonicus Proske entlehnt. Sie ist in neueren Drucken nicht vorhanden, eben so wenig die beiden Psalmen: *Laetatus sum* von Adrian Willaert (Nr. 4) und *Laudate nomen Domini* von Caesar de Zachariis, ferner das *Sicut liliū* von Brümel (Nr. 12), welches aus einem Codex von 1557 stammt, und das *Ave Maria* von Lassus (Nr. 7), welche Stücke aus derselben so eben genannten Quelle geschöpft sind*); doch ist das *Ave Maria* jetzt im VII. Bande der *Musica sacra* von Franz Commer gedruckt. Dieser vortrefflichen Sammlung sind auch das „Wach' auf!“ (Band VI) und *Crux ave* (Band VIII) von Lassus entnommen.

Ist nun aber dieser Standpunkt praktischer Zweckmässigkeit und — setzen wir hinzu — angemessener Berücksichtigung der vorhandenen Kräfte auch bei den übrigen Gesangstücken, nicht bloss bei der kleinen Messe, festgehalten worden? Hierauf können wir nur mit Nein antworten. Der alte römische Spruch, wohl zu prüfen,

Quid valeant humeri, quid ferre recusent,
ist unserer Meinung nach zu wenig beachtet worden, und wir stehen in dieser Meinung nicht allein, sondern haben viele Zuhörer, auch mehrere Geistliche, dieselbe Ansicht aussprechen hören. Wenn die vierstimmige Messe von Lassus wegen der darin vorherrschenden homophonen Schreibweise dem Zwecke der Bestrebungen des Vereins und zugleich den Kräften, die zur Ausführung zu Gebote stehen, entspricht, erscheinen manche der mehr contrapunktisch gearbeiteten Stücke, z. B. das *O Crux ave* von Lassus und vollends der Psalm für zwei vierstimmige Chöre von de Zachariis, viel zu complicirt und schwierig. Herr Töpler zeigt durch seine Bemerkungen im Vorworte: „Die Stimmen übe man zuerst einzeln, und zwar so, dass nach der speciellen technischen und geistigen Vorbereitung grössere Theile des Stückes wiederholt zusammenhangend und ausdrucksvoll gesungen werden, damit alsdann beim Zusammensingen der selbständige declamatorische Vortrag einer jeden Stimme möglichst zu Tage trete; denn Letzteres ist ja bei der Ausführung älterer Gesang-Compositionen ein wesentliches Erforderniss“ — und durch seine sehr detaillirten Angaben der Ausdrucks-Nuancen in den gedruckten Stim-

men, dass er den Vortrag bei der Ausführung dieser Musikgattung für wesentlich hält. Er scheint aber dabei den geringen Grad der Empfänglichkeit der in Wirklichkeit vorhandenen Ausführenden ganz verkannt oder übersehen zu haben, sonst müsste er doch zugeben, dass die Schulkinder aus den Dörfern mit der mechanischen Bewältigung der Reinheit der Intonation und der Festigkeit im Tacte vollauf und übergenuß zu schaffen haben, um darüber hinaus zu gehen, und dass bei ihrem Alter und der Stufe allgemeiner Bildung, auf welcher sie stehen, von der Wirkung einer „geistigen“ Vorbereitung kaum die Rede sein könne, und dass nicht bloss den Kindern, sondern auch den Lehrern gegenüber die Forderung „eines selbständigen declamatorischen Vortrages einer jeden Stimme“ eine so hoch gestellte, ja, ideale sei, dass selbst ein Chor von wohlgeschulten und mit lauter schönen Stimmen begabten Sängern von Fach das grösste Lob verdienen würde, wenn er sie nur annähernd erfüllte! Was wird durch die mühevollste Einübung so schwieriger polyphoner Stücke erreicht? Präcision und die im Ganzen auch richtige Intonation, deren wohl lautende Reinheit aber durch die natürliche Schönheit der Stimme, welche bekanntlich selten ist, bedingt wird, können Anerkennung des Fleisses und selbst Verwunderung über das materielle Resultat desselben erregen: aber von einer Vergeistigung des Inhalts der Partitur, von künstlerischem, aus der Seele dringenden Vortrage, als dem Wesentlichen bei der Sache, kann doch nicht entfernt die Rede sein, und wir können nicht glauben, dass Herr Töpler selbst z. B. die Ausführung des achtstimmigen Psalms Nr. 13, wie sie nach unendlicher Mühe nun beim Feste Statt fand, für Gesang halten sollte. Grössere Einfachheit und Leichtigkeit der Ausführung sollten, meinen wir, die Haupt-Eigenschaften der für den Verein zu wählenden Gesangstücke sein.

Sollen wir uns nun über den Kunstwerth der vorgebrachten Gesänge aussprechen, so müssen wir offen gestehen, dass wir nur in einigen derselben jenen musicalischen Gehalt gefunden haben, der unmittelbar zum Gefühle spricht und die Seele zur Andacht erhebt. Dazu rechnen wir in der Messe von Lassus das *Et incarnatus est* mit der schönen Harmonie auf *et homo factus est* (wobei wir, beiläufig gesagt, die Bezeichnung: „etwas geschwinder“, nicht gerechtfertigt finden, da sie den Ausdruck des Wunderbaren eher schwächt, als verstärkt), worauf aber das *Crucifixus* sehr abfällt; ferner das *Sanctus* und das *Agnus Dei*. Von den übrigen Stücken schien uns das „*Sicut liliū inter spinas, sic amica mea inter filias*“ von Anton Brümel die Perle von allen zu sein; nächstdem das *Ave Maria* von Lassus. Beide, das *Sicut liliū* (für Sopran, Alt, Tenor und Bass) und das *Ave*

*) Das Liederheft für den Sieg-Rheinischen Lehrer-Gesangverein für 1864 ist in der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln und bei Max Cohen in Bonn zu haben.

Maria (für zwei Tenöre und zwei Bässe) wurden auch am besten und ausdrucksvollsten gesungen.

Ueber den fast unbekanntem Anton Brümel haben wir bereits oben in einer Parenthese eine Notiz aus Gerber's Tonkünstler-Lexicon gegeben; wir ergänzen sie noch durch Folgendes aus Fétis' *Biographie universelle des Musiciens*.

Antoine Brümel oder Bromel, im französischen Flandern geboren, war ein berühmter Componist und lebte am Ende des XV. und in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Eine *Déploration* (Klage) über Ockeghem's (Ockenheim's) Tod von Guillaume Crespel nennt ihn mit Agricola, Verbonet, Prioris, Josquin des Prés, Gaspard und Compère unter den Schülern jenes Meisters. Man weiss nichts von den Lebensschicksalen Brümel's, als dass sein Name seit dem Anfange des XVI. Jahrhunderts in Italien grosse Berühmtheit erlangt hatte. Glareanus zählt ihn zu den geschicktesten Componisten seiner Zeit, und Fétis setzt hinzu: „Was wir von ihm kennen, offenbart in der That ein aussergewöhnliches Talent für die Zeit, in welcher er schrieb. Seine Modulation ist natürlich, die Stimmführung leicht und ungezwungen, sein Stil hat weniger Gesuchtes, als der von Josquin, und seine Harmonie ist voller.“ — Hierauf gibt er ein Verzeichniss seiner theils in alten Drucken, theils in Handschriften auf verschiedenen Bibliotheken noch vorhandenen und bis jetzt aufgefundenen Werke: 5 vierstimmige Messen, gedruckt Venedig, 1503, mit gothischen Lettern, ein vollständiges Exemplar auf der kaiserlichen Bibliothek zu Wien. — 3 vierstimmige Messen (unter ihnen die vortreffliche *de beata Virgine*) in einer Sammlung von 15 Messen, Rom, 1519, fol. max., ein Exemplar auf der *Bibliothèque Mazarine*. — Eine zwölfstimmige Messe: *Et ecce terrae motus*, handschriftlich auf der königlichen Bibliothek zu München. — Viele Motetten und einzelne Gesänge u. s. w., wie bei Fétis weiter nachzusehen. Das oben angeführte canonische Duett bei Forkel ist wahrscheinlich aus der Sammlung: *Bicinia gallica, latina et germanica et quaedam Fugae. Norimbergae, 1545*, genommen; das *Laudate Dominum* aus: *Motetti della Corona*, Venedig, 1514.

Die Oper Lorelei von Max Bruch.

(Aufgeführt in Köln den 25. August.)

Emanuel Geibel hat im Jahre 1846 ein Opernbuch unter dem Titel: „Die Lorelei“, geschrieben, welches bekanntlich für Felix Mendelssohn-Bartholdy bestimmt war. Mendelssohn hat sich auch im Jahre 1847, während seines Aufenthaltes zu Interlaken in der Schweiz, mit der Composition desselben beschäftigt und das Finale des er-

sten Actes — die grosse Scene, in welcher sich Leonore den Rheingeistern weihet — vollendet. Wahrscheinlich hat ihn das Elfen- und Geisterhafte in dieser Scene am meisten angezogen, — ein Element, in welchem er sich gern bewegte, vielleicht aber auch, dass er sich mit Vorliebe dem Oratorium „Christus“, welches er in derselben Zeit begann, zuwandte. Leider sollte er keine von diesen beiden Arbeiten vollenden, da ihn schon im Herbste desselben Jahres der Tod dahinraffte. Danach erschien Geibel's Operngedicht im Verlage von C. Rümpler in Hannover, aber mit der Verwahrung des Dichters gegen jede Composition desselben. Die bindenden Verhältnisse, welche diese Verwahrung veranlassten, sind erst in den letzten Jahren durch zuvorkommende Weise aller dabei Betheiligten zu Gunsten des Componisten gelöst worden, und eben so hat Geibel den Wünschen desselben in Bezug auf die Einrichtung des Buches u. s. w. gewillfahrt — ein Einverständniss zwischen Musiker und Dichter, das zum Gelingen eines Opernwerkes durchaus nothwendig ist, aber leider in Deutschland nur zu oft von beiden zu wenig berücksichtigt wird.

Wir können denjenigen unter den Zuschauern, welche bei den Aufführungen der Oper zu Mannheim (deren zweite nach dem Erfolge der ersten einen wahren Congress von Künstlern versammelt hatte) zwar von der Musik, wie Alle, befriedigt, ja, ergriffen waren, aber gegen das Buch Manches zu erinnern hatten, in diesem letzteren Punkte nicht beistimmen. Der Dichter hat die Freiheit, die Sage, die ja selbst nur ein Kind der Phantasie ist, nach seiner Weise zu gestalten; Geibel hat die Rheinnixe auf der Lurlei als eine von dem Geliebten betrogene und durch ein Bündniss mit der dämonischen Gewalt der Wassergeister Strafe des Ungetreuen suchende Jungfrau dargestellt. Das Buch hat den grossen Vorzug vor vielen anderen, dass auch ohne Dialog, da die Oper nach Art der grossen Opern mit Recitativen geschrieben ist, das Verständniss der Handlung sich aus dieser selbst leicht und klar entwickelt. Dabei ist für dramatische Situationen und für lyrische Ergüsse der Empfindung reichlich gesorgt, an Wechsel zwischen Idyllischem und Grossartigem fehlt es nicht, da die Scene von dem munteren Treiben der Winzer und Schiffer am Rheine belebt ist und andererseits Auftritte, wie das Hochzeitsfest des Pfalzgrafen und dessen Unterbrechung durch den zaubernden Gesang Leonorens und durch die Gluth, die sie in jeder Männerbrust entzündet, dann wieder die Erscheinung der vermeinten Zauberin vor dem geistlichen Gerichte und der furchtbare Conflict, der daraus entsteht, zu den ergreifendsten dramatischen Effecten gehören, und endlich das romantisch-geisterhafte Element, welches das Drama durchdringt, dem Ganzen den echten Charakter der deut-

schen Sage bewahrt. Nehmen wir nun noch dazu, dass für die malerische Ausstattung der Bühne reichliche Gelegenheit geboten ist, so kann man die „Lorelei“ von Geibel gewiss mit Recht als ein gutes Opernbuch bezeichnen. Dass die Ausführung des Einzelnen in Bezug auf Form und Sprache ansprechend ist, versteht sich bei Geibel von selbst.

Trotz dieser Vorzüge des Buches vor so vielen anderen ist es doch erst die Musik, welche es zu einem wirklichen Kunstwerke macht, und so muss es auch sein, wenn eine Oper ihrem wahren Begriffe entsprechen soll. Max Bruch gehört nicht zu jener Schule, welche auf der einen Seite in der Wort-Composition, in der blossen Uebersetzung des Textes in Noten, und auf der anderen in dem Instrumental-Lärm und den fremdartigen Klangwirkungen die Effecte der Oper sucht: im Gegentheil, in allem, was er bisher geschrieben, und ganz vorzüglich in der Oper „Lorelei“, tritt überall seine künstlerische Ueberzeugung, dass die Melodie die Seele der Musik ist, deutlich hervor. Sein Streben ist deshalb auf rein musicalische Charakteristik gerichtet, und ist ihm diese namentlich für die Hauptrolle der Oper sehr wohl gelungen. So sehr auch die Auffassung und Ausführung den dramatisch wirkungsvollsten Scenen entspricht, z. B. in den beiden grossen Finale's: der Brautweihe dem Geisterchor gegenüber und in der Gerichtsscene, so offenbart doch der letzte Act, in welchem eine Steigerung der Theilnahme nach so grossen und bewegten Auftritten, welche alle Handelnden und die bedeutenden Chormassen in Anspruch nehmen, kaum erreichbar scheint, die Begabung des Componisten in besonders hohem Grade, da hier, wo nur noch die zwei Hauptpersonen des Drama's, Leonore und Otto, auftreten, die ganze Wirkung nur von der Musik abhängt und doch keinen Augenblick zweifelhaft bleibt. Unser Gefühl wird bis zur Katastrophe nur durch den Gesang und das Orchester steigend in Spannung erhalten, bis am Ende der Oper das Versinken Leonorens mit dem Felsen in den Strom und ihr Wiederaufsteigen aus der Flut als Königin des Rheines mit decorativer Pracht das Ganze schliesst.

Die Aufführung der Oper auf dem hiesigen Stadttheater verdient alles Lob, wenn man die mannichfachen Forderungen in Betracht zieht, welche sie an die verschiedenen Factoren des Erfolges macht, an die Begabung der Hauptträger der Handlung für lyrischen und dramatischen Gesang und für die Darstellung, an die zugleich gute Besetzung der Nebenrollen, von denen z. B. dem Minnesänger Reinald und dem alten Fährmanne Hubert vortreffliche liedartige Gesänge anvertraut sind, ferner an den Chor der Winzer, der Ritter, der Priester, an die Scenirung und Gruppierung der Massen in den grossen Ensemblestücken des zweiten und dritten Actes, endlich an die decorative

Ausstattung und an die Maschinerie. Bringen wir die nicht zu vermeidenden Schwierigkeiten einer ersten Vorstellung in Anschlag, so dürfen wir es aussprechen, dass das Ganze der Aufführung unserem Bühnen-Institute zur Ehre gereicht. Die Chöre waren sehr gut einstudirt und ihr Personal leistete alles, was man von einer Provinzialbühne erwarten kann, und mehr, als die meisten in diesem Punkte leisten. Die Regie des Herrn Ernst bewies sich als eine verständige und bühnenkundige, und Decorationen wie die Ansicht von Bacharach, der Prospect aus dem Festsale in das Rheinthal mit täuschender Perspective, die Ansicht des Lurleifelsens bei Mondbeleuchtung, und endlich der mit der Lorelei als Königin des Rheines aus den Fluten aufsteigende Feenpalast zeigen Herrn Mühdorfer als einen wahren Dichter in der Decorationskunst. Die Ausführung der Hauptrollen, Leonore (Fräulein Jäger) und Pfalzgraf Otto (Herr Wolters), offenbarte den grossen Fleiss, der darauf verwandt worden war, und erwarb sich an vielen Stellen den lauten Beifall des Publicums und Hervorruuf; höhere Ansprüche an poetische Auffassung und Darstellung befriedigte sie freilich nicht in dem Maasse, wie es in beiden Partien die Dichtung und die Musik verlangen. Die anderen Rollen waren alle recht gut besetzt; den Erzbischof (Bass) sang Herr Lindeck, den alten Hubert (Bass) Herr van Gülpen, den Minnesänger Reinald (Bariton) Herr Schelper, der in dem schönen Liede von Liebe und Treue durch seine klangvolle Stimme und trefflichen Vortrag stürmischen Beifall erwarb, der auch Herrn van Gülpen durch den Vortrag des Liedes über den Wechsel des Glückes auf Erden (im 4. Acte) zu Theil wurde. Die Partie der Bertha (Otto's Gattin) ist von den Nebenrollen die bedeutendste; sie wurde von Fräulein Huttary in Gesang und Spiel recht gut durchgeführt; namentlich trug sie die schöne Cavatine im dritten Acte mit gefühlvollem Ausdrucke vor. Fräulein Kirchner sang das Lied, mit welchem die Winzerinnen Leonoren begrüssen, recht hübsch, wie denn überhaupt an dieser jungen Dame die musicalische Bildung und die reine und deutliche Aussprache zu loben ist.

Das Publicum brachte der Oper sichtbarlich eine rege Theilnahme entgegen, die gleich nach der ersten Scene, welche mit dem *Ave Maria* schliesst, in lauten Applaus ausbrach und sich mit jedem Acte zu enthusiastischem Beifalle steigerte. Der Componist, der anwesend war, wurde wiederholt gerufen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Berlin, 20. August. Kommende Saison wird das Repertoire des Fräul. Lucca mit zwei Partien bereichern, der Zerline in „Fra Diavolo“ und der Titelrolle in der zur Aufführung angenommenen neuen

Wuerst'schen Oper „Der Stern von Turan“. Die Künstlerin, die den grössten Theil ihres Urlaubs in Reichenhall zugebracht, hat sich in diesen Tagen, wie die National-Zeitung mittheilt, zu einer kurzen Nachkur nach Hubertus-Bad im Harz begeben und wird um die Mitte des Monats nach Berlin zurückkehren. Das Gerücht von einer Wallfahrt nach Mariazell war also nichts weiter als eine müssige Erfindung, die möglicher Weise darauf basirte, dass Fräulein Lucca vor ihrer Herkunft in Mariazell war. — Zwischen der General-Intendanz der königlichen Schauspiele und Herrn Woworsky ist ein Contract auf Lebenszeit abgeschlossen.

Die Direction des Victoria-Theaters hat sich mit Herrn Dr. Gunz über eine Verlängerung seines Gastspiels geeinigt. Derselbe wird, wie wir hören, noch an acht Abenden auftreten. Am letzten Sonntage ging Rossini's „Barbier von Sevilla“ in Scene. Den Grafen Almaviva sang Herr Dr. Gunz. Der geschätzte Künstler lieferte eine in jeder Hinsicht vollendete Gesangsleistung und dürfte darin wohl schwerlich einen Rivalen zu fürchten haben. Wir haben schon so manchen Almaviva-Sänger gehört, aber in so feiner, geschmackvoller Weise, bekennen wir ganz offen, noch nicht. Herr Dr. Gunz machte seine schönen Stimmittel in jeder Weise geltend. Sein Vortrag war so hübsch schattirt und sauber nuancirt, dass jedes Mal der Jubel des überfüllten Hauses lostoste, ja, mitunter sogar mitten hinein zu brechen drohte. Was die Einlagen anbetrifft, so hatte die Romanze aus „Lalla Rookh“ von Felicien David, dann das Abt'sche Lied: „Schlaf' wohl, du süsser Engel“ (welches der Sänger unnachahmlich schön sang), so wie das spanische Lied von Dessauer den meisten Beifall.

Breslau. Am 14. und 15. August fand zu Reichenberg, einer schön gelegenen Fabrikstadt Böhmens, ein deutsches Gesangsfest Statt, zu welchem sich zwischen 60 bis 70 Vereine aus Böhmen und Oesterreich, Schlesien und Sachsen eingefunden hatten. Man hatte dazu eine Tonhalle auf einer Anhöhe beim Schützenhause erbaut, an welcher, eben so wie in der Stadt, deutsche, österreichische, preussische, sächsische, böhmische, schleswig-holsteinische Fahnen prangten. Eine Menge Zelte umgaben sie und bildeten ein fröhliches Sängerkamp. — Die Gesamt-Aufführungen brachten: Mendelssohn „An die Künstler“, Storch „Die Heimat“, V. Lachner „Gruss an's Vaterland“, Fl. Schmidt (Chor-Rector und Dirigent des Ganzen) „Germania“, F. A. Vogl (Professor am Conservatorium zu Prag) „Hymne“, Fr. Lachner „Kriegers Gebet“, H. Esser, „Jubelruf des Lebens“, Fr. Abt „Schlachtlied“. — Am anderen Tage wurde die Cantate „Die Harmonie“ von Wilhelm Tschirch unter Direction des Componisten aufgeführt. Alsdann begann der Gesangwettbewerb, an welchem achtzehn Vereine Theil nahmen. Concurrerstück für den ersten Preis war „Der Jäger“ von Fr. Kücken (Op. 56, Heft II, Nr. 2). Es concurrirten nur drei Vereine: der Sängerbund von Breslau (Dirigent Wätzold), der Männer-Gesangverein von Leitmeritz und der Orpheus von Dresden. Der „Sängerbund“ erhielt den ersten Preis, einen silbernen Lorberkranz. — Um den zweiten Preis (einen silbernen Pokal) und den dritten (kunstvoll gearbeitetes Notenpult nebst Tactirstock) bewarben sich 15 Vereine; jenen erhielt der Männer-Gesangverein von Leitmeritz, diesen der Orpheus von Dresden. — Zwischen den Wettgesängen wurde noch vom Gesamtchor „Liedesweihe“ von F. A. Vogl gesungen. — Ein hübsches Curiosum war es, dass das Bier nur in eigens für dieses Fest gegossenen Gläsern verabreicht wurde, welche die Inschrift: „Heil dem Sänger!“ trugen.

Capellmeister Eugen Seidelmann in Breslau †. Geboren am 12. April 1806 zu Rengersdorf in der Grafschaft Glaz, kam er mit zwanzig Jahren als Student der katholischen Theologie nach Breslau, wo er sich mit Vorliebe der Musik hingab, so dass er bald

Dirigent des akademischen Musikvereins und 1830 Capellmeister am dortigen Stadttheater wurde. „Don Juan“ war die erste Oper, die er dirigitte, und bei der neuerlichen Leitung der Proben zu derselben überraschte ihn auch die Krankheit, die in Kurzem seinem Leben ein Ende machte. Neben vielen Compositionen zu Fest-, Schau- und Trauerspielen entstammen zwei Opern, „Virginia“ und „Das Fest zu Kenilworth“, seiner Feder.

Wien. Die Hof-Musicalienhandlung C. A. Spina bereitet für die Herbst-Saison eine sehr interessante Nova-Sendung vor. Dieselbe wird enthalten: Schubert's „Müllerlieder“ nach den Original-Manuscripten und ersten Drucken kritisch revidirt; Deutsche Tänze, bisher ungedruckt, für Pianoforte und zugleich in vierhändigem Arrangement von Julius Epstein. — Ausser Anderem bereitet diese thätige Handlung eine complete Ausgabe der Schubert'schen Chöre (vervollständigt durch Opern-Chöre), und zwar kommen die Männerchöre zunächst an die Reihe.

Ankündigungen.

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

Ludwig van Beethoven's sämtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

Partitur-Ausgabe. Nr. 70a—73. *Cadenzen zu den Pianoforte-Concerten. Principalstimme des nach dem Violin-Concerte Op. 61 arrangirten Pianoforte-Concertes.* n. 2 Thlr.

— — Nr. 207a. *c. d. Marsch und Chor aus den Ruinen von Athen u. s. w. Op. 114. — Schlussgesang aus dem patriotischen Singspiel „Die Ehrenpforten“: Es ist vollbracht. — Schlussgesang aus dem Singspiel „Die gute Nachricht“: Germania, wie stehst du u. s. w. n. 1 Thlr. 18 Ngr.*

Stimmen-Ausgabe. Nr. 7. *Siebente Symphonie. Op. 92 in A.* n. 4 Thlr. 9 Ngr.

— — Nr. 20. 21. *Ouverture zu Leonore (Fidelio). Nr. 2. Op. 72 in C. — Ouverture zu Leonore (Fidelio). Nr. 3. Op. 72 in C.* n. 3 Thlr. 24 Ngr.

— — Nr. 22. *Ouverture. Op. 115 in C.* n. 1 Thlr. 24 Ngr.

— — Nr. 24. *Ouverture. Op. 124 in C.* n. 1 Thlr. 24 Ngr.

— — Nr. 36a. *Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. Op. 104 in C-moll nach dem Trio Op. 1 Nr. 3.* n. 1 Thlr. 6 Ngr.

Leipzig, August 1864.

Breitkopf und Härtel.

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, Höhle Nr. 1.

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.