

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 51.

KÖLN, 17. December 1864.

XII. Jahrgang.

Inhalt. Scenen aus der Frithiofs-Sage. Für Solostimmen, Männerchor und Orchester in Musik gesetzt von Max Bruch (Schluss). Von L. B. — Aus Berlin (Gastspiel des Herrn Dr. Gunz). — G. F. Händel's Werke (Ausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft. Lieferung 16—18). Von E. Krüger. — Mozart-Stiftung in Frankfurt am Main (Sechszwanzigster Jahresbericht). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Hamburg, Wiedereröffnung der philharmonischen Concerte).

Scenen aus der Frithiofs-Sage.

Für Solostimmen, Männerchor und Orchester in Musik gesetzt
von Max Bruch.

(Schluss. S. Nr. 50.)

Die Instrumental-Einleitung, ein *Allegro molto*, $\frac{4}{4}$, *C-dur*, etwa 100 Tacte lang, kündigt in durchweg lebhafter und kräftiger Bewegung, die sich wenig von der Grund-Tonart entfernt, mehr durch Rhythmus und Klangfarben, als durch Modulation den heroischen Charakter des Ganzen an und ist, zwar nicht der Form, aber in so weit wohl dem Inhalte nach ouverturenartig. Obwohl sie musicalisch nicht bedeutend ist, so hat der Componist doch dadurch, dass er sich durch den ersten Chor nicht verleiten liess, eine speciel nur zu diesem passende Einleitung zu schreiben, sondern uns gleich auf Thaten hinweist, die uns vorgeführt werden sollen, einen sehr richtigen Tact bewiesen, um so mehr, als unmittelbar darauf Frithiof in einem Recitativ der Gefahren, die er muthig bestanden, gedenkt. Erst mit der Wendung seiner Empfindung:

„Schon grüss' ich dich, o Baldur's Hain!“

und mit dem Gedanken an Ingeborg tritt die mildere Stimmung ein, die nun in einem *Arioso* (*Andante con moto*, *E-dur*, $\frac{6}{8}$):

„Ich folge der Winde, der himmlischen, Zug,
Ellida, beflüg'le den schäumenden Flug!“

in welches der Chor:

„Es ist so schön, wenn vom fernen Lande
Die Segel kehren zum Heimatstrande!“

eintritt, ihren Ausdruck findet. Diese Nummer spricht durch den Fluss der lieblichen Melodie, die einfache Harmonie und die sanft wogende Begleitung ungemein an und rief bei der Aufführung in Aachen sogleich lauten Applaus hervor. Es ist, als sähen wir Frithiof und die Normannen auf dem Verdeck stehen, und gewahrten, wie vom Anblicke des Heimatlandes und den Erinnerungen an alles

Liebe darin das Eis um die rauhen Herzen der kühnen Seefahrer zusammenschmelze.

In der folgenden Scene veranschaulicht uns den Zug Ingeborg's und ihres Geleites zu König Ring ein Marsch (*D-dur* und *Moll*) und der Chor des Volkes, welches den Schmerz der Scheidenden kennt: „Bleich sitzt die Braut auf dem schwarzen Rosse.“ Marsch und Chor bilden gegen den Ausdruck beseligender Hoffnung im vorhergehenden einen Contrast, der durch Ingeborg's Solostimme, die in rührender Weise ihre Entsagung ausspricht, noch ergreifender wird, als er an und für sich schon ist. Besonders schön ist der Ausdruck der Solostimme von der Wendung an: „Doch Frithiof grüßet von Ingeborg! Viel trägt das Herz, bevor es bricht: Allvater richtet — ich klage nicht!“ — Damit die Wirkung aber vollkommen sei, muss der Chor am Schlusse *pianissimo* gehalten werden.

Nachdem dieses Bild vorüber gezogen, beginnt die grosse Scene des Tempelbrandes, welche drei breit ausgeführte Nummern füllt.

Die Priester Baldur's sind in Baldur's Tempel versammelt und erwarten am Opferherde ihren König Helge. Ihr Chor: „Mittnachtsonn' auf den Bergen liegt“, ist ein schauerliches *Grave*; das sechs Tacte lang ausgehaltene hohe *b* der Violinen lässt eine ungewöhnliche Erscheinung ahnen, die dann auch mit dem siebenten Tacte im Unisono der Basssänger auf *es*, in der tiefen Tonregion vom Orchester in *Es-moll pianissimo* begleitet, eintritt. Die Tenöre setzen später ebenfalls einstimmig eine Imitation ein, so dass der ganze Chor bis zu den vier letzten Tacten nur zweistimmig ertönt, während in der zweiten Hälfte der Nummer die Saiten-Instrumente eine auch in den Bässen selbständige Figural-Begleitung in gebundenen Vierteln mit harmonischer Füllung durchführen, so dass der Sänger- und Instrumental-Chor zusammen die Textesworte: „Es ist nicht Nacht, es ist nicht Tag, es ist ein seltsam Grauen“, ganz täuschend zum Ausdrucke bringen und zugleich den

Beweis liefern, dass solche Stimmungen auch ohne dissonirende Vorhalte und ewige Synkopen durch schöne harmonische Combinationen charakterisirt werden können.

Mittlerweile ist Frithiof gelandet und dringt in den Tempel ein. Für die dramatische Gestaltung und das Verständniss der zwischen dieser und der vorigen Scene liegenden Handlung war es hier nothwendig, Frithiof und die Chöre der Priester, der Gefährten Frithiof's und des Volkes redend und handelnd einzuführen. Frithiof unterbricht die Priester:

„Nur in Hela's Nebelreich
Mögt ihr nach dem König fragen!
Seine Sterne wurden bleich —
Helge liegt erschlagen.“

Die Priester:
Weh! o Frevelthat!

Frithiof:
„Still! Priester mit dem Opferstahl,
Bleiche Mondscheinfürsten!
Sonst bleibt euch nur Todeswahl,
Unsre Klingen dürsten.
Wo mein Vater ruht, meine Wiege stand,
Fand ich nur Trümmer am öden Strand —
Verkauft an den Feind meine holde Braut,
Den Armring, der Liebe Pfand, o, schaut!
Euer Gott trägt geduldig ihr Eigenthum.
Ha, Baldur! ist das dein Heldenruhm?
Wirf ab von dir die gestohlene Zier,
Der Armring, Baldur, gehört nicht dir!
Nicht für dich geschmiedet sind die Spangen,
An denen Ingeborg's Thränen hangen:
Vernichten konntest du mein Glück,
Den frechen Raub fordr' ich zurück!“

Die Priester:
Weh! er zerzt in Frevelmuth
An dem Ring — o Graus!
Ha! der Gott weicht seiner Wuth,
Stürzt sich in die Flammen,
Und des Opferheerdes Gluth
Bricht mit ihm zusammen!

Allgemeiner Chor:
Tempelbrand! Giesst Wasser aus!
Giesst das Meer darüber u. s. w.

Nach einigen Orchester-Tacten in *Es-dur*, die das Eindringen Frithiof's in den Tempel kennzeichnen, schleudert der Held in einem energischen Recitativ den Priestern die obigen Worte entgegen; dann geht die Musik zu einem leidenschaftlichen, arienmässigen Sologesange (*B-dur*) über, in welchem sich in schwungvoller Melodie die Wuth Frithiof's bis zum Frevel an dem Götterbilde steigert. Mit dem Ausrufe des Chors: „Tempelbrand!“ stürzt das Volk herein, und nun entwickelt sich ein Tongemälde, in welchem allerdings dem Orchester eine grosse Rolle zugetheilt

ist (*Allegro agitato ma non troppo*, $\frac{4}{4}$, Haupt-Tonart *Es-moll*), der Chor aber theils durch Unisono's, theils durch Imitationen in kräftigen Einsätzen einzelner Stimmen, dann wieder durch plötzliches Hereinbrechen vollstimmiger Accorde so mächtig und doch immer klar eingreift, dass man der Behandlung desselben grosses Lob spenden muss und der Gesamt-Eindruck des Ganzen ein gewaltiger ist. Gegen Ende trifft der Fluch und Bannspruch der Priester und des Volkes den durch die Folgen seiner That vernichteten Frithiof.

Nur seine Gefährten bleiben ihm treu. Nach einer Fermate leitet das Orchester zu einem *Andante* ($\frac{9}{8}$, in *Fis-dur*) über, das auf die Worte:

„Sonne so schön,
Steigt über Höb'n,
Die Winde säuseln
Vom Land und kräuseln
Die See zum Tanz
Im Morgenglanz“ —

einen vierstimmigen Sologesang enthält, in welchem anfänglich der erste Tenor allein die Melodie führt, zu welcher dann nach und nach die drei anderen Stimmen treten. Dieser Satz bildet in Tönen einen so schönen, milden Gegensatz gegen den vorigen, wie ihn nur ein ruhiger Sonnenaufgang nach einer Nacht voll Sturm und Brand in der Natur bilden kann; er gehört zu den gelungensten des Werkes an melodischem Reiz, der durch den Gesang einer Solo-Violine, die sich wie eine Lerche erhebt, um die Sonne zu begrüssen, noch erhöht wird.

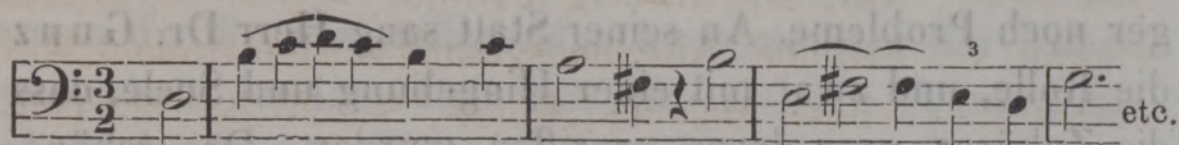
Am Schlusse gewahren die Gefährten Frithiof am Strande: „Seht, wie traurig Frithiof wallt!“ — Hieran schliesst sich Frithiof's Abschiedsgesang von der Heimat, wiederum eine schöne Melodie (*Adagio*, $\frac{4}{4}$, *B-dur*) mit Harfenbegleitung, welche der Chor der Gefährten durch: „Fahr' wohl, hochhehrer Nord!“ (im $\frac{3}{4}$ -Tacte) unterbricht und später auch schliesst — eine Nummer, welche durch anhaltenden Beifall bei der Aufführung ebenfalls besonders ausgezeichnet wurde, und das mit Recht.

Während wir uns die Einschiffung der Wikinger denken, versetzt uns der Componist nach Ingeborg's Gemach in König Ring's Palast am Meeresufer. Wir hören „Ingeborg's Klage“ (ganz nach dem Texte von Tegnér), wie sie, Frithiof's Falken auf der Schulter, an dem Teppich wirkt und über die See schaut. Die beiden ersten Strophen haben romanzenartig gleiche Melodie (*Andante*, $\frac{2}{4}$, *G-moll*) mit der eigenthümlichen Begleitung von sämtlichen Holzblasinstrumenten, 2 Hörnern, Bratsche und Violoncell; die Bratsche windet in der zweiten Strophe Arabesken um die Singstimme. Mit der Anrede Ingeborg's an den „Falken“ beginnt ein bewegteres Arioso ($\frac{3}{4}$ in *G-dur*) und zugleich

treten die Violinen *con sordini* und die Bässe mit ein. Auch diese Nummer bewährt wieder in hohem Grade das melodische Talent des Componisten und macht die Partie der Ingeborg zu einer sehr dankbaren, wie denn auch Fräul. Lichtmay damit in Aachen grossen Beifall äerntete.

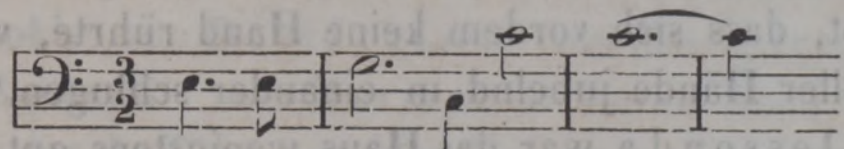
Aber trotz des reichen Lobes, welches wir den bisher beurtheilten Nummern spenden mussten, fühlen wir uns doch gedrungen, der nun folgenden Schlusscene, welche uns Frithiof mit seinen Gefährten auf der neuen Meerfahrt zu normannischen Abenteuern darstellt, die Palme zuzuerkennen und sie als Krone des Werkes zu bezeichnen. Dieser Schlusschor — nach einem *Andante maestoso*, $\frac{4}{4}$ in *C-moll* von 20 Tacten ein *Allegro energico* in *C-dur*, $\frac{3}{2}$ -Tact, der an zwei Stellen in $\frac{9}{4}$ übergeht, im Ganzen 152 Tacte — erreicht durch einfache Mittel in der Vocal-Partie, d. h. durch schwungvolle Motive und deren gesteigerte ein-, zwei- und dreistimmige breite Entwicklung eine Wirkung, der sich Niemand entziehen kann, weil sie wahrhaft hinreissend ist.

Es sind drei melodische Reihen, welche diesem gediegenen Allegro zu Grunde liegen; die Worte dazu sind zweien Strophen des „Wikingerbalk“ (Kriegsgesetz) überschriebenen Abschnittes aus Tegnér entlehnt. Die erste (von 18 Tacten), auch durch den Rhythmus energisch und durch eine schlagende Modulation nach *A-dur* überraschend, stimmt Frithiof an und der Chor wiederholt sie, zunächst die Bässe *unisono*, dann mit den Tenören dreistimmig; beim Schlusse in *C* tritt die Harfe ein, leitet in rauschenden Accorden nach der Dominante und begleitet allein neben einzelnen *pizzicato's* der Geigen, aber durchweg *fortissimo*, die zweite Melodie Frithiof's:



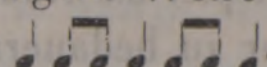
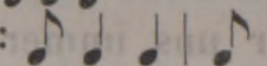
Er - he - - - bet die Lan-ze, die Lan - - ze des Kriegs!
Ent - fal - - - tet die Fah-ne, die Fah - - ne des Siegs!

„Wir ziehen nach südlichen Zonen!“ (16 Tacte.) Hierzu kommt dann noch ein kürzeres Motiv im $\frac{9}{4}$ -Tact auf die Worte: „Wenn es stürmet mit Macht, hiss' die Segel empor!“ — Das Haupt-Thema bleibt die Fahnen-Melodie, in welche das charakteristische Motiv der ersten:



Auf dem Schif-fe nicht zelt'! —

zuweilen mit einem Unisono der Tenöre oder der Bässe wieder hineintönt, während das dritte Motiv mit prächtigen Modulationen nach *E* und nach *Des-dur* zu einem stürmenden Mittelsatze benutzt wird, nach welchem dann das triumphirende *C-dur* wieder einfällt und zum glänzenden

Schlusse führt. Das Orchester wirkt dabei vortrefflich, namentlich bei der Sturmschilderung im Mittelsatze, wo der Componist die gewöhnlichen Wogenfiguren verschmährt und weniger das Rollen, als die Stösse der Wellen auf höchst gelungene Weise durch absteigende Bässe mit dem Rhythmus:  und durch mächtige Schläge aller Saiten-Instrumente: , malt. Eine überraschende, wir möchten sagen, ermuthigende Wirkung macht ferner die mitten im Sturme auf einmal neben dem Chor, der ganz andere Töne singt, in allen Instrumenten wieder erklingende Fahnen-Melodie.

Fragen wir uns nun, wodurch Max Bruch in dieser Composition, welche zwar zum Theil schon vor einigen Jahren angelegt, in ihrer Ausführung und jetzigen Gestalt aber erst in dem laufenden Jahre vollendet worden ist und selbst gegen die Oper „Lorelei“ einen grossen Fortschritt bekundet — fragen wir, wodurch er die grosse Wirkung auf Alle, d. h. auf Musiker und Laien, erreicht hat, die sich ganz zweifellos bei jeder folgenden Aufführung wiederholen wird, so liesse sich darüber eine ganze Abhandlung schreiben, welche sich über die Grund-Eigenschaften, die ein musicalisches Kunstwerk besitzen muss, um allgemeinen Eindruck zu machen, verbreiten und dabei in scharfen Gegensatz nicht bloss gegen die Programm-Musik, sondern noch mehr gegen die Verstandes- und Augen-Musik treten müsste. Es klingt fast lächerlich, wenn wir behaupten, dass die erste Grund-Eigenschaft Wohlklang sein müsse, als wenn sich das bei der Musik nicht von selbst verstände! Leider ist dem nicht also, denn wir haben jetzt Theorieen, welche den Missklang nicht nur für erträglich, sondern sogar für nothwendig und folglich schön erklären! Doch es fehlt uns für heute der Raum, dieses Thema weiter durchzuführen, und wir fügen nur noch hinzu, dass in der Frithiofs-Sage das oberste Gesetz der Musik, das ist der Wohlklang, nirgends verletzt ist, dass ferner bei echt deutscher Melodie nicht bloss in der Erfindung langer Motive, sondern auch in deren Entwicklung und Entfaltung zu grösserem Ganzen ein natürlicher, weder durch Künstelei gehemmter, noch durch scharfe, gesuchte Accorde absichtlich raub gemachter Guss jeden Satz gebildet hat, und dass Alles in regelmässiger Kunstform sich durch die mit grossem Talente gebrauchten Mittel der Wiederholung, Verbreiterung und harmonischen Verstärkung zu einer Steigerung gipfelt, die sowohl in den einzelnen Nummern, als namentlich im Ganzen ihren Eindruck nicht verfehlen kann.

L. B.

Aus Berlin.

Den 14. December 1864.

Im königlichen Opernhause setzte in der verflossenen Woche Herr Dr. Gunz sein Gastspiel als Nadori in „Jessonda“ von Spohr fort; es ist nur zu bedauern, dass dieser ausgezeichnete Sänger uns immer nur auf kurze Zeit seine Gegenwart zu Theil werden lässt. Die Titelrolle wurde von Fräulein Santer mit grossem Fleisse und Verständniss gegeben; die junge Sängerin tritt immer mehr aus dem gewöhnlichen Rahmen heraus, dass sie den bedeutendsten Kräften unserer Oper in kurzer Zeit bald ebenbürtig zur Seite stehen wird, was unsere verehrliche Intendanz bereits in genügender Weise zu würdigen gewusst hat. Herr Dr. Gunz sang den Nadori in vorzüglicher Weise; an einer solchen Vorführung ist nichts mehr zu loben, denn dieselbe steht in allen Theilen vollkommen da. Herr Betz gab den Tristan sowohl im Gesange wie im Spiel wie immer in genügender Weise; ein Gleiches können wir von Fräulein Schmid sagen, welche die Amazili vertrat. Ein wenig mehr Rundung im Spiel und feinere Nuancirung im Gesange werden ihre Leistung bedeutend erhöhen. Schliesslich bemerken wir noch, dass die Chöre sehr präcis und gut waren und dass auch die ganze Ausstattung der Oper gar nichts zu wünschen übrig liess.

Am 3. December schritt bei vollem Hause „Fidelio“ über unsere Hofbühne. Die Aufführung war eine sehr gute und musste wahrhaft erfreuen, indem man die Ueberzeugung gewann, dass auf unserer Hofbühne besonders Ausgezeichnetes geleistet werden kann, wenn man nur will, und dass man hier wollte, bewies die königliche Hof-Intendanz. Herr Dr. Gunz, der als Florestan in dieser Rolle zum letzten Male auftrat, erfreute das Publicum durch seinen musterhaften Vortrag. Der geschätzte Gast sang mit Empfindung, Wärme und Ausdruck und bewies aufs Neue sein bedeutendes Talent. Wie Herrn Dr. Gunz, müssen wir auch Fräulein Santer lobend erwähnen, welche durch Gesang und Spiel Ueberraschendes leistete, und man kann mit Recht dieser Dame das Zeugniss geben, dass sie sich bedeutend vervollkommnet hat. Herrn Dr. Gunz, so wie Fräulein Santer zollte das theilnehmende Publicum das gebührende Lob. In dem Arrangement trat ein gewisser Geschmack hervor, der sich besonders auch in der letzten Schlusscene vortheilhaft geltend machte.

Im „Orpheus“ von Gluck wurde uns der Genuss zu Theil, in der Titelrolle Frau Jachmann-Wagner nach langer Zeit wieder bewundern zu dürfen. Der reichste Beifall lohnte die Künstlerin für ihre ausgezeichnete, unerreicht dastehende Leistung. Fräulein Santer löste

ihre Aufgabe als Eurydice ebenfalls auf die beste Weise. Fräulein Gericke als Amor traf in Gesang und Spiel im Allgemeinen wenig den Charakter, antike Charaktere liegen ihrer Anschauung etwas fern fürs Erste. Die Chöre liessen Manches zu wünschen übrig, namentlich trifft der Tadel die Männerstimmen, welche öfters bei den Einsätzen schwankten.

Wie stimmen Ihre Angaben, werden Sie fragen, mit den Anklagen des berliner Publicums in C. Kossak's „Federzeichnung Nr. 106“ im Feuilleton der Kölnischen Zeitung Nr. 344 vom 11. December? Herr Kossak sagt, wie ich so eben sehe: „Es ist eine traurige, aber nicht zu verschweigende Thatsache, dass Opern wie die Zauberflöte, Jessonda und selbst Fidelio selbst bei ausgezeichneter Besetzung nur noch von Kennern und Dilettanten besucht werden. Der erste Rang bleibt eine Einöde, die Logen der Aristokratie gleichen sogar Einsiedeleien, in denen irgend ein versprengter vornehmer Reisender die Abendstunden zubringt.“

Das klingt recht hübsch, aber ist es auch wahr? Im Fidelio ist, was Sie auch in allen berliner Blättern lesen können, in voriger Woche das Opernhaus voll gewesen. Ueber die Aufführung der Zauberflöte kurz vorher heisst es in der „Fackel“ — einem Blatte, an welchem Röscher und andere tüchtige Männer thätigen Antheil nehmen: „— Um so angenehmer bleibt es für uns, die diesmalige Vorstellung als eine recht gute hinzustellen. Der Hauptmangel war bisher die genügende Vertretung des Tamino. Herrn Krüger, dem Inhaber dieser Rolle, gebricht es wahrlich an Stimmmaterial und Schule nicht, allein Empfindung, Ausdruck sind vorläufig für diesen Sänger noch Probleme. An seiner Statt sang Herr Dr. Gunz die Rolle, und zwar mit einer Hingebung und Seele, dass die Zuhörer ganz davon ergriffen wurden. Das schöne, wohl lautende Organ des Künstlers, die geschmackvolle Art seines Vortrages, ein schlichtes Spiel gestalteten die Rolle zu einer wahrhaft trefflichen, und geizte das sehr zahlreich anwesende Publicum wahrlich mit Beifall nicht. Am meisten empfing Herr Dr. Gunz Applause nach der Arie: „Dies Bildniss ist bezaubernd schön“, welche er wahrhaft schön und empfindungsreich sang. Wir haben es erlebt, dass sich vordem keine Hand rührte, während heute Aller Hände jubelnd in einander schlugen.“ — In Spohr's Jessonda war das Haus wenigstens gut besetzt. Wenn nun Berlin so viele „Kenner und Dilettanten“ besitzt, dass sie das Opernhaus füllen, so möchten wir wissen, welches Publicum eigentlich Herr Kossak vermisst? Etwa das so genannte Volk? Das muss er freilich hier in der Posse suchen und nicht im Fidelio. Oder die Aristokratie? Vielleicht findet er die am zahlreichsten im Ballet.

Wir sind jedoch mit einem zahlreichen Auditorium von „Kennern und Dilettanten“ sehr zufrieden, und wir glauben, auch die Kunst könne damit zufrieden sein. Sehr auffallend ist es aber, dass die oben angezogene „Federzeichnung“ gerade diejenigen drei Opern-Vorstellungen als leer bezeichnet, in welchen der treffliche Tenorist Dr. Gunz aus Hannover gesungen hat (den Tamino, Nadori und Florestan), und dabei das ausgezeichnete Gastspiel des Dr. Gunz gar nicht erwähnt! Das gibt allerdings zu denken, besonders Bühnenkünstlern! G.

Nachschrift. Auch wir müssen gegen eine andere und wichtigere Behauptung Kossak's in gedachter „Federzeichnung“, zumal wenn sie die Meinung des berliner Publicums vertreten soll, im Namen der Opern-Componisten protestiren. Er sagt: „Die Oper musste sich bei dem Mangel an der Darstellung werthen neueren Werken auf Wiederholungen beschränken.“ — „Musste“? — Und alle neueren Opernwerke „der Darstellung nicht werth“? — Uns scheint, dass das „Müssen“ eines der ersten Opern-Institute in Europa sich auf etwas ganz Anderes erstreckte, als auf das Nichtbeachten der neueren Werke und auf die Voraussetzung ihrer Werthlosigkeit ohne Prüfung. Oder was heisst Herr Kossak „der Darstellung nicht werth“? Ist dieser Ausspruch vielleicht eine Vertheidigung des Satzes: „Die Kunst geht nach Brod!“ und heisst dies für die Bühnen-Verwaltung eben so viel als: „Wir dürfen nur auf die Einträglichkeit eines Werkes für die Casse sehen“? — Wenn dem also wäre, so müsste sie dem Anspruch auf den Namen einer Kunstanstalt entsagen und sich selbst zugleich tief unter viele Privat-Unternehmungen von Theatern in der Provinz stellen. Man kann also nur der Unbekanntschaft der Intendanz mit den neueren Werken die Schuld der Nichtaufführung derselben geben. Freilich ist auch dies keine ganz gültige Entschuldigung; denn wo so reichliche Staats-Unterstützung fliesst, sollten auch wohl die Kosten zu erübrigen sein, bewährte Kunstverständige nach den deutschen Städten, wo neue Opern gegeben werden, oder auch selbst nach Paris, wenn dort eine bedeutendere Neuigkeit auftaucht, zu senden. Denn, wenn wir nicht irren, so sind auch z. B. die französischen Opern „Lalla Rookh“ von David, „Lara“ von Maillart, „Roland in Ronceval“ von Mermet in Berlin noch unbekannt. Bei den Aufführungen von Hiller's „Katakomben“ in Karlsruhe, Hannover, Weimar, Wiesbaden, von Bruch's „Lorelei“ in Mannheim, in Köln (11 Mal bei vollem Hause) und bei manchen anderen sind schwerlich Abgesandte von Seiten des berliner Opern-Instituts auch nur bei einer einzigen Vorstellung anwesend gewesen. Warum auch? Man richtet sich nach den absprechenden Urtheilen irgend eines

berliner Literaten: „Die und die Oper ist, wie alle neueren, der Darstellung nicht werth.“ Warum fällt Einem doch so oft Lessing ein:

„Wenn Meister emsig sind und sich in Thaten zeigen,
Wer hat so müss'ge Zeit und sitzt mühsam still,
Dass er erst alles lern', wovon er reden will?“

G. F. Händel's Werke*).

Im Verfolg der vorigjährigen Anzeige (1863, Nr. 30) dürfen wir nicht unterlassen, die Freunde deutscher Tonkunst auf den rüstigen Fortschritt des kühn begonnenen Werkes aufmerksam zu machen. Dieser fünfte Jahrgang bringt in Lieferung 16, 17, 18 die Oratorien „Israel“ und „Josua“, nebst dem musicalischen Zwischenspiele (*Musical interlude*) „Die Wahl des Herakles“. Von diesen dreien sind jene, die herrlichen Standbilder aus der Heroenzeit des Bundesvolkes, seit länger auch den Deutschen zugänglich gewesen: „Israel“ durch Breidenstein's Clavier-Auszug, den nicht, wie viele andere, der Vorwurf leichtsinniger Entstellung trifft, „Josua“ durch den Freiherrn von Mosel, wenigstens sauberer gehalten als andere von demselben wunderlichen Manne entstellte Werke, unter denen „Samson“ sogar stellenweise unverständlich geworden ist, weil man dem damaligen Publicum noch nicht wagte, die stolze Grösse unseres Tondichters ungeschminkt vorzustellen. — Jene beiden Oratorien, aus der reifsten Zeit des Meisters, sind an Klarheit, Bildkräftigkeit und kühner Idealiät selbst unter Händel's Werken hervorragend und haben, wo sie neuerdings wieder vernommen sind, Erbauung und Erhebung gewirkt. Beide sind verwandt nach dem biblischen Stoffe, doch „Israel“ aus den ursprünglichen Worten allein (2. Mose, C. 1—15) zusammengestellt, gleichwie „Messias“, „Josua“ dagegen mit moderner Rhetorik umkleidet, nicht ohne unnatürlichen Zierath, aber doch in hoch dramatischem Sinne gehalten. Händel's Darstellungsweise ist wohl eine episch-dramatische genannt worden, in dem Sinne, dass er mehr den objectiven Strom der Thaten malerisch vor die Seele stelle, während die Bach'sche Art, mehr innerlich bewegt darstellend, lyrisch-dramatisch sei. Die Kategorie mit Sicherheit auszumitteln, mag eben so schwierig sein, wie andere ästhetische Streitfragen zum Austrag zu bringen, unter denen z. B. die nach der Tonmalerei eine der quälenden ist. Wir untersuchen hier nicht, wie weit diese möglich oder berechtigt sei, und führen lieber dem Kenner und Liebhaber zu Gemüthe, wie eindringlich in

*) Ausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft. Lief. 16—18. Leipzig, Stich und Druck von Breitkopf und Härtel. 1864. Fol.

dem Oratorium „Josua“ die so genannte Malerei verwandt ist an drei Stellen. Erstlich in dem Chor: „Der Jordan stand gleich Wassermauern still, und rückwärts auf zur Quelle rann der Strom“ (nach Josua, C. 3, V. 16), wo der erste Satztheil in wiederholten Accorden, der andere in mildwogenden Melismen so bildhaft wirken, dass einst ein entzückter Hörer rief: „Das ist ja alles wirklich und doch mehr als wirklich!“ — Zweitens in der grossen Scene von Jericho's Fall, wo eine prächtige Posaunen-Melodie und Josua's Gesang einander contrapunktiren und danach das Beben der Völker in einer unnachahmlichen, nur der Tonkunst möglichen Figur abgebildet wird. — Drittens (Jos. 10, 13): das wunderbare „Sonne, stehe still über Gibeon,“ wird dargestellt in einem Orgelpunkte (Halte-ton), den sämtliche Posaunen, Schalmeien und Flöten im Raume von $A—a^2$ vollziehen, während über und unter dem Orgelpunkte eine Reihe kämpfender Accorde und Melodien dahinziehen — fast 32 Tacte hindurch: ein senger Schein über der kämpfenden Bewegung, der in solcher Wirkung keiner plastischen Malerei erreichbar wäre, weil man den Stillstand der Sonne mit Augen niemals wahrnehmen würde, da man auch ihr Fortschreiten mit Augen nicht wahrnehmen kann; hier hat die dunkle Kunst der Töne grössere Evidenz, als die helle Kunst des Lichtes*).

Die „Wahl des Herakles“, das dritte Stück dieses Jahrgangs, ist ein Stück von unbestimmter Kategorie; Händel selbst nennt es *interlude* und hat es einmal als zugefügten Act zum Alexanderfeste aufgeführt. Der Text ist nicht eben hoch dramatisch gehalten, die Musik einem anderen gleichzeitigen Schauspiele früher unterlegt gewesen (s. Vorwort). Der Inhalt, den bekannten Herc. Prodicus leidlich dramatisirend, ist schon an sich nicht eben poetischen Schwunges; die musicalische Charakteristik zu beweisen, wäre eine Aufgabe für Liszt und Wagner, in symphonistischen Programmen zu lösen; denn man vernimmt zwar wohl die Hoheit der *Ἀρετή*, aber die *Ἠδονή* ist wenigstens keine zauberische Venus des Venusberges. Diese Parteilichkeit der Schilderung wird zwar Händel's Genius minder zum Vorwurfe gereichen, da die Darstellung des Helden und der Tugend desto edler gehalten ist; aber das dramatische Ringen vom Grunde bis zum Gipfel ist nicht darin, dergleichen uns im Maccabäus und Samson so mächtig ergreift. — Auch der Schluss-Chor, obzwar von durchdringender ethischer Kraft, hat doch zugleich etwas Befremdendes, indem zum Siege der Tugend

ein trüber Ton hineinklingt, der sogar den ungewöhnlichen *Moll*-Schluss des Ganzen nach sich zieht. Sollte hier vielleicht der ursprünglich andere Text Auskunft geben? Wir bescheiden uns des Endurtheils, weil die tiefer liegende Frage nach Uebertragung der Tonbilder in verschiedene Texte eine noch schwebende ist, zumal das gesammte Gebiet der Musikwissenschaft jetzt im Gähren und Umwälzen begriffen, daher ausser den Grundbegriffen Vieles wankend geworden ist, was früher ausgemacht schien. Aeusserlich fest steht aber, dass die Wirkung der grossen Lebenswerke unserer Meister sich trotz aller Theoreme immer unwiderstehlicher verbreitet, ja, wie aufmerksame Kenner versichern, heute noch siegreicher, als in der Zeit ihrer Lebensblüthe. Dafür zeugt nicht so sehr die wachsende Lust an Aufführungen, als das Eindringen in die Häuser zu Genuss und Belehrung, ein Damm gegen die gegenläufigen Ströme ephemerer Kunstwerke.

So geht denn das grosse Händel-Werk einen energisch raschen Gang, wodurch es sowohl der vierzehn Jahre älteren englischen Händel-Ausgabe, als der acht Jahre zuvor gegründeten Bach-Ausgabe schon jetzt voraus gekommen ist, und zugleich eine Bürgschaft des zu erreichenden Zieles zu tragen scheint, so lange den Gründern und Leitern, Chrysander und Gervinus, ihre Kraft nicht versagt. Freilich gehört dazu auch eine wachsende Theilnahme der Abnehmer, besonders im deutschen Volke; denn die heutige ist, obwohl bisher stetig wachsend, doch noch nicht so stark, dass man ohne Sorge in die Zukunft blicken darf. Die bisherigen achtzehn Lieferungen enthalten kaum die Hälfte der Gesamtwerke Händel's, unter denen dreissig Opern und dreissig Oratorien den Kern bilden, die wir wo möglich ganz und alle besitzen müssen, um des herrlichen Meisters gründlich gewiss zu werden und eine grosse Periode unseres besten Kunstlebens lebendig zu erkennen. Sicherlich sind solche Werke, selbst wenn sie gleich anderen grossen Bauten der Deutschen unvollendet bleiben, dennoch trotz aller persönlichen Opfer und scheinbar mit Undank gelohnter Mühen nicht vergeblich, da von ihnen das ganze Kunstleben, sowohl nach der wissenschaftlichen Seite hin als durch praktische Wiederbelebung, gesunde und unvergängliche Nahrung gewinnt.

E. Krüger.

Mozart-Stiftung.

Aus dem sechsundzwanzigsten Jahresberichte der Verwaltung der Mozart-Stiftung in Frankfurt a. M. über das Geschäftsjahr 1863 — 64 heben wir Folgendes hervor:

*) Vergl. über ähnliche Wirkungen eines ausgehaltenen Tones bei Mozart, Beethoven u. s. w. unsere Bemerkungen über das Scherzo der *A-dur*-Sinfonie von Beethoven, Rhein. Musik-Ztg., 1851, Nr. 1, S. 235. Die Redaction.

Die im vergangenen Jahre aus der Verwaltung austretenden Herren C. Enders und Dr. med. Ponfick wurden durch das Vertrauen des Liederkranzes wieder in die Verwaltung gewählt.

Der Vermögensbestand der Stiftung war am Schlusse des vergangenen Jahres auf 43,502 Fl. 37 Kr. gestiegen. Wenngleich wir bei der heutigen Aufstellung den Ertrag des von Seiten des Liederkranzes statutenmässig zu gebenden Concertes noch nicht verzeichnen können, so hat sich doch unser Capitalbestand durch andere belangreiche Zuweisungen in erfreulichster Weise vermehrt. In erster Linie haben wir wieder unseren unermüdlich wohlwollenden Geber Herrn K. S. mit einem Geschenke von 100 Frs. zu verzeichnen. Wenn wir in unserem vorjährigen Berichte Veranlassung hatten, hervorzuheben, wie die bei der fünfundzwanzigjährigen Jubelfeier der Stiftung von hochachtbaren Persönlichkeiten gegebenen Zusagen uns genügende Bürgschaft boten, so hat vor Allen Herr Ernst Pauer von London sein Wort in der glänzendsten Weise eingelöst und bei seinem Besuche auf dem Continente am 24. Januar hier ein Concert gegeben, welches schon durch seine feine Wahl in chronologischer Reihenfolge die Kenner und Verehrer der Kunst fesselte und bei der Trefflichkeit der Ausführung allgemein entzückte. Die ausgezeichnete Unterstützung durch Fräulein Orgeni, Herrn Concertmeister Strauss und Herrn Director Gellert erwähnen wir mit Dank. Der Stiftung floss ein Nettoertrag von 276 Fl. 10 Kr. zu.

Der k. k. Hof-Opernsänger von Wien, Herr Gustav Walter, erklärte, dass er in der Mozart'schen „Zauberflöte“ auftreten und seinen Honorar-Antheil an die Stiftung überweisen wolle. Ein gedrängt volles Haus gab Zeugnis, wie das Publicum den Künstler und dessen Absicht ehrte. Auch übernahm der Ausschuss der Theater-Actien-Gesellschaft den festgesetzten Kosten-Abzug auf eigene Rechnung, so dass die Summe von 463 Fl. in die Casse der Stiftung kam. Auch der Organe der öffentlichen Presse müssen wir dankende Erwähnung thun u. s. w.

Durch die Geschenke und den Zuwachs an Zinsen ist das Vermögen der Stiftung mit dem Ablaufe dieses Geschäftsjahres auf die Summe von 45,511 Fl. 57 Kr. angewachsen. — Noch haben wir den oben verzeichneten baaren Beiträgen eine andere Gabe anzureihen, eine aus dem Nachlasse des Lehrers Herrn Dahlhoff in Dinker bei Soest in Westfalen an die Stiftung vermachte Geige. Dieselbe ist von Kennern auf einen Werth von 100 Thalern taxirt und soll dem tüchtigsten Stipendiaten übergeben werden, der noch keine gute Geige hat.

Wenn wir nach diesen Darlegungen auf unsere Stipendiaten selber übergehen, so können wir die erfreu-

liche Mittheilung machen, dass Max Bruch's romantische Oper „Lorelei“, die im Sommer des vorigen Jahres auf der mannheimer Bühne mit grossem Erfolg in die Oeffentlichkeit trat, inzwischen auch in Köln zu oft wiederholter, glänzender Aufführung gekommen ist und nun auf den Bühnen von Kassel, Lübeck, Rotterdam, Hamburg zur Aufführung vorbereitet wird. Von unserem nachfolgenden Stipendiaten Brambach, jetzt städtischem Musik-Director in Bonn, ist eine preisgekrönte Composition, „Velleda“, bei dem in diesem Nachsommer in Aachen abgehaltenen zweiten Feste des rheinischen Sängervereins zur Aufführung gebracht worden und hat, wie sie schon von den Preisrichtern ehrend gewürdigt wurde, auch bei der Aufführung lebhaft Anerkennung gefunden.

Auch über unseren jüngsten, noch im Genusse des Stipendiums stehenden Stipendiaten Ernst Deurer können wir nur Erfreuliches berichten. Auf den Vorschlag seines bisherigen Lehrers, Herrn Vincenz Lachner in Mannheim, hat der Ausschuss Frankfurt zu dessen Aufenthalte gewählt. Hier hat Herr Capellmeister Ignaz Lachner sich bereit erklärt, Deurer's Arbeiten nachzusehen und ihm Rath und Belehrung zu ertheilen. Der Director des Cäcilien-Vereins, Herr Karl Müller, hat ihm seine reichhaltige musicalische Bibliothek zu freier Benutzung angeboten; ferner ist ihm der Zutritt zu den Opern-Vorstellungen, zu den Proben sowohl, wie zu den Aufführungen der Vereine eröffnet.

Nachdem das im vorigen Jahre erlassene Ausschreiben einer Bewerbung um das Stipendium der Stiftung ohne das erzielte Resultat geblieben war, da die Preisrichter keinen der Bewerber für würdig erklären konnten, haben wir Ende August d. J. wieder eine Bewerbung ausgeschrieben*). Zu dieser ist eine reichere Zahl von Bewerbungen, als jemals früher, und bis aus den fernsten Landen deutscher Zunge bei uns eingegangen. Allein nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ glauben wir mit voller Befriedigung auf die Anmeldungen hinweisen zu können, die — nach den beigefügten Zeugnissen und eingeholten Erkundigungen zu urtheilen — uns zu der Erwartung berechtigen, dass aus der diesmaligen Bewerbung ein Ergebniss zu Tage treten werde, welches uns volle Genugthuung bietet.

Der Verwaltungs-Ausschuss der Mozart-Stiftung:
Dr. Ponfick, Präsident. Dr. Eckhard, Secretär. Frankfurt a. M., 30. September 1864.

*) S. Niederrh. Musik-Zeitung, Nr. 37.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Hamburg, 30. November. Die philharmonischen Concerte wurden den 18. November mit dem einhundert fünfundvierzigsten im Wörmer'schen Saale wieder eröffnet. Cherubini's schwierige Ouverture zu „Ali Baba“, mit grosser Sicherheit und Frische gespielt, leitete den Abend mit einem Humor ein, welcher dem Auditorium nicht recht zugänglich zu werden schien. Der feierliche Name des Meisters aber dürfte uns nicht gegen die Anerkenntniss verschliessen, dass Cherubini mit derselben Kraft, wie er die höchsten Empfindungen erfasst, auch einer anakreontischen Heiterkeit Ausdruck zu geben weiss, die in „Ali Baba“ sogar den komischen Ton nicht verschmäht. — Das Orchesterwerk, welches die zweite Hälfte des Programms ausfüllte, war Beethoven's *A-dur*-Sinfonie, von deren Sätzen der vorletzte in *F* und dann der letzte wieder in *A* besonders gelungen zum Vortrag gelangten. Die neue, tiefere Stimmung der Instrumente aber ward den Zuhörern am deutlichsten in der von Herrn Julius Stockhausen gesungenen Arie des Seneschall aus Boieldieu's „Johann von Paris“ zur Wahrnehmung gebracht, die dem Künstler in dieser Lage die schönste Entfaltung seiner Mittel gestattete, während diese Nummer von den Baritonem der Theater sonst um eine Note niedriger gesungen werden muss. Schumann's reizendes Scheidelied: „Es ist bestimmt in Gottes Rath“, das auch Mendelssohn zu einer Volksweise gesetzt hat, bildete die Chor-Aufgabe, die auch von den Mitgliedern der Akademie tadellos gelöst ward. — Die Instrumental-Virtuosität ward durch Herrn Louis Lübeck (jüngeren Bruder des eminenten Pianisten Ernst Lübeck in Paris), Professor am leipziger Conservatorium, vertreten, dessen Cello von einer schmelzenden Tenorstimme bewohnt scheint, wie denn eben das Cantabile die Stärke des Herrn Lübeck und seine elegante Bravour gerade durch den warmen Gefühlshauch und durch eine Süsse des Klanges ausgezeichnet ist, worin er schwerlich seines Gleichen hat. Leider hat sich die neuere Composition vom Cello abgewandt und die Sorge für Concertstoff den Cellisten selbst überlassen, unter denen Servais ein besserer Spieler als Tonsetzer ist. Die Nummer von dem letzteren wirkte daher nur mangelhaft; desto klarer zeigte sich dagegen das Gesangs-Talent des Herrn Lübeck in der Cello-Nummer „Recitativ und Adagio“, die er dem Concertstücke hinzufügte.

Ankündigungen.

Musicalien-Neuigkeiten-Sendung Nr. 7 von Joh. André in Offenbach am Main.

Pianoforte.

- Beethoven, L. v., Op. 57, Grosse Sonate mit Fingersatz. Zinnstich. *F*-moll. 1 Thlr.
Burgmüller, Franç., Répertoire de l'opéra. Nr. 11. Robert le Diable. 10 Sgr.
— — Leichte Potpourris. Nr. 33. Robert der Teufel. 15 Sgr.
Haydn, J., Trios p. Pfte., V. et Vlo. Nr. 17. Es. 1 Thlr.
— — Sinfonien zu 4 Händen von Jul. André. Nr. 14. G. Nr. 15. La Reine. B. à 1 Thlr.
Hummel, J. N., Op. 18, Phantasie. 2. A. m. Fingersatz. Es. 1 Thlr.
Jungmann, A., Op. 198, Ich hör' ein Bächlein rauschen. Idylle. D. 17 Sgr.
— — Op. 199, Rêve d'Espoir. Cantabile. *F*. 17 Sgr.
Möhrling, F., Op. 54, 3 Romanzen f. Pfte. u. Vlo. (oder Viol.) Nr. 1. 2. 15 Sgr. Nr. 3. 13 Sgr.
Mozart, W. A., Op. 83, Concert f. 2 Pfte. in Partitur. Nr. 11. Es. Subscriptions-Preis 1 Thlr. 16 Sgr.
Müller, Jos., Op. 20, Scherzo. E. 8 Sgr.
Satter, G., Op. 22, Tarantelle de Concert. 2. Ed. G. 1 Thlr.
— — Op. 44, Fest-Polonaise. Ges. 20 Sgr.

- Schlenckrich, Rich., Op. 29, Le Bouquet. Mélodie-Réverie. Des. 13 Sgr.
Smith, Sidney, Op. 8, Tarantelle brillante. *E*-moll. 17 Sgr.
Wachtmann, C., Op. 72, Dors mon ange. Nocturne. As. 10 Sgr.
Weber, C. M. v., Jubel-Ouverture zu 4 Hd. von P. Horr. 20 Sgr.
— — Op. 79, Concertstück. *F*. 1 Thlr. 4 Sgr.
Wichtl, G., Op. 66, Les deux Amis. 2me Série. 6 Duettinos pour Pfte. et Violon. Nr. 1. Bellini, Norma. Nr. 2. Bellini, Sonnambula. Nr. 3. Donizetti, Lucrezia Borgia. Nr. 4. Offenbach, Chanson de Fortunio. Nr. 5. Verdi, Il Trovatore. Nr. 6. Weber, Der Freischütz. Jedes 13 Sgr.

Gesang.

- Abt, Franz, Op. 274, Fünf Jugendlieder mit Pianof. 13 Sgr.
Genée, Rich., Op. 125, Eine Gevatterbitte, oder: Was soll der Junge werden? für 2 Männerst. mit Pfte. 20 Sgr.
Görner, E. H., Op. 8, 3 Lieder von Hölty (1. Mailied. 2. Aerntelied. 3. Fröhliches Beisammensein) für gemischten Chor. Partitur und Stimmen. 20 Sgr.
Griesbeck, J., Op. 3, Das beste Recept. Komisches Terzett. (Mit Bild.) 25 Sgr.
Gumbert, F., Op. 53, Nr. 5. Die stille Rose (The gentle Rose) für Altstimme. 8 Sgr.
Volkslieder. Nr. 44. Santa Lucia. N. Ausg. d. u. ital. Text. 5 Sgr.

Verschiedenes.

- André, Jul., Kurzgef. Harmonielehre, zunächst für Musikfreunde. netto 17 Sgr.
Baermann, C., Op. 63, Grosse Clarinettschule. 1. Theil. Subscript.-Preis netto 4 Thlr. 25 Sgr.
Haydn, J., Kinder-Sinfonie für 2 V. u. Vlo. (oder Pfte.) mit 7 Kinder-Instr. C. Die Clavierstimme ist als Partitur u. die anderen Instr. mit Stichnoten gedruckt. 25 Sgr.
Hilliger, Herm., Schleswig-Holstein'scher Sturm- u. Sieges-Marsch für Militär-Musik. 25 Sgr.

NEUE MUSICALIEN,

im Verlage von Alfred Dörfel in Leipzig.

- Bendel (Franz), Op. 81, Polka brillante f. Pianof. 17½ Sgr.
Bürgel (Const.), Op. 8, Drei Gesänge für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. 15 Sgr.
Crüger (Hugo), Op. 6, Bolero für Pianoforte, 17½ Sgr.
— — Op. 8, Gondoliera von Em. Geibel für Tenor oder Sopran mit Pianoforte. 7½ Sgr.
— — Op. 10, Gebet von Em. Geibel für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. 7½ Sgr.
Gossler (Clara von), Op. 2, Sechs Lieder für Mezzo-Sopran mit Pianoforte. 15 Sgr.
— — Op. 3, Sechs Lieder dessgl. 15 Sgr.
Haberland (Richard), Op. 4, Notturmo für Pfte. 10 Sgr.
Hasse (Gustav), Op. 1, Sechs Gesänge f. Mezzo-Sopran mit Pfte. 17½ Sgr.
Seiss (Franz), Mazurka für Pianoforte. 7½ Sgr.
Seiss (Isidor), Op. 3, Vier Gesänge für Männerchor. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.

Paulus & Schuster,

Markneukirchen in Sachsen,
empfehlen ihr Fabricat aller Arten Blas- und Streich-Instrumente und deren Bestandtheile, so wie Darm- und überspinnene Saiten. Reparaturen werden prompt und billigst ausgeführt.

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.