

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 29.

KÖLN, 22. Juli 1865.

XIII. Jahrgang.

Inhalt. Die Wahrheit über Meyerbeer und die Africanerin. Von Joseph d'Ortigue. — Johann Sebastian Bach. Von C. H. Bitter. III. — Triester Musikleben. — Curiosa (Dr. J. N. Forkel's Aeusserungen über Beethoven und Mozart). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Jena, Händel's „Messias“ — Ems, „Coscoletto“ von J. Offenbach — Frankfurt am Main, Haydn's „Jahreszeiten“ — Anton Rubinstein — Wien, F. Hiller's „Deserteur“).

Die Wahrheit über Meyerbeer und die Africanerin.

Von Joseph d'Ortigue*).

Obwohl die „Africanerin“ seit zwei Monaten ans Tageslicht getreten, so ist es doch noch nicht hell um sie geworden; es fehlt noch an jener ruhigen, unparteiischen Beleuchtung, die es allein möglich macht, ein Kunstwerk in seiner wahren Gestalt zu erkennen und seinen Werth zu bestimmen. Wir befinden uns noch in der Periode, wo man eben so sehr gegen die unüberlegte — hier und da indess wohl überlegte und berechnete — Begeisterung, als gegen die leidenschaftliche Herabwürdigung auf der Hut sein muss. Trotz beider wird die „Africanerin“ ihren Rang durch die öffentliche Stimme unter den Opern des Meisters und unter den Kunst-Denkmalen unserer Zeit einnehmen, und sowohl der Weihrauch als die Herabsetzung werden dazu beitragen, ihr die richtige Stellung anzuweisen. Am Ende wird die „Africanerin“ selbst ihre eigene Vertheidigung und ihre eigene Kritik sein.

*) Der Aufsatz: „*La Vérité sur Meyerbeer à propos de l'Africaine*“, erschienen im 29. Bande (2. Heft vom 25. Juni) der Zeitschrift „*Le Correspondant*“ ist uns von dem Herrn Verfasser, in welchem wir schon längst einen der gründlichst gebildeten und urtheilsfähigsten Musiker und musicalischen Schriftsteller Frankreichs schätzen, persönlich mitgetheilt worden, und wir beeilen uns, ihn unseren Lesern zugänglich zu machen, denn derselbe ist auf dem Gebiete der heutigen französischen Kritik geradezu ein Ereigniss. Ein so selbständiges, auf richtigen Grundsätzen über die Erfordernisse des Schönen in der Musik und besonders in der dramatischen beruhendes, ohne Rücksicht auf irgend welche Convenienz oder Connivenz ausgesprochenes Urtheil über Meyerbeer ist in Frankreich noch nie vernommen worden. Schon desswegen verdient der vortreffliche Artikel auch in Deutschland Beachtung, wenn auch die deutsche Kritik in der Charakteristik Meyerbeer's längst dieselben Ansichten geltend gemacht hat, welche der französische Kritiker jetzt, mitten in der höchsten Flut der pariser Reclame, seinen Landsleuten ins Gesicht zu sagen den Muth hat. Besonders interessant dürften ausser dem allgemeinen Inhalt auch die Belege dazu sein, die der Verfasser in der Africanerin nachweist.

Die Redaction.

Hört man aber die Meisten, welche die Oper gesehen haben, so steht ihre Meinung darüber fest. Wir Franzosen sind bald fertig mit unserem Verdict über ein Kunstwerk, sei's Roman, Drama, Gemälde, Partitur. Wir wissen gleich, woran wir sind. Es würde mich selbst gar nicht wundern, wenn Viele sich ihr Urtheil schon vor der Aufführung zurecht gemacht hätten, das entweder lobend oder mit Vorbehalt, jedenfalls elastisch abgefasst worden wäre, um sich den etwaigen Widersprüchen zu fügen. Für die Leute von Welt reicht das hin: für sie ist der Kern der Frage die Anwesenheit bei der ersten Vorstellung und die Vorbereitung einer Antwort auf die Frage: „Was halten Sie davon?“

Anders freilich, wer ein wirkliches Urtheil fällen soll. Er weiss, dass man über eine Composition von solchem Umfange keine entscheidende Stimme abgeben kann, bevor man sie oft genug gehört, damit der Verstand, abgesehen von der Ausführung und der theatralischen Vorstellung, sich rein musicalisch Rechenschaft von dem Ganzen geben könne, von der Vertheilung in Scenen und Acte und ihrer Verbindung, von den Recitativen, Arien, Ensembles, von den bedeutenderen Modulationen, der wiederholten Anwendung gewisser Motive, von der Behandlung der Singstimmen, von den Klangwirkungen des Orchesters, von der Verschiedenheit der Rhythmen, von der Wahl der Tonarten, vor Allem von der Natur des Stils, von den Grundbestandtheilen dieses Stils und dem Verfahren des Componisten. Die Kritik soll den Effect nach dem Werthe der Mittel, die dazu verwandt sind, würdigen und in die Betrachtung der Quellen desselben, d. h. des schöpferischen Gedankens, der künstlerischen Begeisterung sich vertiefen. Je mehr Nachdenken und Arbeit, Geduld und Beharrlichkeit von Seiten des Autors ein Werk offenbart, desto mehr darf er die ähnlichen Eigenschaften bei uns, wenn wir es beurtheilen wollen, verlangen.

Wenn die Kritik sich jedem bedeutenden musicalischen Werke gegenüber also verhalten muss, so ist dies um so nothwendiger bei einem complicirten Genie, welches die Strahlen der entgegengesetztesten Ideen und Stilgattungen, manchmal selbst die seiner Natur widerstrebendsten Elemente, in sich zu concentriren strebte.

[Wir übergehen, was der Verfasser über Meyerbeer's Auftreten in Frankreich, über „Robert“, über die „Hugenotten“, über den „Propheten“ schreibt. Um „gewisse Tendenzen, gewisse Meyerbeer zur Gewohnheit gewordene Manieren, die er niemals ganz abgeschüttelt hat, zu erklären, müsse man“ — sagt der Verfasser — „auf seine Wandlungen zurückgehen“, und fährt dann also fort:]

Der beste Rath, den man Meyerbeer hätte geben können, ehe er nach Italien ging, wäre gewesen, das zu thun, was Haydn, Mozart und Beethoven und später Weber und Mendelssohn gethan haben, nämlich Kammermusik zu schreiben und die Gelegenheit abzuwarten, um für die Bühne zu arbeiten. Aber ihn verzehrte die Sucht nach Erfolgen, Erfolgen um jeden Preis; er dürstete danach und musste den berausenden Becher an seine Lippen führen. Er ging also nach Italien mit dem Entschlusse, die deutsche Weise daran zu geben und den alten gründlich geschulten Menschen auszuziehen. Kaum hatte er Rossini's „Tancred“ gehört, so beeilte er sich, das ganze Zeug von Cabaletten, Pizzicato's, Passagen, Läufern, periodischen Crescendo's, Vocalisations-Raketen und Rouladen-Batterieen sich zu eigen zu machen. Sein Freund Weber sah mit Schmerz diese Umwandlung, während Andere das Talent priesen, mit welchem er eine so vollständige Umgestaltung durchgesetzt habe. Auch später geschah es noch, dass man diese Art seines Talentes bei Weitem überschätzte; denn wenn ein Musiker nur einiger Maassen das Handwerk versteht, so ist nichts leichter, als sich die italiänischen Formen anzueignen. Es kommt dabei nur auf eine mehr oder weniger glücklich gefundene Melodie an, die sich leicht und ansprechend über ein banales Accompagnement hinleiert; man bringt sie in einen Rahmen von Gemeinplätzen, nimmt die gewöhnlichen Ausfüllungsformeln und lärmende Tutti hinzu, führt sie durch ein geschicktes Ritornel wieder zurück und setzt ihr die Krone durch den ewigen Schluss *felicità* auf. Für alles das steht eine fertige Schablone zu Diensten, welche von keiner logischen Gedankenfolge, keiner Verflechtung der Motive, keiner Entwicklung der Situation, ja, selbst von keinem Ausdrucke der Empfindung etwas weiss. In dieser Gattung errang Meyerbeer seine erste Meisterschaft.

Er eignete sich aber nicht nur das Recept des italiänischen Maestro, sondern auch seine Schnellfertigkeit an. Binnen sieben Jahren gab er sieben Werke und fast alle

mit Erfolg. So ging es fort von *Romilda e Costanza* (1818) bis zum *Crociato in Egitto* (1824).

Damit schliesst die italiänische Periode der Laufbahn Meyerbeer's.

Hier muss aber zunächst ein Missverständniss aufgeklärt werden, welches in dem oft wiederholten Ausspruche besteht, dass Meyerbeer von diesem Augenblicke an auf immer den italiänischen Formen Lebewohl gesagt und im „Robert“ gänzlich mit ihnen gebrochen habe. Die Wahrheit ist nur, dass er keine Oper mehr im ausschliesslich italiänischen Stile geschrieben hat; er wurde wieder deutsch in der Anwendung harmonischer Combinationen, im allgemeinen Colorit, in der Instrumentirung, in dem Suchen nach malerischen, phantastischen Effecten: aber das ist auch Alles. Er wurde nicht wieder deutsch in der Einheit und Sicherheit des Stils, in dem freien und reinen Fluss und Guss, ohne welche der Stil keinen festen Halt, kein Gepräge hat. Er versuchte, Elemente der deutschen Schule mit jenen der italiänischen zu verschmelzen, welche ihm geeignet schienen, ihm ferner noch den Beifall eines Publicums zu verschaffen, dem er geschmeichelt hatte, um Erfolge bei ihm zu erlangen, die es ihm auch bewilligt hatte. Er blieb also Italiäner in klingendem Unsinn, hergebrachten Gemeinplätzen, schwülstigen Tiraden und banalen Schlussformeln. Er behielt zum Theil aus Gewohnheit und Handwerk, theils in wohlüberlegter Absicht ein italiänisches Kauderwälsch bei, eine Art von musicalischer Freimaurersprache, vermittels deren er sicher war, Brüder und Freunde unter allen Classen des Publicums zu finden. — Das muss man nicht aus den Augen verlieren, wenn man sich von dem Stile in der „Africanerin“ Rechenschaft geben will.

Bleiben wir bei der „Africanerin“ stehen, so suchen wir zunächst vergeblich uns zu erklären, was Meyerbeer bewogen haben mag, dieses Libretto vorzugsweise in Musik zu setzen. Ein dramatischer Angelpunkt ist nicht darin; ich glaube daher, dass der Componist durch auffallende Aeusserlichkeiten sich hat bestechen lassen, als da sind zwei braungelbe Malayen, und diese im Contraste mit einem Inquisitionsrathe von Bischöfen; dann die geographische Lection, die Selika dem Vasco gibt, das Schiff, der Matrosengesang, der Schiffbruch, die Ersteigung durch die Barbaren, der Oberpriester des Brahma, die Vermählung nach indischem Ritus, der Giftbaum! Dergleichen Aussendinge hatten in Meyerbeer's Augen einen gewissen Werth; man denke nur an den Wasserfall und die Ziege in der „Wallfahrt nach Ploermel“!

Die Haupt-Situation des ersten Actes [wir übergehen die Einzelheiten der Handlung, die unseren Lesern aus unseren früheren Berichten bekannt sind] hat Meyerbeer

nicht verfehlt. Er hat dabei reiche musicalische Hülfquellen strömen lassen, Pomp und Grossartigkeit entfaltet, den Dialog lebhaft und gedrängt gehalten, schöne Contraste und jenen Ausdruck von Fanatismus angebracht, den wir aus den „Hugenotten“ und dem „Propheten“ kennen. Zu bedauern ist nur, dass die Gedanken nicht immer bedeutend sind, dass das Gewebe ungleich ist und verschiedene Stilarten durch einander mischt. Indess fühlt man sich mit fortgerissen, das Interesse steigert sich und die Mängel der Erfindung verschwinden unter den imponirenden Tonmassen und den manchmal freilich übermässigen Klang-Effecten. Man kann da allerdings mit Vitet sagen: „Es geht von der Trompete zur Posaune, von der Posaune zum Ophikleide, vom Ophikleide zum Tamtam und zum Kanonenschusse.“

Die Musik des zweiten Actes (die Scenen im Gefängnisse Vasco's) enthält sehr beachtenswerthe Sachen neben anderen durchaus verwerflichen. Ich gebe zu, dass das Schlummerlied der Selika hübsch und anmuthig ist, obwohl es mehr den Charakter einer Ballet-Melodie, als eines Schlummerliedes hat, wenn man mir einräumt, dass die Modulation oft zu gesucht ist, dass der Componist mit kindischen Nachahmungen des Vogelgesanges (des Bengali) spielt und dass die Cadenz auf der Fermate ordinär und viel zu lang ist. Ich gebe zu, dass Nelusko's Arie: „*Fille des rois, à toi l'hommage*“, in *D-dur*, mit einer schönen Instrumental-Einleitung in *A*, eine edle und musicalische Eingebung ist, die in gerader Linie von der Schule eines Haydn und Mozart her stammt; wenn man mir einräumt, dass das Schluss-Thema dieser Arie: „*Quand l'amour m'entraîne*“, nicht die geringste Berührung mit Haydn und Mozart hat. Ich gebe zu, dass der Anfang des Duetts zwischen Selika und Vasco: „*En vain leur impuissante rage*“, glücklich erfunden ist, wenn man mir einräumt, dass der folgende $\frac{6}{8}$ -Tact melodisch trivial ist und noch mehr trivial wird durch sein Unisono und vollends trivial durch die Vocalisen im Unisono. Das Finale ist schön, obwohl es etwas schwerfällig und verstrickt einhergeht; man bemerkt darin reiche Instrumental-Effecte, eine schöne und rührende Melodie der Inès: „*Nous nous quittons à tout jamais*“, und das Septett, welches mit dem Gesange in *H-dur* schliesst, welcher als zweites Motiv in der Orchester-Introduction zur Oper benutzt worden ist. Diese Melodie schwebt hier über den vollen Accorden der Harfen, dem Tremolo der Violinen in der Höhe und den tiefen Tönen der Clarinetten.

(Schluss folgt.)

Johann Sebastian Bach.

Von C. H. Bitter.

III.

(I. s. Nr. 23. II. Nr. 28.)

In Bezug auf die Lebensereignisse und den Entwicklungsgang Bach's bringt die neue Biographie ausser dem bei Mizler u. s. w. bereits Gegebenen auch manche nicht unwichtige Actenstücke aus Archiven zum ersten Male in die Oeffentlichkeit. Darunter sind einzelne sehr bezeichnend für Bach's künstlerisches Streben und für seinen Charakter.

So geht z. B. aus seinem bisher unbekanntem Entlassungsgesuche von der Organistenstelle in Mühlhausen, den 25. Juni 1708, (I., S. 73) hervor, dass er „so schlecht auch seine Lebensart war“, mit der Besoldung*) — er war bereits verheirathet — nicht auskommen konnte; ferner aber, dass eine „regulirte, wohl zu fassende Kirchen Musik zu Gottes Ehren“ schon damals der Zweck seines Strebens war. Nicht erst eine Folge seiner späteren Lebensstellung zu Leipzig war diese in grösstem Maasse ausgeführte Organisation des musicalischen Kirchendienstes, die wir dort bewundern. Bach hat vielmehr, wie das Promemoria deutlich ergibt, sein ganzes Leben als eine Vorbereitung zu einer solchen Stelle betrachtet. Auch die in pecuniärer Beziehung bessere Stelle zu Weimar war für ihn besonders wegen der „ohne Verdriesslichkeit Anderer wohl zu fassenden Kirchen Musik“ erwünscht. Es hatte sich in Mühlhausen „ohne Wiedrigkeit nicht fügen wollen“, dass er seinem „Endzweck“ in seiner Weise näher trat, und es war auch „zur Zeit die wenigste *Apparence*, dass sich dies anders fügen möchte“.

So sehen wir ihn in sein thätiges, reiches Leben mit ganz bestimmten Zielpunkten eintreten und diese in bewusstem Willen und in fester Consequenz bis an sein Lebensende verfolgen. Ihm stand hierbei kein Lehrer, kein Freund rathend, helfend, mitwirkend zur Seite. Ihn trieb das äussere Leben nicht vorwärts, wie es Händel seiner grossen Bestimmung entgegen führte. Aus sich selbst heraus musste er, wie schwer dies sein mochte, die Bedingungen schaffen, unter denen er seine Aufgabe, wie er sie in sich trug, zu erfüllen vermochte.

Charakteristisch ist ferner unter Anderem ein Brief an den Kirchen-Vorstand zu Halle vom 19. März 1714 (I., S. 91). Bach, seit 1708 in Weimar, hatte den Antrag der Organistenstelle an der Marienkirche in Halle vorläufig angenommen, nach Einsicht der ausgefertigten

*) Sie bestand aus 85 Gulden, 3 Maltern Korn, 2 Klaftern Holz und 6 Schock Reisig „vor die Thür geführt“!

Vocation aber abgelehnt. Auf das hierauf erfolgte Schreiben des Vorstandes, der sich beleidigt fühlte und ihm zu verstehen gegeben, dass seine Bewerbung wohl nur Mittel gewesen, um vom Herzoge zu Weimar Zulage zu erhalten, erwiederte der gereizte Meister:

„Hoch Edler u. s. w. Herr! Dass das Hochlöbl. Kirchen-Collegium meine Abschlagung der *ambirten* (wie Sie meinen) Organisten Stelle befremdet, befremdet mich gar nicht, indem ich ersehe, wie es so gar wenig die Sache überleget.

„Sie meinen, ich hätte um die erwehnte Organisten Stelle angehalten, da mir doch von nichts weniger als davon etwas bewusst. Soviel weiss ich wohl, dass ich mich gemeldet, und das Hochlöbliche Collegium bei mir angehalten; denn ich war ja, nachdem ich mich *praesentiret*, gleich Willens wiederum fort zu reisen, wenn des Herrn D. Heineccii Befehl und höfliches anhalten mich nicht genöthigt, das bewuste Stücke zu *componiren* und aufzuführen (die Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniss“). Zudem ist nicht zu *praesumiren*, dass man an einen Ohrt gehen sollte, wo man sich verschlimmert; dieses aber habe in 14 Tagen biss 3 Wochen so *accurat* nicht erfahren können, weil ich der gänzlichen Meinung, man könne seine *gage* an einem Ohrte, wo man die *accidentia* zur Besoldung rechnen muss, nicht in etlichen Jahren, geschweige denn in 14 Tagen erfahren; und dieses ist einigermassen die Ursach warum die Bestallung angenommen und auf Begehren wiederum von mir gegeben. Doch ist aus allen diesen noch lange nicht zu schliessen, als ob ich solche *tour* dem Hochlöbl. Collegio gespielt hätte, um dadurch meinem gnädigsten Herrn zu einer Zulage meiner Besoldung zu vermögen, da derselbe ohnedem schon so viel Gnade vor meine Dienste und Kunst hat, dass meine Besoldung zu vergrössern ich nicht erst nach Halle reisen darff. Bedaure also, dass des Hochlöbl. Collegii so gewisse *persuasion* ziemlich ungewiss abgelauffen, und setze noch dieses hinzu, wenn ich auch in Halle ebenso starke Besoldung bekommen als hier in Weimar, wäre ich denn nicht gehalten die erstere Dienste denen andern vorzuziehen? Sie können als ein Rechts-Verständiger am Besten darvon *judiciren* und wenn ich bitten darff, diese meine Rechtfertigung dem Hochlöbl. Collegio hinterbringen, ich verharre davor Ew. Hoch Ed. gehorsamer

Joh. Seb. Bach.

Concertmeister und Hofforg.

Weimar, 19. März 1714.

A. Monsieur

Monsieur A. Becker Licentié en Droit.

Mon très honoré Ami à Halle*).

*) Aus dem Archiv der Marienkirche zu Halle.

Trotzdem lud derselbe Kirchen-Vorstand den Meister im Jahre 1716 zur Revision der neuen Orgel in der Marienkirche ein. Bach nahm das ehrenvolle Amt mittels höflichen Schreibens an. Das höchst interessante Orgel-Revisions-Protocoll ist S. 99—103 abgedruckt.

Um Bach's Verdienst um die Organisation der Kirchenmusik in Leipzig gehörig zu würdigen, ist das „Project“ von Kuhnau (vom 29. Mai 1720, Th. I., S. 424 abgedruckt) über die „Verbesserung der Kirchenmusik in Leipzig“ nachzulesen, worin von „Leuten, welche bisher die Music dirigiret und von dem wahren Kirchen *Stylo* nicht viel wissen können“, ferner vom Untreuwerden der „Thomanerschüler, die es lieber mit der lustigen Music in der *Opera* und in denen *Caffee* Häusern, als mit unserm *Choro* halten“, dann von „ungewaschenen Händen, die über die Orgel gerathen“, u. dgl. m. die Rede ist.

Bach übernahm nun die Aufgabe der „Regulirung“ der Kirchenmusik in Leipzig mit dem 1. Juni 1723. Dadurch, dass er ausser den Passions- und Festtags-Musiken die Aufführung einer entsprechenden Musik für jeden anderen Sonntag des Kirchenjahres möglich zu machen suchte, entstand die unglaublich grosse Anzahl von seinen Kirchen-Cantaten. Am Schlusse der „allgemeinen“ Bemerkungen über diese (vor der Besprechung der einzelnen) drückt sich der Verfasser der neuen Biographie also aus:

„Bach hat fünf vollständige Jahrgänge solcher Cantaten geschrieben. Es mussten ihrer daher etwa 380 vorhanden gewesen sein. Leider ist eine grosse Zahl derselben verloren gegangen. Unsererseits haben wir von den für bestimmte Sonn- und Festtage (ausschliesslich des Weihnachts-Oratoriums) gesetzten Cantaten 186 nachgewiesen, ausserdem noch 32, welche nicht für besondere Festtage oder specielle kirchliche Veranlassungen bestimmt waren. Wenn nun angenommen wird, dass von diesen Cantaten ohne nähere Bezeichnung einzelne dazu gedient haben mochten, jene fünf Jahrgänge von Kirchen-Musiken vervollständigen zu helfen, so würde immer noch der Verlust von etwa hundert achtzig dieser schönen Werke zu beklagen sein.

„Bach schrieb diese herrlichen Werke für den Gebrauch beim Gottesdienste. Der Zuhörerkreis war die Kirchen-Gemeinde. An ihr ging die ungeheure Zahl derselben als Mittel der Erbauung, gewiss in ihrer Weise gewürdigt, aber doch muthmaasslich ohne nachhaltige Aufmerksamkeit zu erregen, vorüber. Weitere Kreise nahmen daran schwerlich Antheil. Die Kritik, zu jener Zeit überhaupt noch in bescheidener Stellung, schenkte ihnen keine Aufmerksamkeit. Sie kamen und gingen, wie etwas Nothwendiges kommt und geht.

Bei dem jetzigen Stande der Kunst, bei der Aufmerksamkeit, die ihr von allen Seiten her zu Theil wird, so wie bei dem gegenwärtigen Gange des öffentlichen Lebens und dessen kritischer Empfindlichkeit würde eine solche Erscheinung kaum mehr möglich sein.

„Dass der grosse Tonsetzer in der derartigen Uebung seiner Kunst von seiner Zeit geleitet worden sei, kann nicht zweifelhaft sein. Die orthodox-religiöse Richtung jener Zeit-Periode, die Breite der kirchlichen Erörterungen, das Dogmatische ihres Inhalts konnten auf die Arbeiten eines Mannes nicht ohne Nachwirkung bleiben, der eben im Sinne der die dortige Gemeinde leitenden Theologen zu wirken berufen war. Deyling war ein streng orthodoxer, eifriger Mann, und die übrigen vier Geistlichen der Kirche sind es auch gewesen, wie Bach es war. Dass diese Nachwirkung besonders in den Einzelgesängen bemerkbar wird, bei denen schon die damals gebräuchliche Form nicht selten eine gewisse Trockenheit herbeigeführt hat, ist klar ersichtlich. Dennoch konnten die Kirchen-Cantaten, wenn sie nach ihrem unmittelbaren und ursprünglichen Zwecke beurtheilt werden, nicht wohl anders gestaltet, nicht anders behandelt werden, als dies durch Bach geschehen ist. Und so ist es nicht zweifelhaft, dass sie ihrer Zeit und deren Bedürfnissen in vollem Maasse entsprochen, dass sie aber zugleich, über diese weit hinausreichend, eine bleibende und grosse Bedeutung für die Kunst gewonnen haben. Ob sie im dogmatischen Sinne kirchlich oder nicht kirchlich gewesen (cf. von Winterfeld, evangelischer Kirchengesang, Thl. III, S. 410 ff.), ob sie anders, ihre Zeit noch mehr überflügelnd, hätten gesetzt werden können, ob in ihnen, wie Zelter merkwürdiger Weise gesagt hat (Briefwechsel mit Goethe, Bd. IV, Nr. 534 und 543), „entstanden ist, was nicht besteht“, und ob Bach in ihnen, wie Zelter gleichfalls behauptet hat, dem Einflusse fremder Kunstrichtungen (Couperin) mehr, als zulässig, unterworfen gewesen sei, alles dies sind müssige Fragen dem gegenüber, was wir besitzen und bewundern. Kirchlich ist eben ein relativer Begriff, und es kommt bei übergrosser Strenge darauf hinaus, dass am Ende nur der Choral, und kaum überall noch dieser, kirchlich bleibt.

„Wenn, wie oben erwähnt, behauptet worden ist, dass in Bach's Kirchen-Cantaten eigentliche Kirchenmusik nicht gegeben sei, dass sie für die Kirche im streng evangelischen Sinne nicht passten und in ihr eine bleibende Stelle nicht finden könnten; wenn man zur Begründung dieser Ansicht angeführt hat, dass die lebendige Wahrheit des Ausdrucks, der kunstreiche, dem Laien nicht überall leicht verständliche Satz, selbst die Schwierigkeit der technischen Ausführung, welche die Künstler von dem Gottesdienste auf die praktischen Forderungen der ausübenden Kunst

zurückweise, diese Musiken dem Boden der Kirche fremd machten, ja, wenn selbst die Form mancher Theile derselben, im Grunde das nicht ausschliesslich Choral-mässige, strengen Kritikern (wir nennen als solche eben Zelter und von Winterfeld) Veranlassung gegeben haben, den Kirchen-Cantaten Bach's den Charakter der Kirchlichkeit zu versagen, — so sind dies Ansichten, welchen wir eine durchgreifende Berechtigung nicht zuerkennen können. Von Winterfeld hat den Kirchen-Musiken Bach's besonders (Thl. III, S. 427) die zu künstliche Form zum Vorwurf gemacht. Er behauptet ausserdem, dass sie ein zu treuer Spiegel der Zeit seien, in der sie entstanden. Aber bestimmt denn die Form das Wesen und den Charakter einer Sache? Muss dieser nicht aus dem Inhalt geschöpft werden? Und liegt nicht, wenn in der That die Bach'schen Kirchen-Compositionen ihre Stelle bei dem Gottesdienste nicht mehr sollten finden können, die Schuld dafür vorzugsweise an dem veränderten Ritus desselben? Einen vorgeschriebenen und ein für alle Mal ausschliesslich gültigen Kirchen-Stil gibt es nicht, und wenn anerkannt werden muss, dass Bach vorzugsweise und überall nur seinen eigenen Stil geschrieben hat, so kann dies eben nur zu der Frage führen, ob dieser Bach'sche Stil den Bedürfnissen des lutherischen Gottesdienstes seiner Zeit entsprochen habe und noch jetzt in der Kirche eine fromme und religiös gesammelte Stimmung erwecken könne. Diese Frage muss bejahend beantwortet werden. Hiermit ist aber die Sache selbst entschieden. Für die Kirche hat Bach aus vollster Seele und mit dem reichen Schatze seines grossen Genius gearbeitet. Nur im Sinne der Religion und der evangelischen Kirche sind seine derartigen Werke verständlich. Ihnen ihre Stelle dort versagen, sie allein in die Akademien und Gesangsvereine verweisen, heisst ihnen ihren Boden entziehen, ihnen die Lebensluft nehmen.

Der wunderlichste Einwand, den der sonst so verdienstvolle von Winterfeld gegen die Kirchlichkeit dieser Tonwerke erhebt, ist der, dass sich in ihnen eine zu grosse Hinneigung zu dem Theatralischen bekunde (S. 427). Bach hat sich gewiss in seinen für den Gebrauch beim Gottesdienste bestimmten Schöpfungen von dieser Neigung nicht beherrschen lassen. Wohl aber mag er sich mit klarem Verständnisse der Bedürfnisse der Kunst gesagt haben, dass der Ausdruck der Wahrheit in den Gefühlen und Empfindungen ein aus der Seele gegriffener sein müsse, und dass er nicht das Recht habe, ihn zu opfern, weil die Bühne an ihre Kunstschöpfungen ähnliche Anforderungen stelle. Nur dann würde jener Einwand eine Berechtigung haben, wenn sich in Bach's derartigen Compositionen profane Gedanken, weltlich sinnliche Reizmittel fänden, welche

dieselben um ihrer inneren Würdelosigkeit willen von der Kirche ausschliessen müssten. Dass dies irgendwo der Fall sei, hat Niemand behauptet und behaupten können. Wenn wirklich hier und da die Form der Arien sich den in dem Opernstile jener Zeit gebräuchlichen Formen annähert, auch einige Chöre weniger polyphon als andere gesetzt sind, so kann dies gar nicht in Betracht kommen. Denn so wie Bach mit Recht die alten Kirchenweisen in ihrem innersten Werthe und Kern in die damals moderne Musikrichtung aufnahm und dadurch jene wunderbar sinnigen Kunstgestaltungen geschaffen hat, die jetzt als Meisterwerke höchster Bedeutung anerkannt werden, so hatte er auch das Recht, die zu seiner Zeit bestehenden Kunstformen, so weit sie ihre Berechtigung hatten, mochten sie nun von Couperin, von Hasse oder sonst wem herrühren, in den Kreis seiner Gebilde zu ziehen und nach seiner besonderen Individualität zu gestalten. Der „gusto“ hatte sich „verwunderungswürdig geändert“ und „die ehemalige Art der Musik wollte den Ohren nicht mehr klingen“*).

In seinen Kirchen-Cantaten treten nun alle jene besonderen Vorzüge und Eigenschaften, durch welche der grosse Tonsetzer sich von allen anderen Kirchen-Componisten so bestimmt unterscheidet, auf das glänzendste hervor. Es ist in den Chören sowohl als in den Arien eine Individualität und Objectivität des Ausdrucks, welche, sobald man sie einmal in sich aufgenommen hat, die Möglichkeit irgend einer anderen Auffassungs- und Ausdrucksweise geradezu auszuschliessen scheint.

Triester Musikleben.

Trotz der zahlreichen Vergnügungs-Züge, die hier eintreffen, ist Triest noch immer eine in ihren Eigenthümlichkeiten wenig gekannte und gewürdigte Stadt. Nicht einmal über ihre architektonische Beschaffenheit können die Herren Reisenden vollkommen einig werden; diejenigen, die, während sie hier verweilten, ihr Weg durch die *Via Cavana* führte, behaupten, Triest sei eine winkelige Stadt mit engen Gässchen, während diejenigen, die durch die *Corsia Stadion* spazirt sind, die imposante Breite und Schönheit unserer Strassen nicht genug bewundern können. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn auch in Beziehung auf unser musicalisches Leben auswärts Ansichten verbreitet sind, die auf unvollständiger und einseitiger Wahrnehmung der Dinge beruhen.

Kürzlich stiessen wir in einer von Selmar Bagge in Leipzig herausgegebenen Musik-Zeitung auf eine Notiz, worin es unter Anderem hiess: „Von der Thätigkeit des talentvollen Violinisten Julius Heller, der es unternehmen wollte, dort ein deutsches Musikleben zu gründen, verlautet wenig oder gar nichts.“ Diese Notiz beruht auf gänzlicher Unkenntniss der hiesigen Verhältnisse.

Bis in die Mitte des laufenden Jahrhunderts waren die Tanzweisen der wiener Walzerkönige so ziemlich das Einzige, was von deutscher Instrumental-Musik in unserer guten Hafenstadt öffentlich zu hören war. Im Jahre 1852 aber fand sich eine Anzahl von grossentheils deutschen Musikfreunden und Dilettanten zusammen, die einen Verein zur Pflege classischer Musik stifteten, den sie mit dem einfachen Titel einer „*Società musicale*“ benannten. Vier Instrumental-Uebungen sollten monatlich im Schoosse des Vereins Statt finden. Im Laufe zweier Jahre jedoch sank die Zahl der Mitglieder, die erst von 20 auf 200 gestiegen war, wieder bis auf 80 herab, stieg aber neuerdings wieder auf 157. Im Jahre 1857 wurde ein Conkurs für die als nothwendig erkannte Capellmeister-Stelle des Vereins in öffentlichen Blättern ausgeschrieben, und die auf diesem Wege für den Verein gewonnene musicalische Kraft war Herr Julius Heller, ein kenntnisreicher und begabter, aus dem wiener Conservatorium hervorgegangener junger Künstler. Zunächst im geschlossenen Kreise des Vereins wirkend, vereinigte er mehrere strebsame Musiker und brachte in öffentlichen Concerten deutsche Quartett-Musik zur Aufführung. Aber noch war die Zerfahrenheit der musicalisch gebildeten und empfänglichen Kreise zu gross, noch fehlte dem Streben Heller's, der seine Aufgabe ernst nahm, ein hinlänglich sicherer Mittelpunkt, von welchem aus sich auf weitere Kreise wirken liess. Diesen gewährte ihm erst der Schiller-Verein, der aus Anlass der Säcularfeier von Schiller's Geburt im Jahre 1859 gegründet wurde. In diesen löste die *Società musicale* sich auf und überliess jenem ihr Mobiliar, ihre Musicalien und ihren Capellmeister, Herrn Julius Heller.

Zum ersten Male wurde nun in Triest eine Beethoven'sche und Mozart'sche Sinfonie gehört, und zwar in einer Ausführung, welche die Kenner zufrieden stellte. Mit gleichem Ernste und Eifer übernahm Herr Heller etwas später auch die Leitung der Liedertafel des Vereins, und es ist ihm in neuester Zeit gelungen, dem männlichen Chor auch einen weiblichen zuzugesellen, der bereits erfreuliche Proben seiner Thätigkeit gegeben hat. Allgemein anerkannt ist Heller's Tüchtigkeit als Dirigent. Vortrefflich als Quartettspieler, ist er auch als Solo-Concertist auf seinem Instrumente sehr geschätzt und in allen Concerten eine gesuchte, willkommene Kraft.

*) Cf. Bach's Schreiben an den Rath zu Leipzig.

Dem unter seiner Leitung gepflegten Musikleben, dessen Bedeutung bei der grossen Zahl der Vereins-Theilnehmer und bei dem Umstande, dass der Verein auch öffentliche Concerte gibt, nicht mehr als eine private bezeichnet werden darf, stellt sich ein anderes Musikleben in bewusstem scharfen Contraste gegenüber, das sich für ein specifisch italiänisches hält. Princip desselben ist ausschliessliche Pflege der Opernmusik, nicht bloss im Theater, sondern auch im Concertsaale, natürlich bloss der italiänischen, mit einzelnen schüchternen Ausnahmen zu Gunsten Meyerbeer's. Man hat den Grund der hiermit zusammenhängenden strengen Ausschliessung der sonst in der ganzen gebildeten Welt eingebürgerten deutschen Musik und der eigentlichen Instrumental-Musik in nationalen Antipathien finden wollen, es ist aber nach unserer Ueberzeugung wirklich nur der Mangel an Sinn für jede Art von Musik, die nicht in der Form der Opern-Arie auftritt, was jene Ausschliessung veranlasst, es ist die bei jeder Gelegenheit freimüthig eingestandene Unfähigkeit, bei dem gemüthvollsten deutschen Liede, bei dem rührendsten Beethoven'schen Adagio etwas zu empfinden. Auf Naturfehler lässt sich kein moralischer Vorwurf gründen; man kann eine solche natürliche Beschränktheit des musicalischen Sinnes nur bedauern, wie man andererseits die Beschränktheit der Zeloten an der Spree und an der Donau zu bedauern hat, die kein Ohr haben für die Tonweisen Bellini's und Donizetti's. Dass aber der in solcher Art beschränkte Kunstgeschmack sich nicht für einen specifisch italiänischen halten darf, ist jedem klar, der weiss, dass, während deutsche Musik in Triest so zu sagen nur in geschlossener Gesellschaft und von Deutschen gepflegt werden darf, in Mailand, Florenz, Turin, Neapel u. s. w. diese Pflege von den Italiänern selbst betrieben wird; dass dort überall Quartett-Gesellschaften gegründet werden und die bisher allzu engherzigen musicalischen Anschauungen der Italiäner immer mehr denen der übrigen gebildeten Welt sich anschliessen und von den hiesigen sich bedeutend unterscheiden. So sagt z. B. die turiner „Gazzetta ufficiale del regno d'Italia“: „Talmente, secondo uno sciagurato nostro vezzo, ci siamo infatuati della nostra eccellenza, talmente ci siamo creduti in eterno possesso della supremazia, che non abbiamo dato importanza alla grandezza della Germania, e che ci furono pressochè ignoti i nomi di Mendelssohn, di Haydn, di Weber, di Beethoven, per poco non dico di Mozart.“ — Ferner die mailänder „Illustrazione generale“: „Il quintetto di Mozart suscitò un entusiasmo indescrivibile, commosse fino alle lagrime. Questo pezzo, così ricco di melodia e d'espressione fu suonato dal Bazzini in un modo da mettere i brividi“ (dass einem ein Schauer

überlief). Wie lange mag es noch dauern, bis ein italiänischer triester Kritiker von einem Mozart'schen Quintett zu Thränen gerührt wird!

Oft haben wir Veranlassung gehabt, die Monotonie unserer öffentlichen Concerte zu beklagen. Herr A. tritt auf und singt eine Opern-Arie, Herr B. erscheint und geigt eine Opern-Arie, Herr C. folgt und flötet eine Opern-Arie, Fräulein C. macht den Schluss und spielt eine Opern-Arie auf dem Piano — dies das ständige Programm. Kommt ein berühmter Virtuose, so wird ihm eingeschärft: „Nur Opern-Arien!“ Als Sivori hier concertirte, wagten wir zu behaupten, Opern-Transcriptionen seien nicht das Höchste der Instrumental-Musik; man nahm uns dies sehr übel. In Mailand und Turin aber spielen Sivori und Bazzini das Mendelssohn'sche Concert, und über die Opern-Transcriptionen des ersteren urtheilt die „Illustrazione“ fast buchstäblich, wie wir, indem sie sagt: „Le sue fantasie su motivi d'opera, i suoi Carnevali di Cuba, di Venezia ecc. fanno al pubblico una impressione di sorpresa, ma che io dal punto di vista dell' arte e in un artista come lui non saprei approvare. È sempre un genere di composizione, che non è di quella levatura, che può raggiungere il Sivori, egli così sublime nell' interpretazione della musica classica. Di questa sua eminente capacità diede saggio luminoso nell' ultimo esperimento della Società del quartetto, ove suonò Mozart e Mendelssohn in quella stessa maniera affascinante, che avevamo ammirato alcun tempo fa nel violoncellista Piatti. L'adagio del Quintetto in Si bemolle di Mendelssohn fece un effetto di vera emozione di lagrime...“

Wenn also die Zahl der Unglücklichen, die keinen Sinn haben für die Melodie eines Schubert'schen Liedes oder eines Beethoven'schen Adagio, auch in Italien, wo man sich am längsten dagegen verschloss, immer geringer wird, so ist wohl gegründete Hoffnung vorhanden, dass auch in unserer Stadt, wo das italiänische Element mit dem deutschen so mannigfach verschwistert ist, die trennenden Vorurtheile schwinden. —g.

Curiosa.

Von dem um die Geschichte und die Literatur der Musik hochverdienten Dr. Johann Nikolaus Forkel (1749—1828), Verfasser einer Geschichte der Musik, einer Lebensbeschreibung von Joh. Seb. Bach u. s. w. u. s. w., ist uns in Original-Handschrift ein Blatt aus dessen täglichen Aufzeichnungen mitgetheilt, auf welchem Aeusserungen von ihm über Beethoven und Mozart stehen, die über die bekannte einseitige Vorliebe des be-

rühmten Mannes für die Musik voriger Jahrhunderte merkwürdiges Zeugniß geben. Auch gegen Gluck trat er scharf auf, und seine Aufsätze über dessen System haben nicht bloss historischen Werth, sondern enthalten auch für unsere Zeit noch manches Beachtenswerthe.

Das Blatt enthält Folgendes:

Beethoven. Er hat alles, was die Natur geben kann, nur nichts gelernt. — Bei Beethoven ist es, als wenn man von einer Ruine auf die andere springen müsse, so wild, zerrissen und aus einander gesprengt ist Alles. Und was das Schlimmste ist, die Ruinen sind einander so ähnlich, dass kein anderer Unterschied unter ihnen ist, als dass die eine etwas auf einem Hügel, die andere in einem Thale liegt. Diese Hügel und Thäler sind zwar von verschiedener Höhe und Tiefe: aber die zerrissenen, gemantschten Stimmen in den so genannten Modulationen, die man so gern Reichthum der Erfindung nennt, sind doch nicht viel anders bei ihm, als Transpositionen eines und eben desselben Gedankens aus der Tiefe in die Höhe oder aus der Höhe in die Tiefe. Auch nicht ein Werk hat er gemacht, von dem man sagen kann, es sei in seinem Zusammenhang reines Meisterwerk. Er sucht das Collosalische und macht das Pianoforte zu einem vollständigen Orchester.

Mozart. In der grossen Welt, worin er schon als Kind herum geführt wurde und deswegen nie zu einem ruhigen Studium der Kunst auf sich selbst kommen konnte, ist der Gebrauch der Musik nicht nach der Vollkommenheit der menschlichen Natur, sondern nach ihrer Unvollkommenheit berechnet; fast eben so, wie die Verfassungen der Staaten berechnet sind.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

In Jena kam am 21. Juni in der Universitätskirche Händel's „Messias“ zur Aufführung.

Ems, 16. Juli. Gestern ging hier auf dem französischen Theater im Cursaale eine neue Operette in zwei Acten: „Coscoletto“, Musik von Jakob Offenbach, die er für Ems geschrieben und deren erste Vorstellung er auch selbst dirigitte, in Scene. Der beliebte Componist wurde von dem sehr gewählten Publicum aus der Aristokratie aller Nationen, welches trotz der heissen Temperatur den Saal bis in die äussersten Winkel füllte, bei seinem Erscheinen am Directionspulte mit rauschendem Applaus empfangen und im Laufe des Stückes, das mit steigendem Beifalle aufgenommen wurde, zwei Mal gerufen. Das Buch von Nutter und Tréfeu behandelt eine sehr leicht geschürzte Intrigue, in welcher Coscoletto, der hübsche, muntere, junge Lazarone von Neapel, wo das Stück spielt, die Hauptrolle hat, die für einen Sopran geschrieben ist und von Demoiselle Albrecht allerliebste ausgeführt wurde. Das Haupt-Verdienst des anspruchslosen Libretto ist, dass es mannigfache Gelegenheit zu hübschen Einzel- und Ensemble-Gesängen gibt, welche Offenbach trefflich durch seine Melodien und originellen Rhythmen

zu verwerthen gewusst hat. Auch an komischen Scenen fehlt es nicht, von denen das Finale des zweiten Actes, wo sich Alles durch eine Schüssel Macaroni vergiftet glaubt, besonders auf die Lachmuskeln wirkt.

In einem Berichte aus Frankfurt am Main in den wiener „Recensionen“ über die Aufführung von Haydn's „Jahreszeiten“ heisst es unter Anderem: „Unsere Städter, die das Landleben und damit das ungetrübte deutsche Wesen nur bei Sonntags-Spazirgängen sehen, sind freilich noch nicht im Stande, die Jahreszeiten in scharfer Charakteristik darzustellen. [Darin liegt viel Wahres, besonders wenn wir an die Darstellung des Hanneken durch eine berühmte englische Sängerin bei dem letzten Musikfeste in Köln denken.] Aber es sind auch hier grosse Fortschritte gemacht: die Herbstscenen waren ausserordentlich gelungen, die Solosänger ganz vortrefflich. Denner aus Kassel (Lucas) ein poesievoller, verständiger Sänger, Fräulein Rothenberger aus Köln eine innige, gemüthvolle Natur, und Karl Hill sangen einen Wettgesang, dem auch die strengste Kritik die Palme nicht versagen konnte.“

Anton Rubinstein, welcher sich einige Tage in Leipzig aufhielt, auch in einer Abend-Unterhaltung des Conservatoriums durch sein Spiel entzückte, ging von dort nach München, um der dritten Aufführung von Wagner's „Tristan und Isolde“ beizuwohnen; er wird dann zunächst seinen Aufenthalt in Baden-Baden nehmen und später, nach seiner dort Statt findenden Vermählung mit einer jungen und schönen Russin, Fräulein Wera Tschikonoff, den Sommer in der Schweiz zubringen.

Wien. Die erste Novität im Hof-Operntheater wird Hiller's „Deserteur“ sein. Man hofft, dass der berühmte Meister sein Werk persönlich leiten wird.

Ankündigungen.

Bei W. Bayrhoffer in Düsseldorf ist erschienen:
W. Schauseil, Concert-Variationen für Piano. Op. 5. Preis 15 Sgr.

Zur Uebernahme der Dirigenten-Stelle bei dem städtischen Gesang-Vereine in Pr. Minden wird ein tüchtiger Musiker gesucht, der ausser den nöthigen Fähigkeiten zur Leitung grösserer Gesang- und Orchester-Aufführungen die Qualification zur Ertheilung von Clavier- und Gesang-Unterricht besitzen muss.

Nähere Auskunft ertheilt auf frankirte Anfrage die Direction des Musik-Vereins in Minden, z. H. des Regierungs-Assessors Winzer daselbst.

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.