

# Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstmänter und Künstler.

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

Nr. 50.

KÖLN, 16. December 1854.

II. Jahrgang.

## Händel's Susanna.

Deutschland hat eine vaterländische Schuld an einen der Väter seiner neueren Tonkunst, an Seb. Bach, abgetragen, nicht nur durch die vollständige Sammlung und Herausgabe seiner Werke, sondern mehr noch durch die liebevolle und begeisterte Hingabe, mit der sich eine grosse Zahl der Tonkünstler von Fach dem Studium, der Ausbreitung und Aufschliessung dieser Werke gewidmet, mit der sie dem ehrwürdigen alten Meister eine wahre Auferstehung in unseren Tagen bereitet haben. An Händel dagegen ist die volle Summe der Schuld, die wir ihm tragen, noch nicht ausgezahlt. Zwar was die öffentliche Schätzung und Anerkennung angeht, so sind darin seit fünfundzwanzig Jahren ausserordentliche Fortschritte gemacht worden, und dies zwar auf einem ganz volksthümlichen Wege, man möchte sagen: fast ohne Vermittlung durch die Meister des Fachs, die sonst die natürlichen Lenker des musicalischen Geschmacks sind. Wenn Bach, durch Akademieen und Conservatorien eingeführt, zunächst und wesentlich unter den Kennern und Musikern von Profession fortgewirkt hat, wie es der ganzen Lebenstätigkeit des Meisters und dem Charakter seiner Werke gemäss ist, so ist dagegen Händel immer da gesucht worden, wo man für grosse Aufführungen vor Massen, für Gelegenheitsfeiern und Volksfeste Stoffe gebrauchte; und dies war dem weltmännischen Leben Händel's und dem historischen Charakter seiner Oratorien eben so entsprechend. Für Bach hat man sich vorzugsweise in Leipzig und Berlin geregt, in Mittel-Deutschland, im Nordosten, in den Gegenden, wo er lebte und wirkte; für Händel ist das Mehrere in jener volksthümlichen Propaganda im Nordwesten, unter Niedersachsen geschehen, zu denen sich Händel früh gezogen fühlte, bis er zuletzt ihren ausgewanderten Söhnen nach England mit der hannover'schen Dynastie nachwanderte. Nur mit Befriedigung kann man daran zurückdenken, was auf jenem Wege, weil dem wünschenswerthesten von allen, in dem letzten Menschenalter für die Bekanntwerbung Händel'scher Werke geschehen

ist, bei dessen Anfängen eigentlich nur der Messias in einem allgemeineren Sinne bekannt war, während jetzt Händel's historische Oratorien fast alle und fast allerwärts in Vereinen und Kränzen heimisch geworden sind und durchweg den Grundstock aller Gesangs-Aufführungen ausserhalb der Bühne bilden, schon wegen ihrer Zahl, mehr aber wegen ihrer Gemeinfasslichkeit und immer gültigen Wahrheit. Dagegen ist nun gerade von den gelehrten Berufs-Meistern in Deutschland für die Bekanntmachung von Händel's Werken nur Weniges, Zerstreutes und Vereinzeltes geschehen. Von einzelnen, selbst oft aufgeführten Stücken gibt es keine in Deutschland gedruckte Partitur, von mehreren kennt man nur Clavier-Auszüge mit verstümmelten Texten. An eine deutsche Gesammt-Ausgabe der Werke nur zu denken, fehlte bisher selbst nur die Anregung, obgleich so viele musiksinnige Höfe, so viele einflussreiche Anstalten dazu den erfolgreichen Anstoss geben konnten. Zu den Quellen würde der Zutritt von dem gegenwärtigen Hofe in London nicht verweigert werden. Die englische Pracht-Ausgabe schleppt sich langsam hin und wird kaum dem nächsten Geschlechte ganz zugänglich sein. Eine deutsche Text-Bearbeitung wird sie uns immer vermissen lassen, wenn sie auch endlich vollendet ist.

So erklärt es sich, dass noch immer namhafte Werke von Händel in seinem musikfrohen Vaterlande, das aller geschichtlichen Tonwerke der fernsten Zeiten und Nationen mächtig ist, nicht einmal dem Namen nach bekannt sind. Nicht einmal die Gier nach Neuem, die doch alle Welt zu beherrschen pflegt, hat vermocht, uns nach diesen zwar alten, aber für uns doch gänzlich neuen Neuigkeiten auszuspähen zu machen. Vor nun  $1\frac{1}{2}$  Jahr haben Sie in Ihrem Blatte auf den *Allegro* und *Pensieroso* aufmerksam gemacht, der zu diesen unbekannten Dingen gehörte. Seitdem hat sich Herr Rühl in Frankfurt durch die Aufführung dieses Werkes und durch die Herausgabe eines vollständigen Clavier-Auszugs (Frohsinn und Schwermuth. Bonn, bei Simrock) verdient gemacht. Dieser unverhofft rasche Erfolg macht mir Muth, Ihnen heute eine zweite Mittheilung zu

machen über ein anderes Werk, das dieser Tage in demselben hiesigen Kreise gesungen wurde, der voriges Jahr den *Allegro* aus der Vergessenheit zog, und das noch weit unbekannter ist, als dieser. Der *Allegro* ist wenigstens in England immer verbreitet und in Familien und Schulen beliebt gewesen. Die *Susanna* aber (dies ist das Oratorium, das ich meine) ist selbst dort nur Wenigen bekannt und, so weit wir wissen, aus der Reihe der dortigen Aufführungen seit lange verschwunden. Dies sollte auf den ersten Augenblick verwundern. Die *Susanna* ist in derselben Zeit der vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts entstanden, in der alle die grössten Werke Händel's geschrieben sind, und, obgleich abweichend in seinem ganzen Charakter und verschieden gefärbt von jedem anderen Händel'schen Oratorium, ist es doch gerade durch diese Eigenthümlichkeit höchst anziehend und empfiehlt sich namentlich dem Privatgebrauche durch eine zusammenhangende Reihe reizender Solo-Partien. Wahrscheinlich sind es auch äusserliche Ursachen gewesen, die das Werk aus den Musiksälen ausgeschlossen haben. In England hat man wahrscheinlich in falscher Pruderie an dem Gegenstande Anstoss genommen, der übrigens in der anständigsten Sittigkeit behandelt ist. Dann aber ist das Werk zu lang, und es lässt sich nicht viel abkürzen, wenn die Handlung nicht zerrissen werden soll. Selbst für ein englisches, auch in seinen Erholungen energisches Publicum, das zu einer Shakespeare'schen Tragödie, die bei uns immer beschnitten werden muss, wohl noch ein dreiactiges Lustspiel in den Kauf nimmt, wäre die unverstümmelte *Susanna* gedulderschöpfend. In dem Kranze, der sie hier sang, kürzt man nicht gern; doch sah man sich in diesem Falle genöthigt, eine Anzahl Soli und in den beibehaltenen zweisätzigen Arien die übliche Wiederholung des ersten Theils (nicht ohne einzelne Uebelstände) wegzulassen; auch so währt das Ganze, auf das Unerlässliche reducirt, fast drei Stunden ohne die Pausen. In dieser Länge hat es gleichwohl Niemand zu lang gefunden.

Was indessen zur Hervorziehung dieses Werkes vor vielen anderen hätte reizen sollen, ist seine leichtere Ein- und Zugänglichkeit. Es kann nicht mit irgend einem der historischen Oratorien an Tiefe und Erhabenheit gleich gestellt werden, aber es wird vielleicht mehr als alle anderen das an Opern und neuere Tonstücke gewohnte Publicum gewinnen und fesseln. Dies liegt wesentlich darin, dass es eine opernartige, ganz dramatisch verlaufende Handlung führt, die jeder Hörer, auch ein ungebildeter, völlig begreift, für die er durch den blossen Text in die nöthige Stimmung versetzt wird, in der dann die Wirkung der kl-

ren und einfachen Composition unbehindert Platz greift. Oratorien wie der *Messias* und der *Timotheus* bedürfen schon einer Erklärung des Textes, der bloss über vorausgesetzte Handlungen reflectirt; der *Messias* hat den Vortheil voraus, dass diese Handlungen bekannt und die daran geknüpften Empfindungen unserem christlichen Gemüthe von Jugend auf vertraut sind; den *Timotheus* dagegen kann eigentlich nur ein Hörer würdigen, der von Alexander's Geschichte und vom griechischen Leben eine innerliche Kenntniss besitzt. Daher stehen uns die alttestamentlichen Oratorien schon bedeutend näher, da wir mit der jüdischen Geschichte früh bekannt gemacht werden. Noch näher rückt uns dann ein Stück wie der *Allegro*, der sich ganz um Verhältnisse dreht, in denen wir leben, und dessen Gesangstücke uns daher wie moderne Tonsätze anmuthen. In der *Susanna* ist dies noch mehr der Fall. Von der prophetischen Lösung des Knotens abgesehen (die übrigens selbst vom Dichter und Componisten ganz unprophetisch gehalten ist), könnte diese ganze Handlung, wie sie der Text behandelt, heute noch eben so vorgehen. Sie ist von dem Dichter ohne locale oder nationale Färbung dargestellt, und diese Natur der Dichtung hat sich, wie immer bei Händel, unmittelbar auf den Charakter seines Tonwerkes übertragen. Die Recitative und Arien, welche die Handlung allein fortrücken, sind zwar keine Compositionen in moderner Manier, aber sie sind auch durch kein alterthümliches oder fremdnationales Colorit unverständlich. Dazu kommt, dass der ganze Inhalt, der von dem friedlichen, obwohl gestörten, Glück eines sittlich reinen, einfachen Ehebundes handelt, in dem Grundtonen der Tonsätze eine idyllische Einfachheit bedingte, weshalb alle Bravourstücke und künstlichen Figuren, die uns in der älteren Musik oft fremd berühren, ausgeschlossen sind. Das Neuzeitliche, Anheimelnde drückt sich am stärksten in mehreren liederartigen Stücken aus, die man unter einem anderen Namen Jedem für Compositionen neueren Datums verkaufen könnte. Sie treten fast dem Volksliede nahe, und in jedem solchen Falle enthüllt sich die volksthümliche Natur von Händel's Musik in der anmuthigsten, einfaltvollsten Weise. Wo er eine Arie in dem Tanztakte der Gigue hält oder mit der Bezeichnung *alla siciliana* (ein langsamer Tanz) versieht, darf man sich auf solche Tonsätze der einfachsten melodiösen Eingänglichkeit gefasst halten. Es macht ganz den Eindruck, wie wenn Shakespeare von den Liedern der Spinnstube spricht und ein reizendes Beispiel davon in behaglichem Wohlgefallen mittheilt.

Ich nannte die Handlung dieses Oratoriums opernartig. Das Werk eignet sich vielleicht mehr als jedes andere dazu,

die fast unkenntliche seine Scheidelinie zwischen Oper und Oratorium daran zu erläutern. Ursprünglich, wo das Oratorium in Italien nur kirchliche Aufführung heiliger Musik war, war die Gränze zwischen beiden Gattungen weit und deutlich gezogen. Bei Händel aber ist das Oratorium verweltlicht, die Benennung gestattet nicht mehr die Rückführung auf *orare*, wohl aber auf *oratio*. Es enthält im Gegensatze zu der Oper, die da Worte, Handlungen in aller Einzelheit und Verständlichkeit ihres Verlaufes vorsüht und musicalisch begleitet, wesentlich redende Musik, Texte, die nur wenige, immer etwas in Entfernung gehaltene Handlungen mehr nur andeuten, um auf Empfindungen und Affectionen allein zu weilen, die der reinen Tonkunst reiner Gegenstand sind. So sind z. B. die Oratorien Belsazar und Samson nichts als gereinigte Opern, d. h. mit musicalischem Feingefühl geläuterte Handlungen, die mit keinem äusserlichen Blendwerke, mit keinen trivialen Vorgängen die musicalische Composition kreuzen oder die Tonkunst von ihrem würdigen Zwecke und echten Zielen ab- und herabziehen. Je mehr die Scenen dieser und fast aller alttestamentlichen Oratorien Händel's ausgeführten Handlungen näher an- und heranrücken, desto mehr wird die Musik dramatisch; je mehr der Text dem Thatsächlichen ferner gegenübertritt, desto oratorischer wird sie. In der Susanna ist dieses auffallend deutlich. In dem ersten Theile sind drei Chöre, die der Handlung nur ganz reflectirend zur Seite stehen; sie sind ganz oratorisch. Im dritten Theile greift der Chor ganz unmittelbar in die Handlung mit leidenschaftlicher Erregung ein, und sogleich ist er ganz dramatisch, operhaft und völlig bühnengemäss. So ist die ganze Handlung unter den Einzelpersonen opernartig, bei aller Einfachheit wohl darstellbar, und dies am meisten in dem zweiten Theile, wo die Handlung in das Thätige und Thätliche übertritt.

Fünf bis sechs Sänger und Sängerinnen können sich in dem engsten häuslichen Kreise von diesem musicalischen Drama eines häuslichen Inhalts den ganzen wesentlichen Genuss verschaffen. Den Chor, der fast durchgängig nur als beschaulicher Betrachter neben der Handlung steht, kann man weglassen, ohne den Zusammenhang der Handlung viel zu stören. Der Componist hat die Absicht des Dichters, der Handlung unter den Einzelpersonen die Hauptbedeutung zu belassen, verstanden und befolgt. Die Chöre beeinträchtigen dieselbe weder durch Zahl noch Gewicht; ihr verhältnissmässig geringerer Werth mag dazu beigetragen haben, dieses Oratorium aus den Vereinen entfernt zu halten, wo der Chor vorzugsweise gesucht wird. Der ganze zweite Theil hat bloss am Schlusse einen kurzen, fugirten

Chor, eine Form, die Händel hier und da meisterhaft zu Zwecken der Charakteristik verwandt hat, im Allgemeinen aber, wie ich zu bemerken glaube, hauptsächlich da gebrauchte, wo er verstandeskalte Texte vor sich hatte, aus denen er wohl ein solches „undenkbares Meisterstück“ (wie man die Fuge wohl genannt hat) bilden konnte, aber nichts für das Gemüth zu entnehmen wusste; so in diesem Falle, wo der Chor eine schale Reflexion zu sagen hat, und wo die ganze Composition zu nichts dienen soll, als die Hörer aus den tragischen Eindrücken der vorhergegangenen Arie (der mit Tod bedrohten Susanna) herauszureißen, die doch in dem idyllischen Stücke von glücklichem Ausgange nicht zu tief eingreifen sollen; und so soll auch durch keine musicalische Massenwirkung von zu einschneidender Art die Aufmerksamkeit von der Haupthandlung unter den Einzelpersonen abgezogen werden, auf der alles Gewicht allein liegt. In drei Abtheilungen von je zwei Scenen bewegt sie sich in einer wunderbaren Ebenmässigkeit und einfältig naturgemässen Wahrheit. Die erste dieser Scenen versetzt in das Glück des Ehepaars Joachim und Susanna, über das sich am Schlusse der Schatten einer bösen Ahnung legt; die zweite führt die beiden der Susanna nachstellenden Richter, den sanften schwärmenden, den rohen leidenschaftlichen, in einigen vortrefflichen Tenor- und Bass-Arien vor und eröffnet ihren bösen Anschlag. In der dritten wird die einsam trauernde Susanna durch den Ausbruch des tragischen Liebesschmerzes ihrer Dienerin noch einmal vorbereitet auf das drohende Unheil, das sich dann mit dem Einbruch der Richter in aller dramatischen Lebendigkeit entwickelt, deren Spitze ein meisterhaftes Trio (dem in Acis und Galathea nicht unähnlich) bildet. Dann wandelt sich der elegische Ton der fünften Scene (Susanna's Verurtheilung) in plötzliche Spannung bei dem Eintritt des jungen Daniel, und mit der Rückkehr Joachim's kehrt dann auch die Handlung und ihr musicalischer Ausdruck zu dem ersten idyllischen Frieden zurück; sinnig weis't dann das Schluss-Duett der neubeglückten Gatten auf das Eröffnungs-Duett zurück, in dem sie ihr noch ungestörtes Glück besingen. Jede dieser Scenen ist in einem anderen, immer gleich angemessenen Charakter ausgeführt, jede gleich glatt und abgerundet, dass der Hörer über nichts Unebenem, nichts Unerwartetem, Fremdartigem strauchelt, dass die Composition zu der natürlichssten Empfindungsweise am tiefsten spricht, indem sie in jener schlichten Wahrheit verläuft, als müsse jeder Ton und jedes Gesangstück eben so sein, wie es ist. Diese innere Nothwendigkeit ist in aller Kunst ihr letzter und höchster Preis. Vielleicht ist in diesem Musik-Drama keine Arie, die

unter Händel's Stücke des ersten Ranges gesetzt werden kann; dies ist aber uns ein Vorzug, da jede überschwängliche Erhabenheit oder grundlose Tiefe in dieser Idylle der Wahrheit und Natur des Ganzen Eintrag gethan hätte. Auf der anderen Seite ist dagegen keine Arie dieses Oratoriums werthlos oder gleichgültig; alle sind voll charakteristischer Züge und eine ganze Reihe davon einer unendlichen Vertiefung durch seelenvollen Vortrag fähig. Mit den einfachen Naturkräften, mit denen die Susanna hier gesungen ward, gewann sie augenblicklich und ausnahmslos jeden Zuhörer mit unwiderstehlicher Gewalt, und ich bin überzeugt, dass sich diese Wirkung überall einstellen wird, wohin dieses reizende Werk seinen Weg finden sollte, wenn es nur mit der rechten Einfalt behandelt wird. Die dramatischen Eigenschaften desselben könnten leicht den Gedanken erregen, ob sich nicht dieses Oratorium vor allen anderen zu dem Versuche eignen sollte, wie weit diese Gattung durch eine mässige Belebung der Handlung für das Auge den heutigen Auditorien auf der Bühne noch zugänglicher gemacht werden könnte. Doch werden die Chöre wegen ihrer verschiedenartigen Stellung zu der Action eine innerliche Unangemessenheit dabei immer durchfühlen lassen. Dies ist ganz anders z. B. mit den ganz bei der Handlung festgehaltenen Chören in Acis und Galathea, ein Stück, mit dem vor Jahren Macready den Versuch der Aufführung in London unter dem Beifall empfänglicher Zuhörer gemacht hat. Möglich, dass dieses Wagestück nur unter Engländern gelingen konnte, die in Händel's Musik ganz anders eingelebt sind, als wir. Der Stoff jenes Werkes verlangt schon ein besonders gebildetes Publicum; es ist eine „Maske“ von gemischtem naiv-idyllischem, humoristischem und elegisch-tragischem Charakter, eine Gattung, die Shakespeare unter demselben Namen auf der Schaubühne fand und zu ähnlichen Gegenständen einer gemischten Beschaffenheit verwandte.

Der Einsender benutzt gern diese Gelegenheit, auf diese Novität und mit ihr auf den alten Meister wieder hinzuweisen. Er ist der gewissen Ueberzeugung, dass, so wie Shakespeare's nähere Bekanntwerdung in Deutschland eine neubelebte Dichtung hervorrief und sein inniges Verständniss zur einfachsten, geistigsten, tiefsten Theorie des Drama's hinleiten musste, eben so Händel's Werke, wenn sie einmal ihrem ganzen Umfange nach in Deutschland bekannt und gekannt sind, die wesentlichste Anleitung geben werden zur Begründung der viel gesuchten, von allen tiefer Strebenden noch vermissten Theorie dieser geheimnissvollen Kunst, der Musik. Diese Anleitung wird aber freilich nicht zu dem Ergebniss führen, zu dem die wiener Theoretiker

jetzt eben gelangen, welche die Musik für eine Art Kaleidoskop erklären, denen nur die Instrumental-Musik die reine, absolute Tonkunst ist. Dies ist das entsprechende Dogma zu dem Cultus des musicalischen Sinnentzumes, der hauptsächlich von Wien aus die deutsche Welt so lange beherrscht und den musicalischen Geschmack entnervt hat. Dort, wo man die „redende“ Musik ausserhalb der Oper nie gewürdigte, hat man sich in der Praxis gewöhnt, die Musik zu nichts Anderem zu gebrauchen, als wozu man Essen, Trinken und Tanzen braucht, und es ist ganz in der Ordnung, dass ihr die dortige Philosophie alle Bedeutung für den Geist und die Sitte abspricht. Man ignorirt so die ganze Geschichte der alten Tonkunst, der Zeiten, in denen es so zu sagen noch gar keine Instrumente gab, aus denen aber von einer Vocalmusik einfachster Mittel Wirkungen überliefert sind, welche die ganze Kunst der neueren Zeiten mit all ihrem unermesslichen Apparat nicht wieder erreicht hat. Die Alten haben die Mythe erfunden, Pallas habe die Flöte nach versuchter Uebung hinweggeworfen. Weil sie den Mund entstellte, sagten die Ausleger der Mythe, deren ästhetischer Sinn an den bildenden Künsten geschult war. Aber die musicalisch Gebildeten legten sie treffender aus: weil das Instrument den Gesang ausschliesse und mit dem Worte der Musik die Bestimmung entziehe, auf die Sittenbildung zu wirken. Dieser Auslegung des Aristoteles würde auch Händel seinen Beifall geben, dessen Tonkunst ihren tiefen Werth aus der Tiefe seiner instinctiven Menschenkenntniss empfängt, die in aller Kunst, in aller Geschichte, in aller den Menschen betreffenden Wissenschaft den wahren Genius allein und wahrhaft auszeichnet, wenn nicht überhaupt kennzeichnet.

Ich lege Ihnen, wie das vorige Mal von dem *Allegro*, einen Text der Susanna bei, und überlasse es Ihnen, ob Sie ihn mit veröffentlichen wollen, damit ein Unternehmer, der vielleicht zur Herausgabe eines Clavier-Auszuges Lust trüge, sogleich vor sich sehe, um was es sich handelt, und der Herausgeber diese Uebersetzung benutzen kann \*).

Heidelberg, den 5. December 1854. G.

\* ) Ich werde sie jedenfalls den Lesern mittheilen. In Bezug auf Bühnen-Aufführung Händel'scher Oratorien erlaube ich mir, an einen Aufsatz von mir: „Samson, eine Tragödie.“ bei Gelegenheit der Besprechung des niederrheinischen Musikfestes im Jahre 1843 im Feuilleton der Kölnischen Zeitung zu erinnern; er wird in der Sammlung meiner musicalischen Schriften wieder abgedruckt werden, die demnächst erscheinen wird. Ueber Acis und Galathea bemerke ich, dass sich die Speculation der Unternehmer des Panop-

## Ueber Gesang-Unterricht.

Das Sprüchwort: „Ueberall, wo die Kunst zu Grunde gegangen, ist sie durch die Künstler zu Grunde gegangen“ — findet jetzt auf die Kunst des Gesanges eine doppelte Anwendung, indem nicht nur die Sänger und Sängerinnen und leider auch die Gesanglehrer, sondern auch die Componisten für den Gesang, namentlich die Opern-Componisten jeder Gattung, von der hoch tragischen Meyerbeer's und — Verdi's, bis zu der niedrig-komischen der Herren Adam, Thomas u. s. w., um die Wette dazu beitragen, sie zu vernichten. Diese Herren kennen nämlich gar keinen natürlichen Unterschied der Stimmen mehr an, als allenfalls noch den des Geschlechtes, wiewohl man auch bereits Beispiele hat, namentlich von französischen Componisten, dass man dem Tenor ein Sopran-Register zumuthet. Von natürlichen Gränzen der Frauenstimmen ist so wenig mehr die Rede, als von den natürlichen Gränzen der Völker: man schreibt die Opernpartie für einen Umfang von zwei und einer halben Octave, und kümmert sich den Teufel darum, ob Primadonnen von diesen Dimensionen existieren oder nicht, und ob die Theater-Directionen die seltenen Exemplare solcher Singvögel mit Hunderttausenden erkaufen müssen.

Die Gesanglehrer, die berühmten Professoren an den Conservatorien (oder Destructorianen?) des Gesanges fügen sich den hochgestellten Componisten und concentriren ihre ganze Kunst hauptsächlich auf die Ausreckung der Stimme nach oben und unten. Eine Schülerin aus Frankreich, Deutschland, Schweden oder Polen kommt nach Paris, der hohen Schule der Gesangeskunst:

sie kommt mit allem guten Muth,  
leidlichem Geld und frischem Blut,

und geht zu einem Professor, welcher besonders über die beiden letzten Eigenschaften der jungen Aspirantin sehr erfreut ist. Sie singt ihm etwas vor —

Zum Willkomm tappt er dann nach allen sieben Sachen — und hat sie eine Sopranstimme, so verblüfft er sie mit dem Donnerworte: „Was wollen Sie mit Ihren paar Tönen ohne Tiefe ansingen? Für Ihr beschränktes Register schreibt heutzutage kein Mensch mehr!“ Hat sie einen Mezzosopran oder Alt, so fährt er sie mit derselben Rauheit an, nur dass er statt „ohne Tiefe“ — „ohne Höhe“

---

tikon in London (Leicester Square) dieses Oratoriums bemächtigt hat; es wurde im Mai und Juni, und wird wahrscheinlich noch jetzt, in diesem Gebäude, wo man allerlei Wunder der Kunst und Industrie durch einander schaut, mit Orgelbegleitung und grosser Decorationspracht gegeben.

setzt. Ist das arme Kind traurig oder spricht wohl gar vom Wiedernachhausegehen, so tröstet er sie schnell, macht ihr begreiflich, dass die Kunst das Substitut der Natur sei, dass er diese Kunst in höchster Vollendung besitze, und dass vermittels eines Honorars von zehn Franken für die Stunde ihre Stimme den unerlässlichen Umfang erlangen werde.

Die Jüngerin ist entzückt und schreibt nach Hause, dass ihre Stimme binnen kurzer Zeit ein paar Zoll länger geworden sein werde. Welch ein Glück! Einige Monate darauf kommt ein Brief von ihr in der Heimat an, der da meldet: „Ich bin ernstlich krank, meine Stimme ist total geschwächt, mein Geld ist alle!“ Welch ein Unglück!

Was ich hier sage, ist nicht Uebertreibung, sondern durch viele Beispiele zu belegende Wahrheit. Und dennoch strömen die Gesang-Schüler und Schülerinnen aller Welt immer noch nach Paris? Seien wir gerecht! Ich gebe gern zu, dass die Mode, der Ruf, die immer noch in Deutschland und anderen Ländern herrschende Meinung, dass nur in Paris die hohe Schule der Gesangskunst sei, dass alles dies viel dazu beiträgt, jenen Strom zu befördern; aber es gibt auch vieles wirklich Gute und auf das ganze Leben des Künstlers Einflussreiche, das man allerdings dort findet. Dies ist, abgesehen von derjenigen unschätzbareren Hülfe zur Entwicklung des Künstlers, welche in dem Hören von vieler Musik besteht — und zwar wird dieselbe, sie mag gut oder schlecht sein, immer gut, gewissenhaft, präcis und elegant ausgeführt — die vorzügliche Anleitung zur Bildung des Tones und zur technischen Fertigkeit im Gesange. Den wahren Ausdruck des Gesanges, die Seele der Töne, kann natürlich kein Lehrer dem Schüler geben: der Ausdruck muss aus dem Gefühl, der Phantasie, dem geistigen Durchdringen der Composition erwachsen. Allein alle diese Vorzüge, wenn sie sich auch in einem Individuum mit einer schönen Stimme vereinigen, machen den Künstler noch nicht. Ein solcher kann der Sänger nur dann erst werden, wenn er zugleich vollkommen Herr über alle die Mittel ist, welche die einsichtsvolle Behandlung der Stimme ihm für den höchsten Zweck des psychischen Ausdrucks darbietet, also mit anderen Worten nur durch eine vollendete Ausbildung der Technik. Dafür, für die mechanische Ausbildung der Fertigkeit auf dem zarten Instrumente der Stimme, findet man allerdings Lehrer in Paris. Ein zweiter Vorzug, den der pariser Unterricht unlängsam hat, ist die Ausbildung der Deutlichkeit der Aussprache, und wie weit namentlich unsere deutschen Sänger und die meisten unserer Gesanglehrer in diesem Punkte zurück sind, zeigt leider die

tägliche Erfahrung. Wir wollen einmal gar nicht von den Consonanten reden, sondern nur von der Reinheit der Vocale, freilich der Hauptsache beim Singen; was bekommen wir da meist für Verstösse gegen die Tandauer zu hören, wie oft wird im Munde des deutschen Sängers die Sonne zum Sohne, der Vater zum Gevatter u.s.w.u.s.w.! Ja, ich habe sogar schon die Behauptung gehört, dass ein kurzer Vocal sich auf eine lange Note gar nicht mit seinem eigentlichen Laut aussprechen lasse, und dass es unmöglich sei, die verschiedenen Nuancen des Vocals im Gesange zu berücksichtigen. Bei solchen Grundsätzen von vorn herein ist freilich an wahrhaft künstlerischem Unterricht zu verzweifeln. Nimmt man nun noch dazu, wie viele Gesanglehrer selbst nicht einmal ihre provincielle Aussprache ablegen können, wie sie mit *A* und *O* ewig brouillirt bleiben, und kommt man gar auf die Consonanten, so darf uns die Lieve zum Vaderlande nicht hintern, die Fehler und Schwächen unseres Unterrichtes aufzudecken, indem wir ihn nur dadurch bessern könnten.

Freilich lernt der Gesangsschüler in Paris nicht das Deutsche richtig aussprechen; aber gerade, dass er gezwungen ist, in fremder Sprache zu singen, ist ein Förderungsmittel der richtigen Aussprache auch des vaterländischen Idioms. Wer gelernt hat, das Französische und Italiänische rein und deutlich im Gesange auszusprechen, der wird diese Vorzüge, an die er sich gewöhnt hat, bei einiger Aufmerksamkeit mit Leichtigkeit auch auf das Deutsche übertragen.

Diesen beiden Dingen, der Bildung der Technik und der Aussprache, wird aber auch alles Uebrige bei dem pariser Gesang-Unterricht aufgeopfert, und die musicalische Ausbildung des Sängers wird in Deutschland weit gründlicher und nachhaltiger betrieben. Nehmen wir also das Gute von drüben in unseren Unterricht auf — und an trefflichen theoretischen Werken dafür fehlt es uns nicht —, wenden wir auf jene beiden Dinge den vollsten Ernst, so werden die Jünger des Gesanges um so lieber in unsere Schule kommen, weil sie dabei nicht die oben geschilderte Gefahr laufen.

Wenn aber die gelehrtten Gesang-Professoren zuweilen die Stimmen verderben, was soll man dann erst von der Uneschicklichkeit derjenigen sagen, welche im Gesang unterrichten und doch die Gesangskunst gar nicht studirt haben?

Dieselbe Klage wurde schon in längst verflossenen Zeiten gehört. Folgende Stelle, einem Werke des vorigen Jahrhunderts entnommen, gibt hinlängliches Zeugniß von dem vererblichen Missbrauch, eine Kunst auf's Gerade-

wohl zu lehren, die man nicht gründlich versteht; und die Ausdrücke, die ihn damals verdammt, sind noch weit passender für unsere Zeiten.

Die Worte lauten: „Ein anderer Uebelstand von äusserster Wichtigkeit ist, dass Viele sich anmaassen, Unterricht im Gesange zu geben, ohne die Regeln desselben praktisch erlernt zu haben, und ohne zu wissen, wie sie den Schüler stufenweise weiter führen sollen . . . . Sie glauben, es sei vollkommen hinreichend, ein wenig die Violine spielen oder ein paar Accorde auf dem Clavier greifen zu können, um Gesang-Unterricht zu ertheilen . . . . sie glauben, alles gethan zu haben, wenn ihre Schüler einige Passagen, sei es auch noch so unvollkommen, ausführen, oder ein paar Gurgeleien, die dem Ohr wehe thun, herausschreien. Dies ist der Unterricht, den manche Gesanglehrer unserer Zeit geben, dies ist ihr Wissen. Es ist eine wahre Entweihung der Kunst, dass ein schlechter Clavier- oder Violinspieler sich die Eigenschaft eines Lehrers der Gesangskunst anmaasst, ohne die ersten Anfangsgründe derselben zu kennen. Sie lassen ihre Schüler aus vollem Halse schreien und verderben die schönsten Stimmen, weil sie selbe nicht zu bilden, ihren Umfang nicht zu erweitern verstehen; da hört man die störendsten Ungleichheiten der Register, falsche Intonationen, Kehl- und Nasentöne u.s.w., weil diese Meister verlangen, der Schüler soll mit der Stimme dasselbe ausführen, was sie auf ihrem eigenen Instrumente spielen etc. etc.“ (Mancini: „Praktische Bemerkungen über den figurirten Gesang“.)

Ein ehemaliger Gesanglehrer.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Kölm.** Im Stadttheater gab Fräulein Günther den Romeo mit wohlverdientem Beifall; wir haben, ausser Johanna Wagner, keine Sängerin gesehen, welche eine für Männerrollen so angemessene und schöne Persönlichkeit besäße, wie Fr. Günther; dabei ist ihre Stimme voll und kräftig, die Brusttöne sind schön, und die Höhe braucht nicht forcirt zu werden. Auch im Spiel macht sie Fortschritte. Fräulein Rochlitz gab die Julie, und wenngleich die Coloratur noch Manches zu wünschen übrig lässt, so ist doch das Talent und das fleissige Streben dieser jungen Künstlerin, welche fast täglich beschäftigt ist, sehr anzuerkennen. Sie hat an Reinheit der Intonation gewonnen, und eine gute Schule würde gewiss auch dem Ton eine edlere Färbung geben. Aber wo sollen die Sänger an einem Provincial-Theater die Zeit zum Unterricht hernehmen? — vorausgesetzt, dass sie wirklich überzeugt sind, das sie desselben bedürfen, was freilich auch eine seltene Erscheinung sein dürfte.

Den *Fra Diavolo* des Herrn Sowade vom Hoftheater zu Hannover übergehen wir besser mit Stillschweigen,

Wegen Krankheit des Fräulein Johannsen musste die Aufführung von Hitler's komischer Oper „Der Advocat“ verschoben werden.

In Herrn Haeser vom Hoftheater zu Oldenburg lernten wir einen trefflichen Schauspieler kennen; sein Hamlet und Uriel Acosta waren sehr brave, in mancher Hinsicht ausgezeichnete Leistungen, welche auch das Publicum zu würdigen wusste. Leider war dieses nur in sehr geringer Zahl zugegen: auch Shakespeare zieht nicht ohne — Devrient!

In der zweiten Soiree für Kammermusik im Hotel Disch — am 12. d. M. — hörten wir zuerst Haydn's schönes Quartett mit den berühmten Variationen auf „Gott erhalte Franz, den Kaiser“. Die Herren Pixis, Derckum, Peters und Reimers trugen das ganze Quartett und namentlich die Variationen ganz vortrefflich vor. Es folgte das Trio in D-moll für Piano u. s. w. von Mendelssohn, sehr brav gespielt von den Herren F. Breunung, Pixis und Reimers; alsdann Onslow's Quartett in A-moll für zwei Violinen, Alt und zwei Celli, präcis, fein und geistvoll ausgeführt von den Herren Pixis, Derckum, Peters, Reimers und B. Breuer. Zum Schluss spielte Herr Breunung eine Etude und ein Notturno von Chopin und ein Impromptu von F. Hiller, alle drei Stücke mit meisterhaftem Vortrag, das letzte aber mit einer so glänzenden, nicht trockenen, sondern von innerem, aus dem Geiste der Composition geschöpftem Feuer beselten Bravour, dass er unter einem Sturm von Beifall gerufen wurde.

**Bonn.** Unser zweites Abonnements-Concert hat unter der Leitung des Musik-Directors v. Wasielewski am 7. d. M. statt gefunden. Beethoven's liebliche Sinfonie in C-dur eröffnete es in so gelungener Ausführung, dass das zahlreich versammelte Publicum sichtlich animirt war und lebhaften Beifall spendete. Herr Concertmeister Hartmann aus Köln spielte das achte Concert (A-moll) von L. Spohr in wahrhaft classischer Weise; eine solche künstlerische Leistung musste natürlich die Stimmung der Zuhörerschaft noch steigern.

Im zweiten Theile wurde Mendelssohn's Sinfonie-Cantate „Lobgesang“ aufgeführt. Die Sopran-Soli sang Fräulein Nina Hartmann, Tochter des Concertmeisters Hartmann; die junge Dame, Schülerin der Rheinischen Musikhochschule und speciel des Herrn E. Koch in Köln, zeichnete sich durch klangvolle Stimme und schönen Vortrag aus und zeigte uns einmal wieder recht deutlich den grossen Werth einer trefflichen Schule; möge sie derselben nur nicht zu bald entwachsen, da ein andauernder Unterricht eines solchen Lehrers, wie Herr Koch für Tonbildung und Vortrag ist, den wahren und soliden Grund für die ganze Künstler-Laufbahn legt!

\*\*\* **Barmen.** Das zweite Abonnements-Concert unter Leitung von Herrn C. Reinecke brachte Haydn's Sinfonie in Es-dur, deren Andante (mit der Solo-Violine des Herrn Langenbach) und Finale lebhaft applaudiert wurden. Es folgte das Terzett aus Fidelio: „Euch werde Lohn“, gesungen von Fräulein Hartmann aus Düsseldorf und den Herren Koch und Dumont aus Köln. Letzterer trug darauf die zoologische Bass-Arie aus Haydn's Schöpfung mit Kraft und Feuer vor. Eine neue Composition von C. Reinecke, „Ein geistliches Abendlied“ von G. Kinkel, für Solo-Tenor (welcher von Herrn Koch mit bekannter Meisterschaft ausgeführt wurde), Chor und Orchester erhielt grossen Beifall. Den Schluss des ersten Theils machte eine recht präzise Ausführung der Ouverture zur Zauberflöte. Den zweiten Theil füllte die C-dur-Messe von Beethoven, mit dem ursprünglichen lateinischen Text gesungen — ein Fortschritt im Wupperthale. Das Solo-Quartett war durch die oben genannten Künstler und Fräulein Pels-Leusten (Alt) besetzt. Die Aufführung war eine sehr gelungene; im Chor scheinen die Bässe gegen die Klangfülle der drei

übrigen Stimmen nicht stark genug. Herr Dumont hatte sowohl in den Ensembles, als besonders in der Arie von Haydn Gelegenheit, seine klangvolle Stimme und jenen durchdachten Vortrag zur Geltung zu bringen, der ihm in England so grosse Triumphe verschafft hat. Ueberhaupt fühlten wir bei den Solo-Vorträgen der Herren Koch und Dumont, so wie bei der Ausfüllung der Quartettstimmen durch sie, recht deutlich, was für eine Wirkung der künstlerisch gebildete Sänger macht. Fräulein Pels-Leusten, Schülerin der Rheinischen Musikhochschule in Köln, berechtigt zu schönen Hoffnungen, zumal wenn das Gefühl von dem, was sie singt, ihrem Ton mehr Wärme geben wird.

\*\* **Trier.** Mit unserem Theater will es nicht recht fort, trotzdem, dass das Comite den Director Pachert selbst durch Anschaffung von Opern zur Bereicherung seiner Bibliothek, die sehr dürftig ist, unterstützt. In der Oper haben wir an Frau Dressler-Pollert und Fräulein Steigerwald recht brave Sängerinnen und an Herrn Wirz, einem Schüler von E. Koch in Köln, einen guten Tenor, welcher das Publicum um so mehr für sich gewonnen hat, als Herr Ander — nicht aber Aloys Ander — uns durch sein Auftreten als Sever in der Norma von Neuem den Beweis gegeben, dass es für einen Menschen, der in die Öffentlichkeit tritt, nichts Unheilvolleres gibt, als einen berühmten Bruder zu haben! „Ich habe die Ehre, Ihnen Herrn Ander vorzustellen.“

— „„Ei, ich freue mich ausserordentlich, ich schätze mich glücklich, einen Künstler, der der Stolz Deutschlands ist, zu hören.““ — „Verzeihen Sie, das ist mein Bruder.“ — „„So!““ — Nun, abgesehen davon, der hiesige Ander hat weder eine Künstler-, noch Familien-Aehnlichkeit mit dem wiener Tenoristen, er ist eben ein Anderer. Einen Bariton haben wir gar nicht, und von einem Chor kann nicht die Rede sein, da Sopran und Alt in einer Person (wörtlich zu nehmen) repräsentiert sind. Die Stadt thut freilich hier gar nichts fürs Theater, und so kann man auch von der Direction keine Opfer verlangen. [Da denkt man denn doch noch human; in anderen Orten thut die Stadt auch nichts und verlangt dennoch Opfer.]

**Cleve.** Der junge Pianist Ernst Stöger-Heinefetter aus Mannheim, der auch in Aachen und Düsseldorf mit vielen Beifall gespielt, hat hier zwei Concerthe gegeben, die recht besucht waren, und in welchen die grosse technische Fertigkeit und der gebildete Vortrag des vierzehnjährigen Virtuosen volle Anerkennung fanden.

**Berlin.** Herr Musik-Director Wieprecht, Director der Musikhöre sämmtlicher Garde-Regimenter, feierte am 5. November sein fünfundzwanzigjähriges Dienstjubiläum; Se. Majestät der König geruhete dem würdigen Künstler ein höchst ehrendes Schreiben und eine sehr bedeutende Gehaltzulage zugehen zu lassen.

**Frankfurt a. M.** Im hiesigen Theater hat man es mit dem „fliegenden Holländer“ von R. Wagner versucht. Er ist am 2. December gegeben worden. — Die Gebrüder Wieniawski haben bis jetzt vier Concerthe im Theater gegeben; am ausgezeichnetsten ist der Violinist, namentlich im Hokuspokus, wobei der „Carneval von Venedig“ eine grosse Rolle spielt und das Publicum jauchzen macht.

**Darmstadt.** Nachdem unsere Bühne wegen des Ablebens der Königin Therese von Bayern durch zwei Wochen geschlossen war, haben nunmehr die Vorstellungen wieder begonnen. Die lebhafte Theilnahme unserer Kunstfreunde wendet sich heuer vorzugsweise der neu engagirten Sängerin Fräulein Emilie Krall zu; dieselbe singt besonders die classische Musik mit einer Intelligenz und einer

Correctheit, welche vereint in gegenwärtiger Zeit nicht leicht gefunden werden. Dabei hat Fräulein Krall kürzlich als Arline in Balfe's „Zigeunerin“ den Beweis geliefert, dass sie auch der werthlosesten Musik Geltung zu verschaffen wisse. Die glänzende Durchführung dieser Rolle, welche die Künstlerin erst hier studiren musste, verschaffte der Oper selbst eine bessere Aufnahme, als sonst zu erwarten war.

**Weimar.** Wir werden endlich die Oper „Die Hugenotten“ zu hören bekommen. Der verstorbene Grossherzog wollte die Aufführung derselben nie gestatten.

Geehrter Herr Redacteur!

Die Nummern 45 und 46 Ihres geschätzten Blattes enthalten einen Bericht des Herrn A. Schindler über das erste Museums-Concert dieses Winters, welcher durch das unbegreifliche Urtheil über eine so anerkannt grosse Künstlerin, wie Frau Clara Schumann ist, auch demjenigen, welcher den hiesigen Verhältnissen fern steht, gerechtes Bedenken gegen die weiteren Auslassungen des Herrn Schindler erregen muss. So wenig ich auch Willens bin, mich über die meine Person betreffenden Behauptungen in irgend einen Streit einzulassen, so erscheint es doch in Bezug auf die in jenem Berichte ebenfalls enthaltene maasslose Beurtheilung einer vor mehreren Jahren Statt gehabten Aufführung der drei ersten Sätze von Beethoven's neunter Sinfonie angemessen, Sie hiermit um den Abdruck einer Stelle aus einem von Herrn Schindler an mich gerichteten Briefe zu ersuchen. Derselbe ist unmittelbar nach jener Aufführung geschrieben, und die betreffende Stelle des Briefes lautet wortgetreu so:

„Guten Morgen, lieber Herr Waffenbruder!

„Die zweite Aufführung der ersten Hälfte der Neunten ist vorüber und die Fortschritte Seitens des Orchesters in sichererem Verständniss und Zusammenspiel offenbar. Beethoven's Metronomisirung für Schott habe ich denn endlich gestern unter meinen Papieren auch aufgefunden, jetzt können wir ein Wörtchen darüber zusammen plaudern. Hier eine getreue Abschrift anliegend dieser Metronomisirung. Ein Blick darauf wird Sie überzeugen, wie richtig, beinahe auf ein Haar Sie überall den Nagel auf den Kopf getroffen haben. Für mich speciel finde ich darin die alte Ueberzeugung erprobt, wie glücklich in Auffassung, resp. Ergründung der verschiedenen Charaktere Sie sind. Wären es Andere nur zum Theil so, dann könnte unser Einer, der das Unglück hat, den grössten Theil der Musik, an welcher unser Zeitalter zehrt, oft und oft von ihren Schöpfern selbst ausführen oder leiten gehört und gesehen, ein Bisschen mehr Genuss an dem jetzigen Musiktreiben haben.“

Das Original dieses Briefes steht Jedermann bei mir zur Einsicht zu Gebote.

Indem ich von Ihrer bekannten Unparteilichkeit die Gewährung meiner Bitte mit vollem Vertrauen erwarte \*), füge ich noch

\*) Einem zweiten uns mitgetheilten Schreiben müssen wir den Abdruck versagen, erstens, weil es der musicalischen Welt sehr gleichgültig ist, welch ein Urtheil der Vorstand irgend einer geschlossenen Gesellschaft über einen Kritiker fällt, und zweitens, weil die Ergreifung einer policeilichen Sicherheits-Maassregel gegen eine missliebige Kritik, mag sie von einer Theater- oder Vereins-Direction ausgehen, im Interesse derselben besser verschwiegen bleibt.

Die Redaction.

hinzu, dass dies mein erstes und letztes Wort in der Sache ist und bleiben wird.

Genehmigen Sie u. s. w.

Frankfurt a. M., den 29. November 1854.

Franz Messer.

## Ankündigungen.

## Aufforderung.

Von **Aug. Gathy's Musicalischem Conversations-Lexikon** wird eine dritte, stark vermehrte Auflage vorbereitet, deren Veröffentlichung auch in Paris in einer umfassenden französischen Uebertragung der Herausgeber sich vorbehält. Es ergeht hiermit an die in der letzten Auflage aufgeführten Herren Tonkünstler, Componisten, Musikgelehrten, Verleger und Instrumentenmacher Deutschlands und der angränzenden Länder die Aufforderung, eine Ergänzung und etwaige Berichtigung der sie betreffenden Artikel, so wie an die nicht darin erwähnten, zuverlässige Nachrichten über ihr Leben und Wirken in der Kunst spätestens bis zum 1. Juli 1855 frankirt dem Herausgeber einsenden zu wollen unter der Adresse

**Aug. Gathy,**  
18, rue Labruyère à Paris.

Hamburg, December 1854.

## Neues Gesang-Journal.

Bei **H. G. Naegeli** in Zürich (Commissionär in Leipzig: Herr Fr. Hofmeister) ist erschienen und bis zum Jahresschlusse im Subscriptions-Preise von 10 Franken oder 2 Thlr. n. 20 Neugr. vollständig zu beziehen:

**Naegeli, Hermann, Der Sänger an der Limmat.**

Auswahl einstimmiger Lieder und Gesänge. Band I. Nr. 1—25 (55 Compositionen enthaltend). Preis jeder Nummer einzeln 1/2 Fr. oder 4 Ngr.

Da der Name Naegeli in der musicalischen Welt einen guten Klang hat, derselbe insbesondere mit dem Flor des Gesangwesens in engem Zusammenhange steht, so darf die Handlung, welche das Werk publicirt, hoffen, dass diese Sammlung von Gesängen, die für jede Stimme eine Ausbeute gewährt, überdies eine bedeutende Kunstschaft beim Sänger nicht voraussetzt, in allen Gegenden Deutschlands Eingang finden werde, um so mehr, da sie sich durch einen werthvollen Text-Inhalt, ihren ungewöhnlich billigen Preis und eine vorzügliche Ausstattung empfiehlt.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von **BERNHARD BREUER** in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

## Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in mindestens einem ganzen Bogen; allmonatlich wird ihr ein Literatur-Blatt beigegeben. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

## (Hierbei das Literaturblatt Nr. 7.)

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.