

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstmunde und Künstler.

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

Nr. 42.

KÖLN, 19. October 1861.

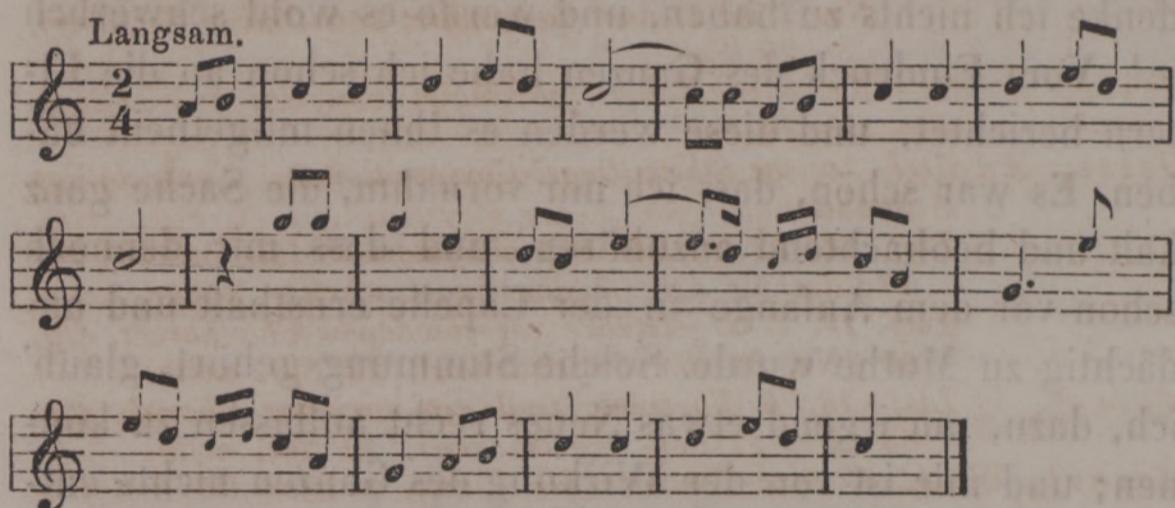
IX. Jahrgang.

Inhalt. Arabische Lieder. 1. Abendlied. 2. Morgenlied. — Die Musik der heiligen Woche in Rom. Von F. Mendelssohn-Bartholdy. Vincenz Lachner (Lebensskizze). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Mainz, Richard Genée, Orgel-Concert — F. Hiller's neue Oper — Die Bach-Orgel zu Arnstadt — Baden-Baden, neue Operette — Coburg, Entgegnung — Stuttgart, Hof-Capellmeister Kücken — Wien, Musik-Aufführungen — Pressburg, Jakob Nagy).

Arabische Lieder.

1. Abendlied.

(Dritter Theil der *Nuba Romel*)



C'est le soir. Le soleil jaunissant incline ses feux vers le couchant.

Les ruisseaux roulent leurs ondes argentées dans la campagne verdoyante.

Les oiseaux gazouillent. Les fleurs exhalent leurs parfums.

Aujourd'hui sois-moi favorable, tu mériras toute ma reconnaissance!

Hâte-toi! Prends les coupes du vin généreux! Vidons-les pendant cette soirée.

O soleil, pourquoi me fuis-tu? Abrège ton absence!

Si j'ai part à ton affection, je dissiperaï tes soucis.

J'implore celui qui écoute toute plainte afin qu'il te pardonne.

Aujourd'hui sois-moi favorable, tu mériras toute ma reconnaissance.

Hâte-toi! Prends les coupes du vin généreux! Vidons-les pendant cette soirée.

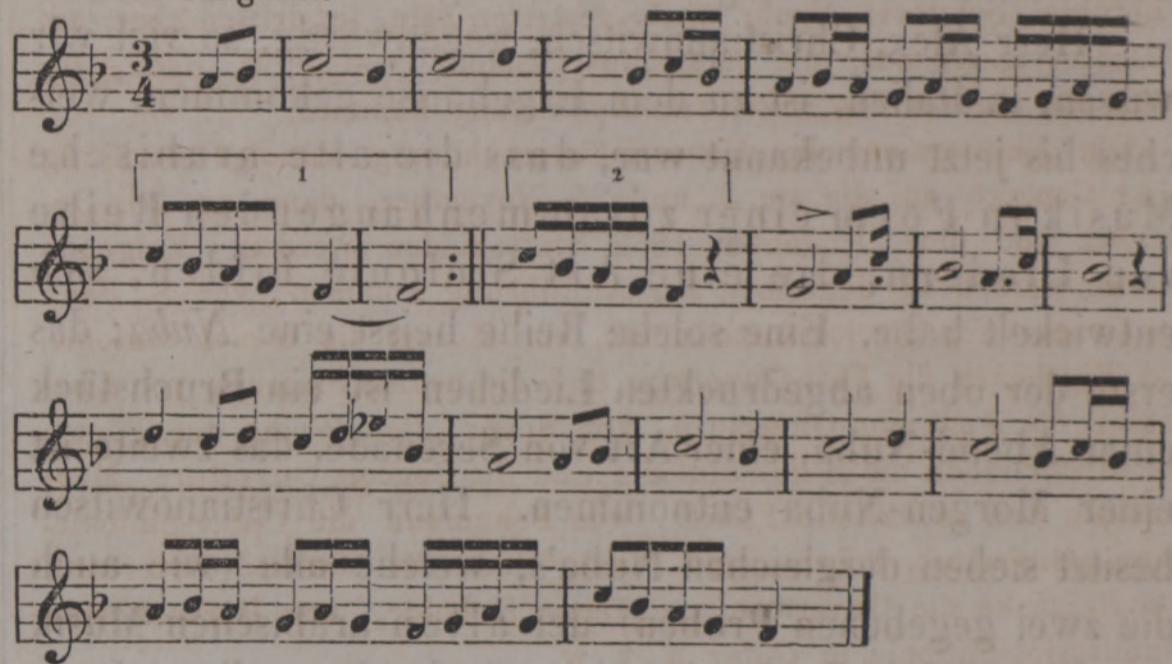
„Abend ist's. Die vergilbende Sonne senkt ihr Feuer zum Untergang. Die Bäche rollen ihre Silberwogen in der grünen Flur dahin, die Vögel zwitschern, die Blumen hauchen Düste; sei mir heute hold, mein ganzer Dank

wird Dir zu Theil! Eile! nimm die Becher des edeln Weins, lass uns sie diesen Abend leeren! O Sonne! warum fliehst du mich? Kürze dein Verschwinden! Wenn du mich liebst, so werde ich deinen Kummer verscheuchen. Ich flehe zu dem, der jede Klage vernimmt, dass er dir verzeihe. Sei mir heute hold, mein ganzer Dank u. s. w."

2. Morgenlied.

(Erster Theil der *Nuba Maïa*)

Sehr langsam.



Réveille-toi, o charmante! Chasse loin de toi le souci, les chagrins!

Les oiseaux s'éveillent en chantant. Leur hymne s'é lange des sommets verdoyants comme d'une chaire. Ils chassent la tristesse.

Leur voix est éloquente, par Dieu! Elle émeut et ravit, comme un luth harmonieux.

Les ruisseaux épanchent leurs ondes, suave liqueur, douce comme l'eau du Paradis.

Les coteaux revêtent leur riche parure de verdure et de fleurs!

„Wach' auf, Geliebte! verbanne Kummer und Sorgen! Die Vögel erwachen mit Gesang; ihr Loblied schwingt sich von den grünen Höhen wie von einer Kanzel empor;

sie verscheuchen die Traurigkeit. Ihre Stimme ist bereit, bei Gott! sie bewegt und entzückt wie eine harmonische Laute. Die Bäche ergiessen ihre Wellen, ein köstliches Nass, süß wie das Wasser des Paradieses. Die Hügel kleiden sich in reichen Schmuck von Grün und Blumen.“

Die obigen Lieder verdanken wir der Mittheilung des Herrn L. Biegeleben in Köln, der sie von seinem Freunde, Herrn Alexander Christianowitsch, erhalten hat. Dieser, ein wissenschaftlich gebildeter Russe und begeisterter Freund der Tonkunst (nicht zu verwechseln mit seinem Bruder Nikolaus, der in Leipzig lebt), hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Geschichte der arabischen Musik zu studiren. Das Material dazu hat er seit Jahren auf seinen Reisen im Orient und in Algerien an Ort und Stelle gesammelt und wird die Resultate seiner Sammlungen und Forschungen in einem besonderen Werke niedergelegen.

Das Buch wird in deutscher Sprache erscheinen und die Melodieen zunächst ohne harmonische Begleitung, um ihre Eigenthümlichkeit durch nichts zu beeinträchtigen, dann aber auch nach der Auffassung des Herausgebers harmonisirt enthalten. Der arabische Original-Text nebst deutscher Uebersetzung wird mit abgedruckt.

Herr Alex. Christianowitsch, gegenwärtig, so viel wir wissen, in Italien, ist zu dem Ergebnisse gekommen, welches bis jetzt unbekannt war, dass die alte arabische Musik in Form einer zusammenhangenden Reihe von Liedern, die eine Art Sinfonie bilden, sich entwickelt habe. Eine solche Reihe heisst eine *Nuba*; das erste der oben abgedruckten Liedchen ist ein Bruchstück einer Abend-Nuba, einer Art von Serenade, das zweite ist einer Morgen-Nuba entnommen. Herr Christianowitsch besitzt sieben dergleichen Nuba's, welche alle (wie auch die zwei gegebenen Proben) der alten arabischen Musik angehören. Sein Buch wird sich mit der Darstellung jener alten Musik, den Ursachen ihres Versfalls und dem jetzigen Zustande des arabischen Gesanges beschäftigen; zum Zweck der Vergleichung des Neuen und Alten wird er auch einige neuere, unmittelbar aus dem gegenwärtigen Leben aufgefasste Lieder mittheilen.

Das Werk verspricht also für die Geschichte der Tonkunst und für charakteristische Volksmusik ein höchst interessantes zu werden, worauf wir die Freunde der Tonkunst schon jetzt aufmerksam machen und zur Zeit von dem Erscheinen des Buches benachrichtigen werden.

L. B.

Die Musik der heiligen Woche in Rom.

Von F. Mendelssohn Bartholdy*).

An den Herrn Professor Zelter.

Rom, den 16. Juni 1831.

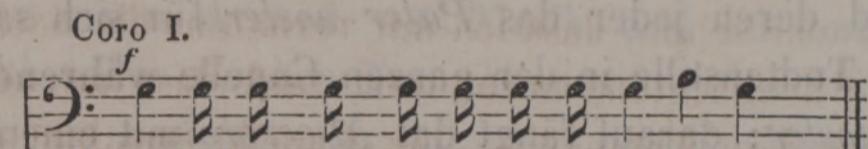
Lieber Herr Professor!

Es ist lange her, dass ich Ihnen schreiben wollte, um Ihnen von der Musik der heiligen Woche Bericht abzustatten; meine Reise nach Neapel kam aber dazwischen, und dort, wo ich mich die meiste Zeit im Freien auf den Bergen umhertrieb und mir mit dem Meere zu schaffen machte, war auch nicht die rechte Ruhe fürs Schreiben zu finden; daher die Verspätung, die ich Sie zu entschuldigen bitten muss. Ich habe seit der Zeit keinen merkwürdigen Ton gehört (in Neapel nur das Allermässigste), und so habe ich Ihnen denn wirklich von den letzten Monaten nichts zu schreiben, als über die heilige Woche; vergessen denke ich nichts zu haben, und werde es wohl schwerlich je! Vom Eindruck des Ganzen habe ich schon an die Eltern berichtet, und diese werden es Ihnen mitgetheilt haben. Es war schön, dass ich mir vornahm, die Sache ganz kalt und beobachtend anzuhören, und dass mir dennoch schon vor dem Anfange in der Capelle ernsthaft und andächtig zu Muthe wurde. Solche Stimmung gehört, glaub' ich, dazu, um irgend etwas Neues recht auffassen zu können; und mir ist von der Wirkung des Ganzen nichts entgangen, obwohl ich mich zwang, auch auf alle Einzelheiten aufzupassen. Mittwoch um 4½ Uhr fing die Feier mit der Antiphona „*Zelus domus tuae*“ an. Das Büchelchen, welches die Kirchenordnung der Woche enthält, erklärt, was die ganze Feier eigentlich bedeutet: „es würden in jedem Nocturno drei Psalmen gesungen, weil Christus für die Jungfräulichen, die Verheiratheten und die Verwitweten gestorben sei; und auch wegen der drei Gesetze: des natürlichen, geschriebenen und evangelischen; das *Domine*

*) „Reisebriefe von F. Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1830—1832. Herausgegeben von Paul Mendelssohn Bartholdy.“ Leipzig, Verlag von Hermann Mendelssohn. 1861. IV und 340 S. in 8. — Ueber den Inhalt dieser Sammlung, eines herrlichen Denkmals des verewigten Meisters als Künstlers und Menschen und einer unschätzbaren Gabe für die ganze gebildete Welt, werden wir in einer folgenden Nummer berichten. Heute erlauben wir uns, zunächst den grössten Theil eines Briefes mitzutheilen, der insbesondere für die musicalische Welt von höchstem Interesse ist, weil er eine genaue Schilderung jener römischen Kirchenmusik in der Charwoche enthält, über welche, wie F. Hiller in seinem trefflichen Aufsatze über das obige Buch (Kölnische Zeitung, Nr. 250) mit Recht sagt, „so viel unklares ästhetisches Gewäsch verbreitet worden, dass Mendelssohn's Briefe darüber ein wahrer Gewinn für die Geschichte der Tonkunst sind“.

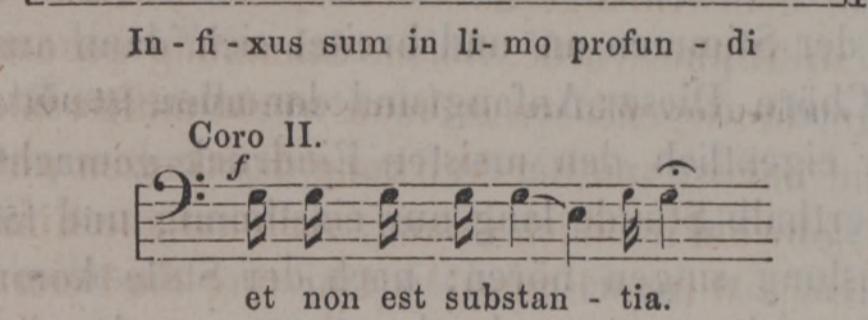
labia mea und das *Deus in adjutorium* würden nicht gesungen, weil die Gottlosen uns unser Haupt und Anfang geraubt hätten; die fünfzehn Lichter bedeuteten die zwölf Apostel und drei Marien“ u. s. w. (Das Büchelchen enthält in dieser Art die allermerkwürdigsten Sachen, und ich bringe es Ihnen desshalb mit.) Die Psalmen werden von allen Männerstimmen zu zwei Chören *fortissimo* abgesungen. Jeder Psalmvers ist nämlich in zwei Theile, wie Frage und Antwort, oder vielmehr *a* und *b* abgetheilt; der erste Chor singt *a*, und der zweite antwortet mit *b*. Alle Worte, ausgenommen das letzte, werden in grosser Schnelligkeit auf einem Tone gesungen, und auf dem letzten machen sie ein kurzes Melisma, welches beim ersten und zweiten Verse verschieden ist. Nach dieser Melodie oder *tono*, wie sie es nennen, wird der ganze Psalm mit allen seinen Versen gesungen, und ich habe mir sieben verschiedene dieser *toni* nachgeschrieben, mit denen sie in den drei Tagen abwechselten. Sie können Sich nicht denken, wie ermüdend und monoton sich dies macht, und wie roh und handwerksmässig sie ihre Psalmen herunter singen. Der erste *tonus*, den sie sangen, war z. B.:

Coro I.



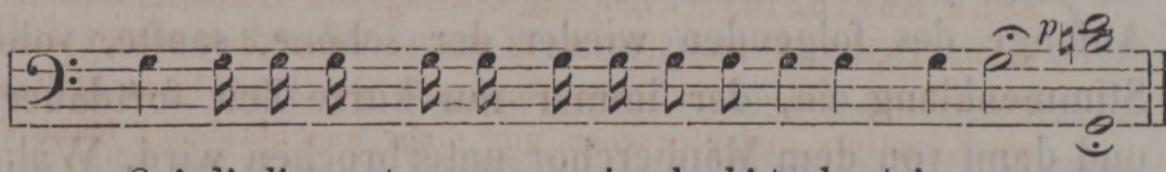
In - fi - xus sum in li - mo profun - di

Coro II.



et non est substan - tia.

So geht nun der ganze Psalm von 42 Versen immer fort, indem eine Vershälfte auf *g a g* und die andere auf *g e g* endigt. — Sie singen es genau mit dem Ausdruck, und es klingt, als wenn sich viele Männer ernsthaft und böslich zankten, so dass jeder halsstarrig dem anderen immer wieder dasselbe zurust. Im letzten Verse jedes Psalms singen sie die Worte, mit denen er schliesst, langsam und nachdrücklicher, und machen statt des Melisma's einen langen Dreiklang *piano*, z. B. bei dem ersten:



Qui di - li - gunt no-men e - jus ha - bi - ta - bunt in e - - a.

Am Anfang jedes Psalms ist als Einleitung eine Antiphona oder mehrere; diese werden gewöhnlich von ein paar Altstimmen sehr rauh und hart im *Canto fermo* gesungen, eben so die erste Vershälfte jedes ersten Psalmverses, und bei der zweiten geht dann das oben beschriebene Antworten der Männerchöre los. Die einzelnen Antiphonen u. s. w., die ich nachgeschrieben habe, behalte ich

mir vor, Ihnen zu zeigen, damit Sie sie mit dem Büchelchen zusammenhalten können. Den Mittwoch Abend wird erst der 68., dann der 69. und 70. Psalm gesungen. (Beiläufig ist diese Eintheilung der Psalmverse und dass sie vom Chor und Gegengchor abgesungen werden, eine der Einrichtungen, die Bunsen für die evangelische Kirche hier gemacht hat; so wie er auch jeden Choral durch eine Antiphona einleiten lässt. Diese sind von Georg, einem hiesigen Musiker, nach Art der *Canti fermi* componirt und werden erst von einigen Stimmen abgesungen, dann fällt der Choral ein, z. B.: *Ein' feste Burg ist unser Gott.*) Nach dem 70. Psalm kommt ein *Pater noster sub silentio*, d. h. Alles steht auf, und es ist eine kurze, stille Pause. — Darauf fängt die erste Lamentation des Jeremias ganz leise und sanft in *G-dur* an. Es ist eine schöne und ernsthafte Composition von Palestrina, und wenn sie auf das wilde Psalmgeschrei folgt, ohne Bässe, bloss für hohe Solostimmen und Tenor, mit dem zartesten Anschwellen und Abnehmen, zuweilen fast unhörbar verschwimmend, und von einem Tone und Accorde zum anderen sich langsam hinziehend, so macht es sich ganz himmlisch. — Schlimm ist es freilich, dass die Stellen, die sie am rührendsten und andächtigsten singen, und die auch offenbar mit Vorliebe componirt sind, die Ueberschriften der einzelnen Capitel oder Verse: *Aleph, Beth, Gimmel* u. s. w. sein müssen, und dass der schöne Anfang, der klingt, als käme er vom Himmel herunter, gerade auf die Worte ist: *Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae, lectio I.* Dagegen muss sich doch ein protestantisches Herz etwas empören, und wenn man die Absicht haben sollte, diese Gesänge in unsere Kirchen einzuführen, so scheint mir schon darin die Unmöglichkeit davon zu liegen. Denn wenn einer singt: „Erstes Capitel“, so kann man nicht andächtig werden, es sei auch noch so schön. Mein Büchelchen sagt zwar: *Vedendo profetizzato il crocifiggimento con gran pietà si cantano eziandio molto lamentevolmente „Aleph“ e le altre simile parole, che sono le lettere dell' alfabeto Ebreo, perché erano in costume di porsi in ogni canzone in luogo di lamento, come è questa. Ciascuna lettera ha in se tutto il sentimento di quel versetto che la segue, ed è come un argomento di esso.* Das hilft aber alles nichts. — Darauf werden Psalm 71, 72 und 73 in obiger Weise abgesungen mit den Antiphonen. Diese sind ganz willkürlich in die verschiedenen Stimmen vertheilt, so dass bei der einen die Soprane anfangen: *In Monte Oliveti*; darauf fallen die Bässe *forte* ein: *oravit ad patrem: pater* u. s. w. Dann folgen die Lectionen aus dem Tractat des heiligen Augustinus über die Psalmen. Die sonderbare Art, wie diese gesungen werden, frappirte mich unsäglich am Palmsonntage, wo ich es zum ersten Male hörte, und ohne zu

wissen, was es war. Eine Stimme allein trägt sie vor, auf Einem Tone recitirend, aber nicht wie in den Psalmen, sondern langsam, nachdrücklich, indem der Ton recht ausklingt. Für die verschiedenen Zeichen der Rede: für Komma, Frage, Punkt, gibt es nun verschiedene Tonsfälle. Vielleicht sind sie Ihnen schon bekannt; mir, dem sie neu waren, erschienen sie sehr wunderlich. Die erste wurde z. B. von einer schönen Bassstimme auf *g* vorgetragen; kommt ein Komma, so macht er auf dem letzten Worte:



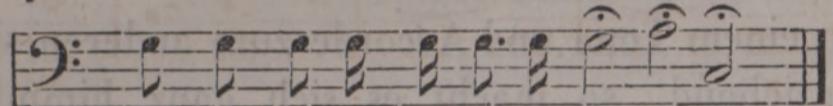
bei einem Fragezeichen:



bei einem Punkte aber so:



zum Beispiel:



con-jun-ga-mus o - ra - ti - o - - nem.

Wie sonderbar sich der Fall von *a* nach *c* macht, kann ich gar nicht beschreiben, besonders wenn nach dem Bass ein Sopran kommt, der mit *d* anfängt und nun ganz denselben Fall mit *e* und *g* macht; dann ein Alt in seinem Tone u. s. w.; denn sie sangen drei verschiedene Lectio-nen, die immer mit *Canto fermo* abwechselten. Wie sie den *Canto fermo* ganz ohne Rücksicht auf Wort und Sinn vortragen, davon als Beispiel das: „Es wäre ihm besser, dass er nie geboren wäre“, was so gesungen wird:

Tutti.



Me-li-us il-li e - - - rat si na - - - tus



non fu - - is - - - set.

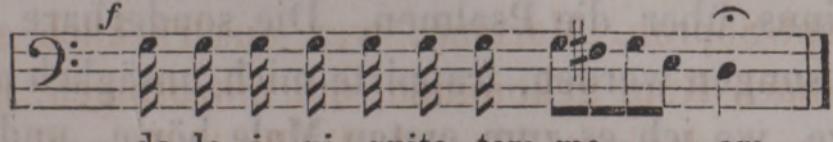
ganz *fortissimo* und eintönig. Dann kamen die Psalmen 74, 75, 76. Dann wieder drei Lectionen. Dann das *Miserere*, aber in derselben Art gesungen, wie alle vorigen Psalmen, mit folgendem *tonus*:

Coro I.



Et se-cundum multi - tu - di - nem mis - ra - tio - num tu-a - rum

Coro II.

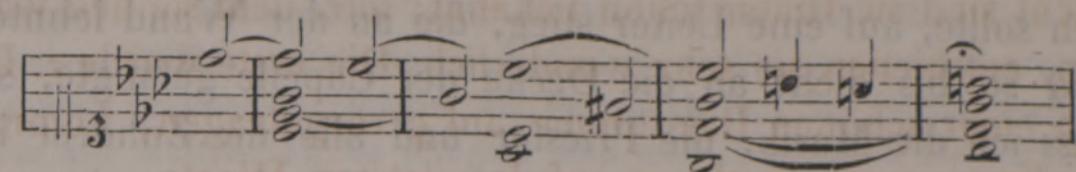


de - le i - ni - quita - tem me - - - am.

Man soll sich erst die Ohren tüchtig durchreiben, ehe man es besser bekommt! Dann folgen Psalm 8, 62, 66, *Canticum Moysi* in seinem eigenen Tone, Psalm 148, 149, 150. Nun kommen einige Autiphonen; alle Lichter am Altare sind inzwischen ausgelöscht, bis auf eines, das unter dem Altare versteckt wird; über dem Eingange brennen noch sechs Kerzen ganz hoch; alles Uebrige ist schon dämmerig, und jetzt fängt der ganze Chor unisono den *Canticum Zachariae* an, während die letzten Lichter ausgelöscht werden. Das grosse *Forte* in der Dämmerung und der ernsthafte Klang, der von allen Stimmen ausströmt, machen sich wunderschön. Die Melodie in *D-moll* ist auch sehr schön. Nach dem Ende ist nun Alles ganz dunkel; eine Antiphona kommt auf die Worte: „Und der Verräther hatte ihnen ein Zeichen gegeben“ u. s. w., bis: „der ist's, den greiset!“ Dann fallen Alle auf die Kniee, und eine Stimme singt *piano*: „*Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem.*“ Am zweiten Tage setzt sie noch hinzu: *mortem autem crucis*; und am Charfreitage: *propter quod et Deus exaltavit illum, et dedit illi Nomen, quod est super omne Nomen.* Nun kommt wieder eine Pause, während deren jeder das *Pater noster* für sich sagt. Es ist eine Todtenstille in der ganzen Capelle während dieses *Pater noster*; darauf fängt das *Miserere* mit einem leisen Accord der Stimmen an und breitet sich dann aus in die beiden Chöre. Dieser Anfang und der allererste Klang haben mir eigentlich den meisten Eindruck gemacht. Man hat anderthalb Stunde lang nur einstimmig und fast ohne Abwechslung singen hören; nach der Stille kommt nun ein schön gelegter Accord; das thut ganz herrlich, und man fühlt recht innerlich die Gewalt der Musik; die ist es eigentlich, welche die grosse Wirkung macht. Sie sparen sich die besten Stimmen zum *Miserere* auf, singen es mit der grössten Abwechselung, mit Anschwellen und Abnehmen, vom leisesten *Piano* zur ganzen Kraft der Stimme; es ist kein Wunder, wenn das Jeden ergreifen muss. Dazu kommt noch, dass sie wieder ihre Contraste nicht vergessen und also Vers um Vers von allen Männerstimmen ganz eintönig, *forte* und rauh absingen lassen; dann tritt am Anfange des folgenden wieder der schöne, sanfte, volle Stimmenklang ein, der immer nur kurze Zeit fortdauert und dann von dem Männerchor unterbrochen wird. Während des monotonen Verses weiss man nun schon, wie schön der Chor eintreten wird, und dann kommt er auch wieder und ist wieder zu kurz, und ehe man recht zur Besinnung kommt, ist das Ganze vorbei.—Wenn also z. B. wie den ersten Tag, wo man das *Miserere* von Baini gab, der Hauptton *H-moll* ist, so singen sie *Miserere mei Deus bis misericordiam tuam* nach den Noten mit Solostimmen, zwei Chören und allem möglichen Aufwand der Mittel

ihrer Stimmen; dann fallen alle Bässe *tutti forte* mit *sis* ein und recitiren auf diesem einen Tone das *Et secundum multitudinem bis iniquitatem meam*, worauf gleich wieder der sanste *H-moll-Accord* folgt, u. s. w. bis zum letzten Vers, den sie immer mit ganzer Kraft singen. Dann folgt wieder ein stilles, kurzes Gebet, und dann scharren alle Cardinäle nach Kräften mit den Füssen; das ist das Ende der Cерemonie. — Mein Büchelchen sagt: Der Lärm bedeutet, wie die Hebräer Christus mit grossem Tumult gefangen nehmen. Das mag sein; es klingt aber genau wie das Trommeln des Parterre, wenn das Stück nicht anfangen will oder missfallen hat. Dann wird die eine Kerze wieder unter dem Altare hervorgeholt, und bei ihrem Scheine geht Alles still aus einander; wobei ich noch erwähnen muss, dass es sich wunderschön macht, wenn man aus der Capelle in den grossen Vorsaal tritt, wo ein gewaltiger Kronleuchter angezündet ist, und wo die Cardinäle mit ihren Geistlichen durch die Reihen der Schweizer gehen den erleuchteten Quirinal hindurch. — Das *Miserere*, das sie den ersten Tag sangen, war von Baini; eine Composition, wie eben alle von ihm, ohne einen Zug von Leben und Kraft. Indess es waren Accorde und Musik, und das machte den Eindruck. Den zweiten Tag gaben sie einige Stücke von Allegri, die anderen von Bai, und den Charfreitag Alles von Bai. Da Allegri nur einen Vers componirt hat, auf den sie alle abgesungen werden, so habe ich also jede der drei Compositionen, die sie dort gaben, gehört. — Eigentlich aber ist es ziemlich einerlei, welches sie singen, denn die Embellimenti machen sie beim einen, wie beim andern, für jeden verschiedenen Accord ein eigenes; und so kommt von der Composition nicht viel zum Vorschein. Wie die Embellimenti hineingerathen sind, wollen sie nicht sagen, — behaupten, es sei Tradition. Das glaube ich ihnen aber durchaus nicht; denn so wie es überhaupt mit einer musicalischen Tradition ein schlimmes Ding ist, so weiss ich nicht, wie sich ein fünfstimmiger Satz vom Hören sagen fortspflanzen soll; so klingt es nicht. — Sie sind von einem Späteren offenbar hinzugemacht, und mir scheint, der Director habe gute, hohe Stimmen gehabt, diese bei Gelegenheit der heiligen Woche gern produciren wollen, und ihnen desshalb Verzierungen zu den einfachen Accorden geschrieben, in denen sie ihre Stimmen recht auslassen und zeigen könnten. Denn alt sind sie gewiss nicht, aber mit vielem Geschmack und Geschick gemacht; sie wirken vortrefflich. Namentlich ist eine, die oft vorkommt und den grössten Effect macht, so dass unter allen Leuten eine leise Bewegung entsteht, wenn sie anfängt; ja, wenn man immer von der besonderen Art des Vortrages sprechen hört, und wenn die Leute erzählen, die Stimmen klängen nicht wie Menschen-, sondern wie Engelstimmen

aus der Höhe, und es sei ein Klang, den man sonst nie wieder höre, so meinen sie immer diese eine Verzierung. Wo nämlich im *Miserere*, sei es von Bai oder Allegri (denn sie machen in beiden ganz dieselben Embellimenti), diese Accordfolge ist:



da singen sie statt dessen so:

Wie nun der Sopran das hohe *C* recht rein und sanft fasst und lange ausklingen lässt, und dann langsam herabgleitet, während der Alt immer fort sein *C* hält, so dass ich im Anfange sogar getäuscht wurde und glaubte, das hohe *C* bleibe während dessen oben liegen, — und wie sich die Harmonie so nach und nach aus einander wickelt, das ist wirklich ganz prächtig. Die anderen Verzierungen sind in derselben Art den Accordfolgen angepasst; aber diese ist bei Weitem die schönste. Von einer besonderen Art des Vortrages wüsste ich sonst nichts zu sagen; auch was ich einmal gelesen, dass eine eigene akustische Vorrichtung den Schall fortspflanze, ist eine blosse Fabel; eben so, dass sie Alles nur so nach Tradition singen, ohne Tact, Einer dem Anderen folgend; denn ich habe recht gut den Schatten von Baini's langem Arm auf und ab gehen sehen; zuweilen schlägt er sogar sehr hörbar aufs Pult. Es fehlt überhaupt nicht an Dunst, den die Leute und auch die Sänger selbst darum verbreiten. Sie sagen z. B. durchaus nie vorher, welches *Miserere* sie singen wollen; das würde im Moment selbst entschieden u. s. w. Der Ton, in dem sie es singen, hängt übrigens von der Reinheit der Stimmen ab; den ersten Tag war es *H-moll*, den zweiten und dritten *E-moll*, schloss aber alle drei Mal fast in *B-moll*. Der Haupt-Sopran, Mariano, war ausdrücklich aus dem Gebirge nach Rom gekommen, um mitzusingen, und dem habe ich es zu danken, dass ich die Embellimenti mit ihren

hohen Tönen gehört. So sehr sie sich aber zusammen nehmen, so rächt sich doch die Nachlässigkeit und die üble Gewohnheit des ganzen übrigen Jahres, und es kommen oft entsetzliche Detonationen vor. — Noch muss ich Ihnen erzählen, dass ich am Donnerstag, als das *Miserere* anfangen sollte, auf eine Leiter stieg, die an der Wand lehnte, und so bis dicht an die Decke der Capelle gelangte, so dass ich die Musik, die Priester und alle die Zuhörer in der Dunkelheit weit unter mir hatte. Wie ich da oben so allein sass, ohne langweilige Fremde neben mir, machte es mir am meisten Eindruck. — Sie werden genug *Miserere* haben an diesen anderthalb Seiten, und Einzelnes bringe ich Ihnen noch mündlich und schriftlich mit.

(Schluss folgt.)

Vincenz Lachner.

(Vergl. Nr. 29.)

Die biographischen Notizen, welche die Süddeutsche Musik-Zeitung bei Gelegenheit von V. Lachner's Jubelfeier über die Jugend desselben brachte, mögen jedem jungen Musiker zur Beherzigung dienen, da sie zeigen, wie trotz der Schwierigkeiten der drückendsten Art seltene Ausdauer einem angeborenen Talente die nöthige Ausbildung und auch die gebührende Anerkennung zu verschaffen vermögen.

Vincenz Lachner wurde geboren am 19. Juli 1811 zu Rain, einem kleinen Städtchen Baierns, etwa zehn Stunden von Augsburg entfernt, und genoss, gleich seinen sieben älteren Geschwistern, den Musik-Unterricht seines Vaters, der ein vortrefflicher Componist und Organist, zugleich aber auch Orgelbauer, Maler und Uhrmacher war und unter günstigeren Verhältnissen bei seiner ungewöhnlichen und vielseitigen Begabung, bei seiner eisernen Consequenz und Ausdauer vielleicht ein berühmter Mann geworden wäre, in dem kleinen, unbedeutenden Landstädtchen aber mit der bittersten Noth zu kämpfen hatte, indem er seiner zahlreichen Familie wohl reichlich die künstlerische, aber um so spärlicher die leibliche Nahrung zu verschaffen vermochte. Um so eifriger versorgte er sein Ziel, seinen Kindern eine tüchtige und musicalische Bildung zu geben, indem er wohl einsah, dass dies das einzige Mittel sei, sie in die Welt zu bringen und einer über alle Beschreibung gehenden Dürftigkeit zu entreissen. Dieser grossen Aufgabe widmete er seine ganze Zeit, unterrichtete ganz allein seine acht Kinder sowohl in der Musik als in den Elementar-Gegenständen, und hatte das Glück, bei allen, mit Ausnahme eines einzigen unter den fünf Söhnen, einen fruchtbaren Boden für seine Bemühungen zu finden.

Als Vincenz sieben Jahre alt war, und er kaum mit den Füssen das Pedal der Orgel zu erreichen vermochte, wurde, wie früher bei seinen Brüdern, der bisherige Clavier-Unterricht auch auf die Orgel ausgedehnt, und der wackere Meister brachte es dahin, dass seine Kinder mit acht bis neun Jahren schon bedeutende Fertigkeit im Clavierspiel besassen, eine bezifferte Orgelstimme ohne Anstand zu spielen verstanden und ausserdem noch ein paar andere Instrumente behandeln konnten. Inzwischen unternahm der Vater auch musicalische Streifzüge mit einigen der Kinder, wenn die Noth im Hause gar zu gross werden wollte, wobei die eine der Schwestern die Violine spielte und sang, während der achtjährige Vincenz auf einer zum Violoncello umgewandelten Bratsche gar wacker den Bass strich und dem Gesange seiner Schwester secundirte.

Noch bevor er das neunte Lebensjahr erreichte, hatte Vincenz Lachner das Unglück, seinen Vater zu verlieren; doch hatte er in den genannten Gegenständen ein so tüchtiges Fundament gewonnen, dass seine älteste Schwester, welche dem Vater als Organistin nachfolgte, mit Erfolg darauf fortbauen konnte. Der Vater hatte es bei Vincenz vorzugsweise auf einen Violoncell-Virtuosen abgesehen, und wie weit es der achtjährige Knabe darin gehracht hatte, ist daraus zu ersehen, dass er die Rhode'schen Violin-Variationen auf seinem kleinen Violoncell ganz ordentlich und rein zu spielen verstand. Mit elf Jahren kam er an das Gymnasium zu St. Georg in Augsburg, welches er sieben Jahre lang frequentirte, und als fleissiger, wohlgesitteter Student seinen Platz stets unter den Ersten behauptete. Gänzlich unbemittelt, konnte er seine Existenz nur durch wohltätige Menschen finden, und Entbehrungen und Kämpfe der bittersten Art blieben dem jungen Studiosus nicht fremd; allein sein ungewöhnliches musicalisches Talent erregte gleichwohl Aufsehen und verschaffte ihm tüchtige Lehrer im Violin- und Violoncellspiel. Er brachte es auf dem ersten Instrumente so weit, dass er in Concerten spielen konnte, und wurde für das Streich-Quartett ein gesuchter Violoncellist. An der Pfarrkirche zu St. Georg spielte er abwechselnd Orgel, Violine, Violoncell, Flöte, sang auch Sopran und später Alt. In der Harmonielehre erhielt er Unterricht von dem geübten Contrapunktisten Pater Jegg. Glücklicher Weise bot sich dem siebenzehnjährigen Jünglinge die erwünschte Gelegenheit, sich ausschliesslich der Musik zu widmen. Er erhielt nämlich durch die Vermittlung seines Bruders Franz, welcher damals Capellmeister am k. k. Hoftheater in Wien war, die Stelle eines Musiklehrers bei der kunstsinnigen Familie des Grafen Mycielski im Grossherzogthum Posen. Als einzige Quelle, woraus er für jetzt schöpfen sollte, gab ihm sein Bruder Albrechtberger's Lehrbuch, die Mozart'schen

Quartett- und Quintett-Partituren und Bach's wohltemperirtes Clavier mit. Er benutzte diese Quellen auch so fleissig, dass er bald die Bach'schen Fugen auswendig spielen konnte. Allein der enge Wirkungskreis, in dem er sich von allem Verkehr mit der musicalischen Welt abgeschnitten sah, behagte dem höher strebenden Jüngling nicht, und er ging nach drei Jahren nach Wien, wo er auch in kurzer Zeit als Vice-Capellmeister an dem k. k. Hof-Operntheater unter Duport angestellt wurde.

Wie dieser Mann die ihm zinsbringenden Talente auszubeuten wusste, ist bekannt, und beweis't auch der fünfjährige Contract, mit dem er Vincenz Lachner an sich knüpfte und ihn mit 240 Fl. C.-M. per Jahr honorirte. Doch muss auch zur Ehre Duport's erwähnt werden, dass er dieses Verhältniss unaufgefordert löste und Lachner zum wirklichen Capellmeister mit erhöhtem Gehalt beförderte. Im Jahre 1836 trat er die Capellmeister-Stelle in Mannheim an, woselbst er am 26. Juni d. J. sein Jubiläum feierte.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Mainz. Die Kunst hat auch ihre heitere Seite und auch von dieser Seite ihre volle Berechtigung. So hat in der Musik das komische Genre zu allen Zeiten eine bedeutende Rolle gespielt. Wir besitzen in unserer Stadt einen in dieser Richtung ganz besonders begabten Künstler, der in seinen komischen Liedern, Duetten, Terzettten und Quartetten eine so reiche Fülle des pikantesten Humors in dichterischer wie in musicalischer Beziehung entfaltet, dass er wohl in Deutschland von keinem anderen Componisten im komischen Fache übertroffen wird. Wir meinen den ehemaligen Theater-Capellmeister Richard Genée, dessen Compositionen sich zahlreiche Freunde erobert haben, und der den von Mutter Natur ihm verliehenen reichen Quell des heitersten Humors in allen Formen springen lässt. R. Genée hat aber auch als Opern-Componist schon recht Anerkennenswerthes geleistet; sein „Geiger von Tyrol“ ist bereits an mehreren deutschen Bühnen mit Erfolg gegeben worden und wird demnächst auf der Hofbühne in Darmstadt zur Aufführung gelangen. Bei der von der „Mannheimer Tonhalle“ ausgeschriebenen Concurrenz für die Composition des Operntextes von H. Schmid, betitelt „Der Liebesring“, hat die von ihm eingereichte Partitur die ehrenvollste Anerkennung von Seiten der Preisrichter gefunden und ist ebenfalls bei mehreren Bühnen zur Aufführung angenommen. So eben hat derselbe wieder eine einactige Operette: „Der Musikfeind“, vollendet, zu welcher er auch den Text selbst gedichtet hat. Die Besetzung verlangt nur drei Personen: Bass-Buffo, Tenor und Sopran. (Südd. M.-Z.)

** Aus Mainz. Am 13. d. M. gab Herr Capellmeister Lux in unserer herrlichen Stephanskirche vor einem Auditorium von wenigstens 2000 Menschen ein Orgel-Concert. Da die Einnahme einem kirchlichen Zwecke galt, so hatte der Kirchen-Vorstand keinen Anstand genommen, die Kirche hierzu zur Verfügung zu stellen. Herr Lux spielte mit seiner bekannten Virtuosität auf der von Dreymann hier gebauten Orgel Präludium und Fuge von Bach, eine Fuge seiner eigenen Composition und drei von ihm componirte Phantasieen über eine Romanze vom Herzog von Coburg, über das Gebet

aus dem Freischütz und über *O sanctissima*. Wie wir vernehmen, sollen diese drei Phantasieen, welche auf seiner Kunstreise in Belgien schon mit so vielem Beifalle aufgenommen wurden, demnächst im Verlage von B. Schott's Söhnen erscheinen. — Unterstützt wurde das Concert vom Vereine für Kirchenmusik durch den gelungenen Vortrag von *Ave Maria* von Arcadelt († 1570), zwei Gesängen aus Schneider's „Weltgericht“ und Haydn's Motette: „Des Staubes eitle Sorgen“. — Schliesslich noch die Mittheilung, dass Herr Lux von hiesigen Militär-Autoritäten aufgefordert worden ist, seinen preisgekrönten Festmarsch, sobald die Feierlichkeiten in Berlin vorüber, hier zur Aufführung zu bringen, und sind ihm hierzu die verwendbaren Kräfte der hiesigen drei preussischen Musikchöre zur Verfügung gestellt.

Ferdinand Hiller's neue Oper: „Die Katacomben“, Text von Moriz Hermann, wird mit Beginn der Winter-Saison in Wiesbaden in Scene gehen.

Die Bach-Orgel zu Arnstadt. Unsere Leser werden sich des Aufrufs von H. B. Stade, Stadt-Cantor und Organist in Arnstadt, vom 10. Januar d. J. (Nr. 3 der Niederrh. Musik-Zeitung dieses Jahrgangs) erinnern, betreffend die Herstellung der Orgel, die J. S. Bach von 1703 bis 1707 gespielt, während welcher Zeit die 300 Choräle zum Freilinghausen'schen Gesangbuche entstanden sind. Die darin versprochene Lithographie der Orgel und ein Facsimile von J. S. Bach's Handschrift, Beides sauber ausgeführt, sind jetzt erschienen und gegen portofreie Einsendung eines beliebigen Beitrags zu obigem Zwecke von Herrn Ssade zu beziehen. Zugleich „wird beabsichtigt, an der Orgel eine Gedenktafel mit den Namen aller Beteiligten und im Stadt-Archiv ein Bach-Album mit compositionellen oder poetischen kurzgefassten Beiträgen (um deren Mittheilung gebeten wird) niederzulegen“ — J. S. Bach's Handschriften-Abdruck enthält eine Quittung vom Jahre 1703 über „Sechs Gülden 5 Gr. 3 P. Quartal-Besoldung Bach's „aus dem Gotteskasten als Organisten wegen der neuen Kirche“!“ Zwar besagt eine Anmerkung: „Die übrigen Gehaltstheile wurden aus der Stadtkasse bezogen“ —, allein wie niedrig sie gewesen sein mögen, lässt sich aus dem Gehalt aus der Kirchen-Casse schliessen. — Hoffentlich wird dieses interessante Curiosum recht viele Zusendungen von Beiträgen veranlassen.

In Baden-Baden ist am 25. September eine neue Operette (natürlich mit französischem Texte): „Les Amours de Silvio“, Musik von Franz Schwab, mit Beifall gegeben worden.

Die Bemerkungen eines Unenannten über die Compositionsweise des Herzogs von Coburg-Gotha, welche in einigen Blättern abgedruckt worden sind, haben folgende Entgegnung (in Nr. 41 der Deutschen Musik-Zeitung) hervorgerufen:

„Nachdem in Nr. 38 der Deutschen Musik-Zeitung vom 23. d. Mts. mein Name an erster Stelle als künftiger Zeuge über die Compositionsweise Sr. Hoheit des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha genannt worden ist, so stehe ich nicht an, dem unbekannten Frager schon jetzt die bestimmte und rückhaltlose Antwort zu geben, dass Se. Hoheit der alleinige Compositeur seiner Compositionen ist, und dass speciel meine Aufgabe darin bestanden hat, die von dem fürstlichen Autor erfundenen und mehrstimmig zu Papier gebrachten Compositionen für grosses Orchester zu instrumentiren, jedoch auch dies immer mit Rücksicht auf höchste eigene Notizen des Herzogs bezüglich der Wahl und Benutzung einzelner Instrumente.“

„Die Vorschule Sr. Hoheit, Höchst welcher in Dresden bei Reissiger die ernstesten Studien in allen Zweigen der Tonkunst, selbst in den ältesten Kirchen-Compositionen eines Palestrina, Durante, Marcello, Pergolese gemacht hat und vollkommen vertraut mit der Anwendung der Harmonielehre ist, setzt ihn in den Stand, die ori-

ginellen musicalischen Gedanken, welche seiner reichen Phantasie mit seltener Lebhaftigkeit entströmen, gleich einem Componisten von Fach kunstgerecht an einander zu fügen und regelrecht mehrstimmig zu Papier zu bringen. Dass der hohe Herr nicht die Zeit und wohl auch nicht die technische Gewandtheit und Erfahrung eines Fachmanes zur Instrumentirung besitzt, dürfte sich von selbst verstehen. Uebrigens lieben es bekanntlich manche unserer berühmtesten modernen Componisten, sich für diese Arbeit noch eines geschickten Gehülfen zu bedienen. Se. Hoheit hat aber auch noch niemals Anspruch darauf gemacht, der Instrumentirer seiner Opern zu sein. So viel hiervon. Was schliesslich den Zweifel des unbekannten Fragestellers betrifft, dass bei Lebzeiten des Herzogs die Wahrheit wohl schwerlich wegen der „guten Bezahlung“ unserer geleisteten Dienste an den Tag kommen dürfte, so bedaure ich, darauf erwidern zu müssen, dass ein Zweifel wohl über letztere (wenn auch nicht meinerseits), nicht aber über erstere obwalten kann.

„Coburg, den 7. October 1861.

„Ernst Lampert.“

Aus Stuttgart wird gemeldet, dass Hof-Capellmeister Kücke, veranlassst durch die Anstellung des Herrn Eckert, seine Entlassung eingereicht und erhalten hat.

Wien. In den letzten Tagen hat uns ein hier noch ganz unbekanntes, wie wir hören, zwar nicht in Partitur, aber in Stimmen gedrucktes, bei Spina verlegtes „Octett für Blas- und Streich-Instrumente“ in *F-dur* von Fr. Schubert beschäftigt und viel Genuss verschafft. Es existirt nämlich davon ein einstweilen nur handschriftliches vierhändiges Arrangement, welches wir den Herren Verlegern sehr empfehlen können. Unbegreiflich bleibt es, wie unsere hiesige Quartett-Unternehmung eine solche Novität so lange unberücksichtigt lassen konnte. (Eben erfahren wir, dass Herr Hellmesberger sie in das Programm dieser Saison aufgenommen hat.)

Herr Heinrich Stiehl, Componist aus Petersburg und Organist an der protestantischen Kirche daselbst, hat Dinstag den 8. October im Musikvereins-Saale einige seiner Compositionen unter Mitwirkung der Herren Hellmesberger, Dobihal und Röver zur Aufführung gebracht, und zwar: Trio für Piano, Violine und Violoncello, Op. 36; Preis-Sonate für Piano und Violoncello, Op. 37; Quartett für Piano, Violine, Viola und Violoncello, Op. 40.

Die feierliche Grundsteinlegung für das neue Hof-Operntheater wird nach den bisherigen Bestimmungen Dinstag den 19. November, als dem Namensfeste Ihrer Majestät der Kaiserin, statt finden.

An die Stelle des Herrn Schläger wurde der Componist Herr Franz Meier zum zweiten Chormeister des wiener Männer-Gesangvereins gewählt.

Am 7. October gab Herr Jakob Nagy, von dem es auf dem Zettel heisst: „erster ungarischer Hirten-Zauberflöten-Virtuose, der dieses Instrument in seiner Einsamkeit zu Klausenburg selbst erfunden und verfertigt hat“, in Pressburg ein Concert. Das Instrument, dessen sich der Virtuose bediente, gleicht der Theorie nach jenen kunstlosen Pfeifen, die in ihrer rohesten Gestalt von fast jedem Knaben aus weichem Hollunderholz geschnitten, in höherer Vollendung sich auf jedem Wochenmarkte finden. Herr Nagy nun hat dieses unstreitig unvollkommenste aller Instrumente (es ist mit sechs Löchern versehen und fasst nur $2\frac{1}{2}$ Octave) so vollständig in seiner Gewalt, dass es ihm gelingt, die schwierigsten Variationen mit Leichtigkeit zu bewältigen. Klingen auch der gellende Ton namentlich in der Höhe, wo des geringen Umfangs wegen ein schrilles Pfeifen eintritt, nicht gerade angenehm, so ist es doch die erstaunliche Virtuosität und wirklich fabelhafte Technik, welche, indem sie nur durch jahrelange Mühen und unausgesetztes Studium erreicht werden konnte, uns Bewunderung abringt. Herr Nagy ärntete, wie natürlich, reichen Beifall und wurde nach jeder Nummer gerufen.

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN

im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

- Baumfelder, F., Op. 53, 2me Nocturne pour le Piano. 15 Ngr.
 Dussek, J. L., Sonaten für das Pianoforte. Neue Ausgabe.
 Nr. 31 in *F-moll*, Op. 77 (*L'invocation*). 1 Thlr.
 Eitner, R., Phantasie über Motive aus *Tristan und Isolde* von R. Wagner für das Pianoforte. 15 Ngr.
 Krüger, W., Op. 89, Chœur des Soldats de *Faust*, Opéra de Ch. Gounod, transcrit pour le Piano. Edition Brillante. 20 Ngr.
 Landwehr, J., Trio (*F-dur*) pour Piano, Violon et Violoncelle. 3 Thlr.
 Liszt, F., Symphonische Dichtungen für grosses Orchester.
 Festklänge. Arrangement zu 4 Händen. 1 Thlr. 5 Ngr.
 Magnus, D., Op. 73, Chanson du temps passé. Idylle pour le Piano. 15 Ngr.
 — Op. 74, L'Adieu du Pêcheur. Esquisse musicale pour le Piano. 12 $\frac{1}{2}$ Ngr.
 — Op. 76, Marche des Mandarins. Caprice chinois pour le Piano. 18 Ngr.
 — Op. 77, Harmonie des flots. Caprice-Mazurka pour le Piano. 15 Ngr.
 Meinardus, L., Op. 17, Wanderlied von J. von Eichendorff, für Chor mit Begleitung von Blas-Instrumenten. Partitur mit unterlegtem Clavier-Auszug u. St. 1 Thlr. 5 Ngr.
 — Op. 18, Lieder und Gesänge von Göthe, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Heft I. 20 Ngr. Heft 2. 25 Ngr. 1 Thlr. 15 Ngr.
 Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 13, Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Arrangement pour le Piano par Jean Tscherlitzky. 1 Thlr. 20 Ngr.
 — Op. 80, Quartett für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. Arrangement für das Pianoforte von demselben. 1 Thlr 15 Ngr.
 — Op. 87, Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell. Arrangement für das Pianoforte von demselben. 1 Thlr. 15 Ngr.
 Mozart, W. A., Concert-Arien mit Begleitung des Orchesters.
 Nr. 5, Scena ed Aria für Sopran: *In meine Arme komm.* Partitur 20 Ngr.
 Die Orchesterstimmen 25 Ngr.
 Clavier-Auszug 17 $\frac{1}{2}$ Ngr.
 — 11 petites Pièces tirées des Symphonies. Arrangement pour le Piano par Rob. Eitner. 20 Ngr.
 Schumann, R., Op. 38, Erste Symphonie in *B-dur* für grosses Orchester. Für das Pianoforte eingerichtet von Karl Klausen. 1 Thlr. 20 Ngr.
 — Dieselbe. Arrangement für zwei Pianoforte zu acht Händen von Aug. Horn. 4 Thlr. 15 Ngr.

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, Appellhofplatz Nr. 22.

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.