

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstdenker und Künstler.

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

Nr. 24.

KÖLN, 14. Juni 1862.

X. Jahrgang.

Inhalt. Das neununddreissigste niederrheinische Musikfest. I. — Johann Nestroy (geboren 1802 — gestorben 1862). Nekrolog. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Leipzig, Hans Seling †).

Das 39. niederrheinische Musikfest.

Der Niederrheinische Musikverein feierte am 8., 9. und 10. Juni hier in Köln zum 39. Male seine Zusammenkunft unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferdinand Hiller und unter Mitwirkung von Frau Louise Dustmann, kaiserlich königlicher Kammersängerin in Wien; Fräulein Gertrude von Conrath in Köln; Fräulein Francisca Schreck, Concertsängerin in Bonn; Herrn Karl Schneider, Hof-Opernsänger in Wiesbaden; Herrn Karl Becker, grossherzoglich hessischem Kammersänger in Darmstadt; Herrn Karl Hill, Concertsänger in Frankfurt am Main; Herrn Franz Weber, Dom-Organisten und königlichem Musik-Director in Köln, so wie von Künstlern und Dilettanten aus den Städten: Aachen, Barmen, Bonn, Braunschweig, Brüssel, Coblenz, Düsseldorf, Elbersfeld, Essen, Frankfurt am Main, Köln, Meiningen, Oldenburg, Paris, Trier, Wesel u. s. w.

Zur Aufführung kamen:

Sonntag, den 8. Juni: „Salomon“, Oratorium von G. F. Händel, nach der Original-Partitur für Doppelchor, Solostimmen, Orchester und Orgel. (Die Orgelstimme von F. Mendelssohn-Bartholdy.)

Montag, den 9. Juni: Erster Theil. 1) *Sanctus* und *Osanna* aus der hohen Messe in *H-moll*, für sechsstimmigen und Doppel-Chor, Orchester und Orgel, von Joh. Seb. Bach; 2) Ouverture und Scenen aus der Oper „Iphigenie in Aulis“ von Gluck. Zweiter Theil. 3) Sinfonie Nr. 9 mit Schlusschor über Schiller's Ode „An die Freude“ von L. van Beethoven.

Dinstag, den 10. Juni: Erster Theil. 1) Sinfonie in *D-dur* von J. Haydn; 2) Concert-Arie von Mozart, gesungen von Herrn C. Schneider; 3) „Die Nacht“, Hymne von M. Hartmann, für Chor, Solostimmen und Orchester componirt von Ferd. Hiller (zum ersten Male);

4) Ouverture zu „Genovefa“ von Rob. Schumann. Zweiter Theil. 5) Chor aus „Salomon“ von Händel; 6) Clavier-Concert in *D-dur* von W. A. Mozart, vorge tragen von Herrn Ferd. Hiller; 7) Arie aus „Jessonda“ von L. Spohr, vorgetragen von Frau Dustmann; 8) Ouverture zu „Ruy Blas“ von F. Mendelssohn-Bartholdy; 9) Chor aus „Salomon“ von Händel.

Die Programme der zehn früheren Feste in Köln geben den Beweis, dass ihre Ordner neben dem Festhalten an der alten Satzung, welche vorzugsweise Aufführungen älterer Meisterwerke fordert, auch den Bestrebungen der jedesmaligen Zeitgenossen, deren Schöpfungen sich in Form und Geist den erhabenen Mustern anschlossen, vollständig Rechnung trugen.

Während Händel an den Festen in Köln durch den 100. Psalm (zwei Mal), Samson, Salomon, Psalm: „O, preis' den Herrn“, Josua, Jephtha, Messias den Vorrang erhielt, J. S. Bach durch Himmelfahrts-Cantate, das *Credo* aus der *H-moll*-Messe, Naumann durch das „Vater unser“, Gluck durch Scenen der Armide, Haydn durch die „Jahreszeiten“, Mozart durch zwei Sinfonien, Beethoven durch seine beiden Messen in *C* und *D*, „Preis der Tonkunst“ („Der glorreiche Augenblick“) und die Sinfonien Nr. V., VI., VII. (zwei Mal), VIII., IX. vertreten waren, wurden von zeitgenössischen Componisten und meistens unter deren persönlicher Leitung aufgeführt: „Das Weltgericht“, „Die Sündflut“, „Der 24. Psalm“ von Friedr. Schneider, „Der 103. Psalm“ von Fesca, „Jephtha“ und „David“ von Bernh. Klein von Köln, Messe in *C* und Hymnen von Cherubini, der zweite Act der „Olympia“ von Spontini, „Der 114. Psalm“, „Die Walpurgsnacht“ von Mendelssohn, „Saul“ von Ferd. Hiller.

Wenn nun auch die Neueren, wie auf unseren Musikfesten überhaupt, so auch auf den in Köln gefeierten, ihren ehrenvollen Platz gefunden haben, so ist es doch ausgemacht, dass hauptsächlich die Aufführung der classischen

Meisterwerke, deren monumentale Grösse aus der Vergangenheit in die Gegenwart und Zukunft hineinragt, die bei Weitem grösste Menge der Zuhörerschaft anzieht, und die Theilnahme des Publicums, welche sich seit der Wiederaufnahme des Festes im Jahre 1851 nach dessen dreijähriger Unterbrechung stets gesteigert hat, ist ein erfreulicher Beweis für das Gedeihen des Kunstlebens am Rheine in seiner edelsten Richtung auf die höchsten Gattungen der Tonkunst: auf das Oratorium und die Sinfonie.

Deshalb glänzten denn auch bei dem diesjährigen Feste am ersten und zweiten Tage die Namen Händel, J. S. Bach, Gluck, Beethoven. Selbst den dritten Tag zierten auch noch Haydn und Mozart, jener mit einer Sinfonie, dieser mit einem Clavier-Concert und einer Arie; ihnen reihten sich Mendelssohn und Schumann mit Ouvertüren, Ferd. Hiller mit einem neuen, für das Fest geschriebenen Gesangswerke an.

Dass nur Musikwerke deutscher Meister für das Musikfest gewählt worden sind trotz der Bedeutung, die ein solches immer auch für die gesammte Tonkunst hat, bedarf wohl keiner Rechtfertigung. Allein abgesehen davon, dass in den Gattungen, die hier in Betracht kommen, kein anderes Volk Schöpfungen von ähnlichem Umfange und Gebalt aufzuweisen hat, ist auch der Einwurf, den man vom weltbürgerlichen Standpunkte aus, den die Tonkunst einnehmen müsse, machen könnte, nicht stichhaltig; denn um für die idealen Zwecke der Menschheit zu wirken, braucht weder die Wissenschaft noch die Kunst ihre Nationalität zu verläugnen. Wie deutsche Philosophie und Natursforschung überall hin weltbewegende Ideen getragen haben, so haben auch Haydn, Mozart und Beethoven für die deutsche Tonkunst alle Länder erobert und, einestheils rückwärts wirkend, der Wiederaufnahme ihrer grossen Vorgänger Bach und Händel die Stätte bereitet, anderentheils vorbereitend ihren Nachfolgern Weber und Mendelssohn die Bahn geebnet. So ist die deutsche Musik Weltmusik geworden, und jedes deutsche Musikfest ist eine Verherrlichung der Tonkunst für alle Nationen.

Für die Aufführung am ersten Festtage war das Oratorium „Salomon“ von G. F. Händel gewählt worden. Mehrere Gründe, unter Anderem auch die so seltene Erscheinung dieses Werkes auf den Concert-Programmen in Deutschland, dass es dem bei Weitem grössten Theile der Zuhörer ganz neu gewesen sein wird, sprachen für die Wahl desselben, besonders aber der überaus günstige Umstand, dass für die Verwirklichung eines längst gehegten Wunsches die Hauptbedingung hier in Köln vorhanden war. Jener Wunsch war nämlich der, auf einem Musikfeste wieder einmal die Aufführung eines Händel'schen Oratoriums in einer Weise zu veranstalten, die der ursprünglichen Art

der Ausführung unter Händel selbst so viel als möglich gleich käme, d. h. also durch Massen von Chören und Saiten-Instrumenten und fortwährende Mitwirkung der Orgel. Dasselbe war schon einmal mit Erfolg versucht worden im Jahre 1835 in Köln am ersten Pfingsttage, dem 7. Juni. Felix Mendelssohn, der Dirigent des damaligen Festes, hatte eben zu dem Salomon eine Orgelstimme vollständig ausgesetzt, welche Franz Weber auf einer provisorisch im alten Gürzenichsaale aufgestellten, nicht eben vollständigen Orgel spielte. Die Alt-Partie (Salomon) sang Frau von Beckerath, geb. Wolf, aus Crefeld; die Sopran-Partieen Fräulein Bocholtz (damals noch nicht Falconi) und Frau Eschborn; Tenorist war der gewaltige Breiting, Bassist der unvergessliche Michael Dumont, Beide bereits abberufen von dieser Welt, wie schon weit früher als sie der treffliche Meister, unter dessen Leitung sie sangen. Der Eindruck, den diese Aufführung vor 27 Jahren machte, ist vielen Zuhörern aus jener Zeit noch lebhaft in der Erinnerung; er musste sich aber jetzt noch eindringlicher und mächtiger wiederholen, da die gegenwärtigen Verhältnisse, namentlich die räumlichen, durch den Umbau des Gürzenich, dessen Hauptaal mehr als die doppelte Höhe des damals vorhandenen erhalten hat, bei Weitem günstiger sind. Diese Erinnerungen und Erwähnungen, das Vorhandensein der von Mendelssohn durch die Orgelstimme vervollständigten Partitur, und die ermöglichte Aufstellung einer Orgel durch die Herren Ibach & Söhne in Barmen, deren Werkstatt zur Zierde der Rheinprovinz gehört und durch zahlreiche Kunstwerke Bürgschaft für den gelungenen Bau einer Concert-Orgel darbot, bewogen das Comite, das Oratorium Salomon für den ersten Tag zu bestimmen. Herr Capellmeister Hiller, von der Pietät gegen Mendelssohn und der richtigen Ansicht ausgehend, dass jedes Hinzuthun die Einheit der Gestaltung, die dessen Bearbeitung dem Werke gegeben, stören würde, brachte das Oratorium genau nach der Partitur Mendelssohn's zur Aufführung.

In der Reihe der Händel'schen Oratorien ist der Salomon das vierzehnte; ihm folgten nur noch drei: Susanna, Theodora und Jephta. Händel schrieb das Werk im Jahre 1748 vom 5. Mai bis 19. Juni; in demselben Jahre die Susanna vom 11. Juli bis 24. August. Er war damals 63 Jahre alt. In der londoner Musikzeit des folgenden Jahres 1749 führte er beide Oratorien auf, Susanna vier, Salomon zwei Mal. In seinem Todesjahr (1759) gab er den Salomon noch zwei Mal, das erste Mal am 2. März zur Eröffnung der Saison. Am 6. April desselben Jahres dirigierte er zum letzten Male seinen Messias. Am Freitag darauf, den 13. April, gab er den Geist auf, der auch für diese Erdenwelt Unsterbliches geschaffen.

Was das Textbuch betrifft, so kann von dramatischer Handlung und einem scenischen Zusammenhange derselben nicht die Rede sein, indem die einzige dramatische Scene, das Auftreten der beiden Mütter und Salomon's weise Schlichtung des Streites um das Kind, auch nur eine Episode ist. Das Ganze bewegt sich um die Verherrlichung Salomon's in seiner Macht, Gerechtigkeit und Prachtliebe, und auch die Königin von Saba ist ziemlich naiv in dem letzten Theile nur eingeführt, um den Tempel in Salem und die Chorgesänge am Hofe des Herrschers über Israel zu bewundern.

Salomon ist also, mit Ausnahme der eben erwähnten Episode, ein rein lyrisches, rein musicalisches Werk. Je weniger Handlung in diesem Oratorium ist, desto mehr Musik, Musik um der Musik willen, ist darin, und wohl mag Händel's, des Musikers, Hand bei der Gestaltung des Textes mit thätig gewesen sein, weil geschickt eingeführte Veranlassungen gegeben sind, dem Ausdruck der Empfindungen mannigfach wechselnden Charakter und ein Colorit zu verleihen, welches die Einförmigkeit des Stoffes hinter den lebhaften musicalischen Farben verschwinden lässt. Daher schreibt sich denn auch wohl im Ganzen, bei vielleicht weniger Tiefe und Reichthum polyphoner Ausarbeitung, eine fasslichere Fügung und ein absichtliches Hinneigen zu einer edlen Popularität in den Chören. Diese letztere zeigt sich besonders in den anmutigen und lieblichen Chören, während z. B. in den drei ersten Chorgesängen des ersten Theiles, im Anfangs-Chor des zweiten, dem vorletzten des dritten u. s. w., die Schwingen des Händel'schen Genius trotz der dreißig Jahre ihres Trägers sich eben so mächtig regen, als in seinen anderen Werken.

Sehr beachtungswert sind die Sologesänge. Sie sind nicht in dem Bravour-Stile geschrieben, in welchem Händel sonst in anderen Werken manche Zugeständnisse an den damaligen Zeitgeschmack macht. Mit Ausnahme von zwei Arien der Tenor-Partie, für welche der Meister wahrscheinlich gerade damals einen tüchtigen italiänischen Virtuosen hatte, die dritte ist prachtvoll, sind die Solostücke in melodischer Einsachheit dem Charakter der Empfindung angemessen. So ist namentlich die Partie des Salomon durchweg höchst edel gehalten und ohne alle Schnörkelei. Die Charakter-Verschiedenheit der beiden streitenden Frauen ist meisterhaft musicalisch ausgedrückt, und die Arie der wahren Mutter: „Könnt' ich seh'n des Kindes Blut“, ist eine echte Perle, die sich dem Schönsten, was Händel geschrieben hat, würdig anreihet.

Die Vocal- und Instrumentalkräfte, mit denen dieses Oratorium am 8. Juni ausgeführt wurde, waren sowohl an Zahl als an künstlerischer Tüchtigkeit so bedeutend,

die Vorübungen und die Gesammt-Proben so eifrig und andauernd gehalten worden und die Leitung der Aufführung durch Ferdinand Hiller so sicher und energisch und ein so treffliches Resultat des entschiedenen Talents desselben für die Auffassung und Wiedergabe des wahren Geistes der grossen classischen Werke, dass sich unter der ganzen zahlreichen Zuhörerschaft das einstimmige Urtheil bildete und durch die verständigsten Aussprüche und die begeistertsten Beifallsbezeugungen offenbarte: „diese Aufführung gehöre zu dem Grossartigsten und Vollkommensten, was man je gehört habe“.

Der Sängerchor und das Orchester gewährten durch die zweckmässige und zugleich architektonisch schöne Aufstellung einen prachtvollen Anblick.

Der Chor zählte 163 Mitglieder im Sopran, 135 im Alt, 102 im Tenor, 169 im Bass, mithin 569 im Ganzen. Dazu hatten die anderen niederrheinischen Städte 51 Sopranistinnen, 45 Altistinnen, 36 Tenöre und 60 Bässe, zusammen 192 gesandt, die übrigen 377 bildeten den Stamm aus Köln.

Das Orchester hatte 53 Violinen, 20 Bratschen, 20 Violoncelle, 14 Contrabässe. Die Tüchtigkeit dieser 107 Spieler und ihre fast durchgängig vortrefflichen Instrumente bildeten ein Geigen-Quartett, das wohl noch nicht seines Gleichen gehabt hat in Vereinigung von Tonfülle und technischer Virtuosität. Ausser den trefflichen Mitgliedern des kölnischen Orchesters unter Anführung der Concertmeister Grunwald und von Königslöw, zählten wir unter den auswärtigen Künstlern bei den Violinen die Herren Leopold Auer aus Pesth, Bargheer, Concertmeister aus Detmold, Bargheer aus Münster, Bender, Concertmeister aus Düsseldorf, Engel, Concertmeister aus Oldenburg, Fleischbauer, Concertmeister aus Aachen, Müller, Concertmeister aus Meiningen (das ganze Quartett der Gebrüder Müller war unter den Mitwirkenden), Seiss, Concertmeister aus Barmen, Schollmeyer aus Düren, Spanke, Capellmeister aus Paderborn u. s. w.; bei den Bratschen de Bas aus Brüssel, Kochner aus Düsseldorf, Kugler aus Coblenz, Paulus aus Rotterdam, Posse aus Elbersfeld, Reimers aus Bonn, Sperr, Capellmeister aus Aachen, Wolf, Musik-Director aus Crefeld u. s. w.; bei den Violoncellen Forberg aus Düsseldorf, Geul aus Dordrecht, Goltermann aus Stuttgart, E. Helfer aus Essen, Müller aus Meiningen, Müller aus Paris, Schmit aus Prag, Jäger aus Elberfeld, P. Müller aus Aachen u. s. w.; bei den Contrabässen Prof. Bernier aus Brüssel, Simon aus Sondershausen u. s. w.

Die Holz-Blas-Instrumente waren doppelt besetzt: 4 Flöten u. s. w.; jedoch nur 4 Hörner, 3 Trompeten, 3

Posaunen und 1 Tuba, so dass das Klang-Verhältniss zwischen dem Geigen-Quartett und dem Blech vortrefflich war, da das letztere nicht im Geringsten vortönte; die Holz-Blas-Instrumente in den Stellen, wo ihre Harmonie vorherrschte, ebenfalls voll schönen Klanges, im *Fortissimo* der Tutti's aber durch die Wucht der Streich-Instrumente manchmal kaum gehörig durchdringend.

Dazu nun das Haupt-Instrument, die Orgel, zu dem Musikfeste besonders erbaut von Ibach Söhne in Bar- men und auf dem breiten Galerieraume über den hinter- sten Reihen der Orchester-Pulte und der Chorsänger auf- gestellt, mit meisterhafter Behandlung der Registrirung gespielt vom königlichen Musik-Director Herrn Franz Weber. Dem Erbauer war nur kurze Zeit zum Bau und zu der Aufstellung der Orgel gestattet, und dennoch hat er ein Instrument geliefert, das sowohl in der Klangfülle des vollen Werkes, als in den sanften Stimmen zur Be- gleitung der Sologesänge die erhebendsten und ergreifend- sten Wirkungen hervorbrachte und der Aufführung eine Weihe und dem Orchester an vielen Stellen eine so eigen- thümliche Klangfarbe verlieh, dass man sich in eine ganz andere Kunst-Athmosphäre — möchten wir sagen — ver- setzt fühlte, als man sonst im Concertsaale gewohnt ist. Die Verbindung des Orgeltones mit dem mächtigen Chor und dem starken Geigen-Quartett war eine so vollkom- mene, dass Alles zu einem Gesamtklange verschmolz, dessen wunderbaren Eindruck man tief empfand, allein Mühe hatte, sich ihn durch Zerlegung in seine einzelnen Bestandtheile zu erklären.

Und dennoch hatte die Orgel nur einundzwanzig Stimmen, zwölf im Manual und neun im Pedal. Die Disposition ist folgende:

Manual.

1. Principal 8 Fuss.
2. Bordun 16 Fuss.
3. Flauto maj. 8 Fuss.
4. Viola di Gamba 8 Fuss.
5. Gedackt 8 Fuss.
6. Flauto trav. 8 Fuss.
7. Octav 4 Fuss.
8. Quint 2 $\frac{2}{3}$ Fuss.
9. Octav 2 Fuss.
10. Scharf, fünffach, 2 Fuss.
11. Cornet, vierfach, 4 Fuss.
12. Trompete 8 Fuss.

Pedal.

13. Violonbass 16 Fuss.
14. Subbass 16 Fuss.
15. Octav 8 Fuss.
16. Violoncello 8 Fuss.

17. Gedackt 8 Fuss.
18. Quint 5 $\frac{2}{3}$ Fuss.
19. Octav 4 Fuss.
20. Posaune 16 Fuss.
21. Trompete 8 Fuss.

Mit diesen einfachen Mitteln hat Herr Ibach eine Concert-Orgel hergestellt, welche die geschilderte Wir- kung machte, ein Werk, das für den Augenblick alle Er- wartungen übertraf und für die Zukunft den Wunsch nach einer durch die Stimmen eines zweiten und dritten Manuals und noch eines sechszehnfüssigen Principals im Pedal ver- vollständigten Orgel doppelt rege machte.

Unter der Zuhörerschaft waren die Tonkünstler und Männer vom Fach so zahlreich vertreten, wie noch bei keinem Musikfeste am Rheine. Es waren unter Anderen an allen drei Tagen anwesend: Moscheles, Reinecke, von Bernuth aus Leipzig, Blumner aus Berlin, Pas- deloup und Gouvy aus Paris, Kufferath aus Brüssel, Soubre, Director des Conservatoriums in Lüttich, Kuf- ferath der Ältere aus Utrecht, Verhülst aus Rot- terdam, Richard Hol und van Bree aus Amsterdam, Dietrich aus Oldenburg, Scholz aus Hannover, von Perfall aus München, Boch aus Heidelberg, Gerns- heim aus Saarbrücken, Schindelmeisser aus Darm- stadt, Müller aus Frankfurt, Brahms aus Hamburg, Anger aus Lüneburg, Wolf aus Crefeld, Schornstein aus Elberfeld, Engels aus Mülheim an der Ruhr, Zur Nieden aus Duisburg, Tausch aus Düsseldorf, Wüll- ner aus Aachen, Otto Jahn und Heimsoeth aus Bonn, O. Grimm und Michálek aus Münster, Petsch aus Siegen, Lenz und Kugler aus Coblenz, Helfer aus Es- sen, Breidenstein aus Dortmund, Weinbrenner aus Lüdenscheid, Brambach aus Bonn, Engel aus Bremen, Fiedler aus Cleve, Kalliwoda aus Karlsruhe, Lenz, Musik-Director aus Mitau in Russland, Wetrens aus Leiden u. s. w. u. s. w. — in der That ein stattlicher musi- calischer Congress!

Bei der Bearbeitung der Orgelstimme hat Mendels- sohn sich enge Gränzen gezogen; man erkennt überall darin den feinen Tact, der ihn bei solchen Dingen leitete. Nicht nur bei den Sologesängen, sondern auch selbst in den Chören lässt er die Orgel bescheiden auftreten, wodurch denn ihre Wirkung durch Steigerung und am Ende durch die ganze Kraft mit dem vollen Werke um so herrlicher in das Ganze eingreift. Es wäre zu wünschen, dass die Partitur, die im Besitze des Herrn Ignaz Seyd- litz hierselbst ist, von der leipziger Händel-Gesell- schaft für die Herausgabe des Salomon benutzt würde. Bei der bekannten Kunstliebe des Besitzers würde dieser gewiss mit derselben Zuvorkommenheit, mit

welcher er die Schätze seiner grösstentheils von seinem Schwiegervater, dem um Kölns musicalische Zustände so hochverdienten Verkenius, herstammenden musicalischen Bibliothek zur Benutzung gestattet, gern dem desfalls geäusserten Wunsche entsprechen.

Gleich in der Ouverture, die nur für 2 Violinen (mit denen die zwei Oboen gehen), 2 Bratschen und Bässe geschrieben ist, macht nicht nur in dem Largo die Orgel mit den Accorden des vollen Werkes, sondern auch im Allegro mit der Verstärkung der Bässe durch das Pedal und der harmonischen Füllung im Manual durch die Labialstimmen ohne Zungenwerke eine vortreffliche Wirkung.

Im ersten Chor (Nr. 2) gibt der *B-dur-Accord* der Orgel, der dem Einsetzen der Chor-Bässe ohne Begleitung auf das vierte Viertel vorausgeht, eine ganz andere Ankündigung des Festgesanges: „Mit Harf' und Cymbelklang erhebt Jehovah's Macht“, als das blosse *B* der Contrabässe. Den vollen Chor begleitet sie nur im *Tasto solo*; bei den Sätzen des Soprans, Alts und Tenors (ohne Bass) verstärkt sie die Singstimmen ohne Mixtur und 16füssige Register, und erst am Schlusse, wo die Chor-Bässe und Tenöre zum letzten Male das Haupt-Motiv: „Ihm, aller Herren Herr“, in *B-dur* intoniren, tritt das volle Werk ein.

Die folgende Bass-Arie in *Es-dur* (Nr. 3, $\frac{3}{4}$), die einzige für Bass-Solo im ganzen Oratorium (vielleicht eine spätere Einlage?), im Original bloss von 2 Violinen und dem bezifferten Bass begleitet, hat Mendelssohn mit sichtbarer Liebe für die Orgel instrumentirt mit vorherrschendem Register der *Viola di Gamba*. Fast in keiner anderen Nummer erscheint die Orgel so selbstständig; aber die Zuthat bleibt immer sehr bescheiden und ist mit einem bewundernswerthen Zartgefühl aus Andeutungen, die in den Violinen oder in der Gesangsstimme liegen, geschöpft. Z. B. Tact 10—15 des Vorspiels:

Die in den Tacten 12—15 anklingende Violoncell-Solostimme erhält sogar späterhin eine ganz selbstständige Fi-

gur beim Schlusse des Thema's in *F-dur* auf der Dominante von *Es*, fünf Takte vor dem Wiedereintritt der Haupt-Tonart: „Preise den gütigen Herrn alle

Voce e Bassi

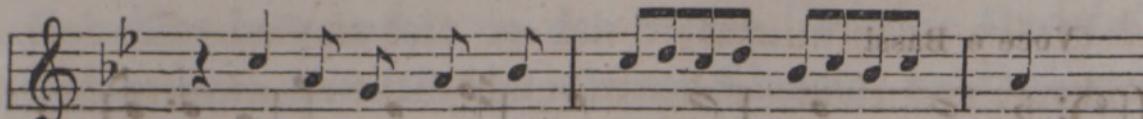
Aber auch diese Figur ist nur vorweggenommen, denn ihre Basis tritt später in der ersten Violine, in der Singstimme und im Bass auf:

Die in der Partitur nur mit dem Bass begleiteten Schlüsse der melodischen Perioden füllt Mendelssohn durch die Orgel harmonisch aus.—Wir sind bei dieser Nummer etwas ausführlicher gewesen, um den Lesern eine ungefähre Vorstellung von der Art zu geben, wie Mendelssohn die Orgelstimme ergänzt hat.

Herr Karl Hill aus Frankfurt am Main trug die Arie mit seiner vollen, weichen Stimme, die sich vortrefflich zum Oratoriengesang eignet, ausdrucksvoll und würdig vor.

In dem Einleitungs-*Grave* des prachtvollen Doppelchors Nr. 4 in *B-dur*: „Mit frommem Sinn und heil'gem Mund“, lernten wir zuerst die eigenthümlich wunderbare Wirkung empfinden, welche die gehaltenen Accorde des vollen Orgelwerkes zu den in lauter schweren Achteln gehenden Saiten-Instrumenten machen. Diese Klang-Vermählung ist in der That gar nicht zu beschreiben; die Schallwellen strömen dermaassen auf uns los, dass wir nicht mehr unterscheiden können, welche Wogen drängen und welche gedrängt werden, so merkwürdig und so schauerlich rauschten die vom Hauche des Windes erbebenden Luftsäulen der Pfeifen mit den Schwingungen der Saiten der hundert und sieben Geigen von allen Maassen und Formen in einander. Und nun in dem Hauptsatze die zwei überaus klangvollen Chöre dazu, deutlich durch die Aufstellung gesondert — denn die Breite des Saales verstattete, das Orchester (natürlich die Violinen) dazwischen zu schieben —, an Präzision der Einsätze und der Accentuation und an Frische der Stimmen mit einander wetteifernd, mit dem kräftigen Haupt-Motiv:

von allen Seiten des Saales her einsetzend, wie verschiedene Völkerscharen, die im Tempel zusammenströmen, dann auf- und abwogend mit der zweiten Figur des Thema's:



welche in der Mitte und dann wieder am Schlusse zu einer längeren Reihe ausgedehnt wird und durch die vereinigten Chöre — die Bässe dreifach in Chor, Orchester und Pedal der Orgel — eine Steigerung erzeugt, deren Tonstufen sich riesig über einander thürmen: das Alles zusammen beschwore mit unwiderstehlicher Gewalt einen Sturm von Beifall herauf, wie man ihn selten erlebt. Erstaunt, und doch auch selber hingerissen, fragte sich der Musiker: „Womit hat der Componist diese ungeheure Wirkung erreicht?“ — Oben stehen die paar Noten der vier Takte, aus denen der ganze Chor von 90 Tacten gebaut ist.

Johann Nestroy.

Geboren 1802. — Gestorben 1862.

Johann Nestroy hatte als Opernsänger begonnen. Bald indessen fühlte er sich in dem Fache eines „ersten“ Bassisten zweiten Ranges unbehaglich. Er empfand zwar für Musik eine wahre Neigung, die er auch in der Folge nie ganz verläugnet hat (er besuchte stets noch mit Vorliebe das Kärnthnerthor-Theater, den ersten Schauplatz seines Sarastro-Debuts) — allein inmitten der vielerlei Uebertreibungen, die er Gelegenheit hatte selbst an bedeutenden und gesieierten, geschweige denn an mittelmässigen Opernsängern zu beobachten, musste allmählich jener Hang zur Travestie in ihm erwachen, den er sein Leben lang als unterscheidendes Zeichen seiner schauspielerischen und schriftstellerischen Richtung bewahrt hat, jener unwiderstehliche Kitzel, die Verkehrtheiten der Menschen durch travestirende und parodirende Steigerung höhnend zu vernichten. Er wandte sich demgemäß dem Fache der Local-Komik zu und spielte vorläufig auf Provinz-Bühnen.

In Graz sand ihn Director Carl, liess ihn in Wien gastiren und wollte ihn engagieren. Carl's Vorsicht jedoch und bekannte Knickerei, und Nestroy's jetzt noch einmal erwachende Neigung zur Oper hätten bald ein Abbrechen der bezüglichen Unterhandlungen und ein Engagement Nestroy's als *Buffo* am Kärnthnerthor zur Folge gehabt; allein Carl besann sich noch zu rechter Zeit, und Nestroy blieb der Local-Posse erhalten.

Ehemal waren die Volks-Komiker stereotype Repräsentanten stehender, conventionel adoptirter Charakter-Masken, welche unter irgend einem theatralischen Vorwande oder auch ohne weiteres Motiv als die Nothwendig-

keit komischer Zuthaten in jedwede Komödie, selbst in Stücke ernster Gattung, hineingezwängt wurden und ohne viel Rücksicht auf die sonstige Handlung, auf die übrigen Charaktere und die Gesammt-Tendenz des Stückes ihre urwüchsigen Spässe zum Besten gaben, wie es ihr Altvater Hanswurst seiner Zeit mit urseligm Behagen gethan hatte. Nestroy, so dünkt uns, gehörte seinem Komiker-Naturel nach zu den Ausläufern dieser Race. Jene Tage aber waren vorüber, wo eine neue Erscheinung nach Art des „Casperl“ oder des „Taddädl“ den gesteigerten Anforderungen der Zeit hätte genügen können. Eben noch hatte Ferdinand Raimund als Schauspieler und Dichter der Volksbühne einen neuen Horizont eröffnet, der Volkmuse einen höheren Aufschwung, der Volkschauspielerei eine intensivere Bedeutung gegeben, Nestroy selbst war als Mensch zu einsichtsvoll, intelligent und gebildet, um seine Wirksamkeit auf jenes abgetretene Feld beschränken zu wollen. Er fühlte sich auf neue Bahnen gedrängt, und zwar um so mehr, je weniger er von Raimund's volksthümlicher Poesie auch nur einen Funken in sich trug. Er begann fürs Theater zu schreiben, zuerst noch mit pflichtschuldiger Anwendung der allegorischen Zaubersformeln, die aber bei ihm eben nichts als Formeln und Schemen waren, nicht wie bei Raimund bedeutungsvoll verkörperte Ideen. Dem Inhalte nach griffen Nestroy's Stücke (*Lumpaci Vagabundus*) sofort ins reale Leben, ja, sofort mit sichtlichem Behagen in niedrige Verhältnisse, und bald ward das leere Formel- und Schemenwesen als fremder Blutstropfen abgestreift und mit kecker Hand der Staub und der Schlamm aufgewühlt, den man sonst kaum nebenbei und ausnahmsweise zu berühren wagte. Der neue Volksdichter begnügte sich nicht mit der Schilderung, er zog die satirische Geisselung, die höhnende Züchtigung der Menschen und Zustände in den Bereich seiner Aufgabe, — und er erfüllte diese Aufgabe, wenn auch nicht immer in läblichster, doch zumeist in so kühn überlegener Weise, dass die gezüchtigte Menge — denn sie war es selbst, die in ihren verschiedenen Bestandtheilen getroffen ward — die Meisterhand erkennen und bewundern musste.

Nestroy's Stücke machen der Erfindungs- und dramatischen Gestaltungskraft ihres Autors wenig Ehre. Der Stoff ist fast durchgängig aus französischen Quellen entlehnt und leicht in einander gefügt. Dagegen enthalten sie mitunter sehr wirksame Situations-Komik, sind reich an charaktergetreuen, lebenswahren Schilderungen wirklicher Zustände und übersprudeln von witzigen Einfällen und treffenden Worthieben gegen moderne Verkehrtheiten und Thorheiten. Witz, Satire, Geist, parodistische Darstellungs-gabe, eindringendes Verständniss der realistischen Tendenzen der Gegenwart, geniale Macht der Travestie — dahin

concentriert sich die Wirksamkeit dieser Stücke. Ziehen sie einestheils die Volksposse in ekle Regionen herab, so erheben sie sich wieder durch die kecke Genialität der Ausführung über das Maass des Gewöhnlichen. Findet das Gemüth darin keine Nahrung, so verletzen sie doch nicht durch falsche Gemüthlichkeit.

Die erste Kategorie aus den dreissiger Jahren — „Lumpaci“, „Eulenspiegel“, „Der gefühlvolle Kerkermeister“, „Robert der Teuxel“, „Nagerl und Handschuh“ (die vier letzteren als Parodieen) — trägt noch deutlich den Stempel der Harmlosigkeit in der Anlage und reiht sich in dieser Beziehung gewisser Maassen an die Vor-Raimund'sche Periode, an Meissl und Bäuerle an, nur mit bis dahin ganz unerhörter Kühnheit im Witzemachen und im Ironisiren. — Die Stücke der zweiten Periode, zu Ende der dreissiger und Anfangs der vierziger Jahre — „Eisenbahn-Heirathen“, „Liebesgeschichten und Heirathssachen“, „Die verhängnissvolle Faschingsnacht“, „Einen Jux will er sich machen“, „Unverhofft“ u. s. w. —, flunkern immer glänzender im Rauschgolde der witzigen Wortverdrehung, geisseln immer kühner alles Bestehende, strafen Thorheit und Laster mit vernichtendem Spotte, vergreifen sich aber auch an allem, was dem Menschen werth und lieb und heilig, und verschmähen keine Zweideutigkeit, wenn sie nur drastisch wirkt. — Mit dem Jahre 1847 endlich kommt plötzlich zu allgemeiner Ueberraschung ein neues Element in die Nestroy'sche Dichtung: ein Anflug politisch-socialen Ernstes. Etwas von einem Dichter musste doch in dem Manne stecken; denn die Gewitterschwüle, die vor der achtundvierziger Bewegung die Lust so drückend machte, fand in seinem „Unbedeutenden“, in seinem „Schützling“ ahnungsvollen Ausdruck. Ohne die früher bezeichneten Eigenschaften der Nestroy'schen Stücke ganz zu verläugnen, hatten diese beiden letzteren doch einen weniger frivolen Zug; ohne viel Aufhebens damit zu machen, war jetzt ein ernster Ton beigemischt, tiefer einschneidende sociale Fragen waren angeklungen, berechtigte Regelungen des potenzierten Volksbewusstseins machten sich fühlbar. Das war die dritte Periode der Nestroy'schen Theater-Muse. Dem Taumel des Jahres 1848 widmete er noch eine drastisch-tolle Opfergabe: „Die Freiheit in Krähwinkel“, dann folgten in immer längeren Zwischenräumen einige mehr oder minder erfolglose Versuche, dann nur noch Bearbeitungen, wie „Tannhäuser“, „Der gebildete Hausknecht“ u. s. w. . . . Die eigentliche schriftstellerische Kraft war versiegt, und Nestroy hatte Tact genug, sich nicht zum Schreiben zu forciren. Er hatte bittere Erfahrungen genug angesammelt. In seiner glänzendsten Periode war das Publicum mit gespanntester, ungeduldigster Neugierde, aber auch mit unerbittlicher Strenge jedem

Schritte seiner schriftstellerischen Laufbahn gefolgt. So viele von seinen Stücken tumultuarisch bejubelt worden waren, eben so viele wurden rücksichtslos zurückgewiesen, die einen lautlos, die anderen unter Zischen und Pochen und Pfeifen unbarmherzig verhöhnt. Tief empfand dies der Verfasser, und fühlte sich namentlich als Schauspieler dadurch eingeschüchtert. So kühn, so cynisch seine Feder war, so ängstlich war der Mann, so ängstlich der Schauspieler Nestroy; und nachdem ihn der Unwill des Publicums wiederholt so arg behandelt, so tief gedemüthigt hatte, konnte er sich späterhin in keiner neuen Rolle einer unbezwingbaren Angst erwehren, die ihm die Kehle zuschnürte, das Gedächtniss raubte und ihn regelmässig die ersten Scenen verderben liess, bis ihn die erste wärmere Applaus-Salve wieder in Fassung brachte.

Nestroy war überhaupt, so begabt er äusserlich durch Gestalt, Physiognomie und Organ auch erscheinen mochte, kein eminentes schauspielerisches Talent, wenn man ein scharfes Charakterisirungs- und Individualisirungs-Vermögen als Merkmal eines selchen annimmt. Das Stereotyp-Komische lag ihm, wie schon angedeutet, näher, als das Prächtige-Charakteristische. Seine Specialität als Darstellung war die burleske Travestie und die fratzenhaft gesteigerte Charge; hierin allein wirkte er mit ursprünglich komischer Kraft, mit elementarer Genialität. Die Anforderungen der Zeit, seine eigene geistige Regsamkeit und seine schriftstellerische Fruchtbarkeit veranlassten ihn freilich zur Übernahme einer Menge zumeist selbstgeschriebener Rollen, die ausser diesem Kreise lagen, und mit denen er nichts desto weniger Erfolge errang. Allein uns dünkt, der Dichter Nestroy habe hierbei weit öfter dem Schauspieler Nestroy geholfen, als umgekehrt der Schauspieler dem Dichter. Der Witz des Dichters hielt die Rolle mehr als die Kunst des Schauspielers; die Kunst des Letzteren bestand zunächst in stereotypen Geberden. Der Charakter als solcher ward von Nestroy kaum äusserlich angedeutet, nie täuschend festgehalten, nie sorgsam ausgeführt; einer dramatischen Steigerung war Nestroy nicht fähig. Caricaturen wie Sansquartier, parodistische Gestalten wie Bertram, Chargen wie die „Hausmeisterin“ — wer wäre so griesgrämig gewesen, dem drastischen Zauber dieser Figuren, die man oft und mit Recht Hogarth'sche genannt hat, zu widerstehen? Ihre Gränze überschritten diese Bilder aber späterhin nur zu oft. — Wer Nestroy nicht mit den Augen der Gewohnheit oder der Voreingenommenheit beobachtete, musste gestehen, dass viele seiner selbstgeschriebenen Rollen trotz manigfacher drastischer Einzel-Momente eine bestimmtere Charakterzeichnung verlangt hätten. Sein Knieriem freilich war eben so genial gespielt als geschrieben; hier traf ein sicherer Instinct den erschreckend richtigen Ton zur Cha-

rakterisirung des behaglich gemeinen Lumpenthums. Von entschiedener Wichtigkeit für Nestroy's künstlerische Wirksamkeit war seiner Zeit seine Stellung an der Wien unter Director Carl neben Wenzel Scholz. Nestroy war damals ein wichtiges Glied in der Entwicklung des wiener Volkstheaters. Er beherrschte nicht unbeschränkt die Lachlust und den Beifall der Menge, dafür sorgte seines Directors Klugheit und seines beliebten Collegen eminentes Talent. Er war beliebt, nicht überschätzt. An seinen Stücken wurde damals strenge, oft überstrenge Justiz geübt. Wie viele Stücke werden heutzutage geduldig hingenommen oder gar von unverschämten Claqueurs bejubelt, die wohl ein weit ärgeres Schicksal verdienten, als den schwächeren Nestroy'schen Stücken damals bereitet ward. Viel nachsichtiger war man seit je her gegen den Schauspieler Nestroy, dem man Vieles ungerügt passiren liess und in allen Uebertreibungen freien Spielraum gewährte.

Von Carl's Tode, dem der alte Scholz zwei Jahre später ins Grab folgte, datirt Nestroy's materieller Glücksstern; von derselben Zeit müssen wir seine künstlerische Decadenz datiren. Als Schriftsteller hat er seit dieser Zeit nichts Nennenswerthes producirt, als Schauspieler begann er zu altern und hatte keinen natürlichen Anhaltpunkt mehr auf den Trümmern der wiener Localposse; als Director endlich, zu dem man ihn gemacht hatte, war er die unbedeutendste Null, welche je einem Weiber- und Coterie-Regiment den Namen geliehen. Dafür ward er freilich von jetzt an gehätschelt und bejubelt, wie nie vorher; dafür ward er freilich jetzt erst zum reichen Manne; dafür ward er freilich zum Halbgott der wiener Volksposse ausposaunt, der armen Posse, die in den letzten Zügen lag und der ein genialer, aber gealterter Chargenspieler nicht mehr auf die Beine helfen konnte. Dieser unverdiente Erfolg, an dem sich der einflussreichste Theil der wiener Tagesspresse in unverantwortlicher Weise betheiligte, dauerte sechs Jahre, nach welchen Nestroy die Direction niedergelegt und nur mehr als Gast unter Herrn Treumann's Leitung mitwirkte. — Sein Abschied als Knieriem in seinem berühmten Erstlingswerke „Lumpaci-Vagabundus“ war glänzend, und wer wollte diesen letzten Triumph dem letzten Mohikaner der wiener Volksmuse missgönnen?!

(Er wurde am 2. Juni mit feierlichem Zuge begraben auf dem Währinger Friedhof, in der Nähe der Ruhestätten von Schubert und Beethoven.) (W. Rec.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Hans Seling, der begabte Pianist und Componist, der uns hier in Köln noch vor einem Jahre in der musicalischen Gesellschaft mit seinen Vorträgen erfreute (vgl. Niederrh. M.-Z., 1861, Nr. 14 v. 6. April), ist am 25. Mai zu Leipzig an einer Lungen-Affection gestorben.

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN

im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

- Beethoven, L. van, *Symphonieen für Violine, Violoncell und Pianoforte zu 4 Händen, arrangirt von C. Burchard.*
 Nr. 1 in C-dur, Op. 21. 2 Thlr.
 " 2 in D-dur, Op. 36. 3 Thlr.
 Chopin, F., *Marche funèbre tirée de la Sonate Op. 35. Arrangement pour 2 Pianos à 8 mains.* 20 Ngr.
 Eitner, R., Op. 10, *Salon-Phantasie über Motive aus Faust von Gounod für das Pianoforte.* 15 Ngr.
 Elvenich, G., *2 Mazurkas pour le Piano.* 18 Ngr.
 Gade, Niels W., Op. 37, *Hamlet. Concert-Ouverture. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von F. G. Jansen.* 25 Ngr.
 Gluck, Ch. von, *Ausgewählte Arien und Gesänge, mit besonderer Berücksichtigung seiner bisher unbekannten italiänischen Opern. Mit deutscher Uebersetzung von G. Engel, herausgegeben von Wilhelm Rust.*
 Zweite Abtheilung. Alt-Arien.
 Nr 1. Recitativ und Arie aus der Oper: *Die Chinesinnen.* 15 Ngr.
 Grausamer Sieger — Ferma, crudele.
 " 2. *Bufo-Arie aus derselben Oper.* 15 Ngr.
 Solch ein Lächeln — Ad un riso
 " 3. Arie aus der Oper *Semiramis.* 10 Ngr.
 Verrathen, verlassen! — Tradita, sprezzata.
 " 4. Cavatine aus derselben Oper. 5 Ngr.
 Schon naht die traute Stunde — Vieni, che poi sereno.
 " 5. Arie aus derselben Oper. 10 Ngr.
 Fliehe mit schnellem Schritte — Fuggi dagl' occhi miei.
 " 6. Arie aus derselben Oper. 10 Ngr.
 Wie vor der Sonne Strahlen — Oscura il sol le stelle.
 Haydn, J., *Der Sturm (La Tempesta). Chor mit Begleitung des Orchesters. Partitur mit untergelegtem Clavier-Auszuge. Neue Ausgabe.* 2 Thlr.
 Klenzel, J., Op. 1, *Trio für Pianoforte, Violine und Viola.* 3 Thlr. 10 Ngr.
 — Op. 2, *Erste Sonate für Pianof. u. Violine.* 1 Thlr. 25 Ngr.
 — Op. 3, *Zweite Sonate für Pianoforte und Violine.* 2 Thlr.
 Leidgebel, A. L., Op. 20, *Auf dem Züricher See. Gedicht von Goethe. In Form einer Sonate für Pianoforte und Männerchor. Clavier-Auszug und Singstimmen.* 2 Thlr.
 Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 74, *Ouverture zu Athalia. Arrangement für zwei Pianoforte zu acht Händen.* 1 Thlr. 20 Ngr.
 Reinecke, C., Op. 72, *Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters.* 4 Thlr. 25 Ngr.
 — Dasselbe für das Pianoforte allein. 2 Thlr.
 Schöne, A., *Zwölf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.* 25 Ngr.
 Vogt, J., Op. 32, *Die Auferweckung des Lazarus. Oratorium in zwei Theilen. Vollständiger Clavier-Auszug vom Componisten.* 4 Thlr. 15 Ngr.
 — Dasselbe die Chorstimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.
 Weil, O., Op. 3, *Danses sérieuses pour le Piano.* 20 Ngr.

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.