

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunztfreunde und Künstler.

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

Nr. 34.

KÖLN, 22. August 1863.

XI. Jahrgang.

Inhalt. Rückblick auf das diesjährige preussische Musikfest. — Berlioz's gesammelte Schriften, deutsch von R. Pohl. Die grossen Operntheater und die Schlag-Instrumente. — Aus Aachen (Einweihung des neuen Saales im Curhause und Fest des „Rheinischen Sängerbundes“ am 6. und 7. September. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Mainz, Mittelrheinischer Sängerbund — Berlin, Wiedereröffnung der k. Oper — Erfurt, Karl Reinhäler † — Alois Bayer † — Stuttgart, Oper „Axur“ — Italien, Ordens-Verleihungen.)

Rückblick auf das diesjährige preussische Musikfest*).

Zum dritten Male ist in diesem Jahre in Königsberg ein dreitägiges Musikfest veranstaltet worden; die beiden ersten fanden, wenn wir nicht irren, 1859 und 1861 statt. Der Bericht über dasselbe in der „Norddeutschen Musik-Zeitung“ enthält sowohl über Rubinstein's Oratorium: „Das verlorene Paradies“, als über die dortigen Musik-Zustände manches Interessante, das wir auszugsweise mittheilen wollen.

Das Fest fand in dem Allerhöchst dazu bewilligten, seit der Krönung prächtig erneuerten Moskowitersaale (über der Schlosskirche), der Tausende von Zuhörern fassten kann, statt. Einen besonderen grossen Concertsaal besitzt Königsberg noch nicht. Das Programm für die drei Tage war folgendes:

I. Der hundertste Psalm von Händel. Neunte Sinfonie von L. van Beethoven. Walpurgisnacht von Mendelssohn.

II. Suite von Joh. Seb. Bach, D-dur. Tenor-Arie aus der Oper „Iphigenie“ von Gluck, gesungen von Herrn Schild aus Leipzig. Clavier-Concert von L. van Beethoven, G-dur, vorgetragen von Ant. Rubinstein. „Nachgesang“, Männerchor von Fr. Schubert, mit Hornbegleitung. Ouverture zu „Anakreon“ von Cherubini. Arie Ah, perfido! gesungen von Fräulein Bekky aus Berlin. Variationen für zwei Pianoforte von Robert Schumann, ge-

spielt von den Herren Ant. Rubinstein und Ad. Jenson. „Das Glück von Edenhall“, von Robert Schumann, für Männerchor mit Orchester.

III. „Das verlorene Paradies“, Oratorium in drei Theilen (Text frei nach Milton), von Ant. Rubinstein (Op. 54).

Die Frau Prinzessin Anna von Hessen wurde bei ihrem Eintritte in den Saal mit dreimaligem Tusch und der Hymne „Heil dir im Siegerkranz“ empfangen.

Die neunte Sinfonie wurde hier zum ersten Male mit einem grossen Chor aufgeführt, und wollte man den lebhaften Beifall nicht etwa dem Beispiele der applaudierenden Prinzess Anna zuschreiben, die dem letzten Satze, die Partitur in der Hand, mit grösster Aufmerksamkeit gefolgt war, so müsste man eben so sehr auf allgemeines, tiefes Verständniss Seitens des Publicums, wie auf vollkommene Ausführung des executirenden Personals schliessen können. Es trifft wohl Beides nicht ganz zu; wenigstens hat die Ausführung uns keineswegs durchweg befriedigen können, namentlich im ersten Satze. Hier fehlte es vorzugsweise an Deutlichkeit und nur zu oft auch an Reinheit. Auch das Ensemble war oft mangelhaft, und überall zu merken, dass die Spieler noch nicht recht zur Erkenntniss gekommen, dass und wie sie ein Ganzes bildeten. Selbst das Zeugniß, das sonst so gern gegeben wird: „es sei Alles gut gegangen“, können wir nicht ertheilen, so sehr wir uns auch bewusst sind, dass damit sehr wenig gesagt sei. Man kam allerdings nicht aus dem Zusammenhange, dafür dirigierte Herr Laudien, der seine Leute wohl zusammen zu halten weiss, und Jeder that, was in seinen Kräften stand. Dafür gab es aber genug andere Mängelhaftigkeiten. Es ist dabei im Grunde dem Orchester keine Schuld beizumessen, es fehlt nicht an Fähigkeit, wohl aber an den so nöthigen Proben. Wenn es wahr ist, wie man erzählt, dass das Orchester zur Sinfonie nur vier oder gar nur drei Proben gehabt hat, so zeugt

*) Es ist nicht unsere Schuld, wenn wir erst jetzt auf das Musikfest in Königsberg zurückkommen; denn die betreffende Sendung vom 8. Juni ist uns — wahrscheinlich durch dortige so genannte Buchhändler-Gelegenheit — erst am 16. August zugegangen! Wir bemerken dies der Redaction der „Norddeutschen Musik-Zeitung“ in Königsberg gegenüber, deren Streben wir seit ihrem Erscheinen unter der Redaction des Herrn August Pabst mit Theilnahme verfolgt haben und ihr den besten Fortgang wünschen. Die Redaction.

das wahrlich von keiner übermässigen Pietät für die Riesenschöpfung des genialsten Instrumental-Componisten.

Auf die unglaublichen Schwierigkeiten der neunten Sinfonie wurde Mendelssohn's Walpurgsnacht vom Chor und Orchester mit sichtlichem Behagen ausgeführt, und so fehlte diesem Theile des Abends auch nicht das Gelingen. Durchweg waren Chor, Orchester und Soli befriedigend, wobei unter den letzteren Herr Simons glänzte.

Die Bach'sche Suite ist ein Cabinetsstück wunderbarer Polyphonie und die Ausführung kann im Allgemeinen eine recht gute genannt werden. Fräulein Bekky sang die Beethoven'sche Scene sehr gut und geschmackvoll, aber nicht mit sehr grosser Wärme, die wir überhaupt bei dieser Dame vermissten. Der Glanzpunkt des zweiten Tages war das Concert von Beethoven, vorgetragen von Ant. Rubinstein. Von Technik zu sprechen, geben wir von vorn herein auf, da das bei diesem Künstler ein völlig überwundener Standpunkt ist, ein mit Unfehlbarkeit beherrschtes Mittel zur Erreichung künstlerischer Zwecke. Das Concert wurde in allen Punkten vollendet gespielt, und die eingelegte Cadenz gehörte zu dem Geistvollsten, was in dieser Beziehung je geleistet ist.

„Das Glück von Edenhall“ gehört zu den weniger bedeutenden Compositionen Schumann's und konnte daher auch keinen hervorragenden Platz in dem Concerte einnehmen.

Der dritte Tag brachte „Das verlorene Paradies“, grosses Oratorium (frei nach Milton), componirt von Ant. Rubinstein, unter Direction des Componisten.

Der Virtuose *par excellence* zeigte sich uns als geistvollen Componisten und trefflichen Dirigenten. Sein Oratorium gehört offenbar zu den bedeutendsten Erscheinungen der Gegenwart; freilich muss man nicht den Maassstab eines Händel, Haydn und Mozart anlegen. Aber unter den Schöpfungen der neuesten Aera steht dieses Werk wohl hervorragend da. Es würde unendlich gelungener sein, hätte der Componist seine Arbeit einer sorgfältigen Feile unterworfen. Es läuft neben überaus Schönem manches höchst Unbedeutende und manches nach unserer Ansicht Verwerfliche mit unter. Was die Factur anbetrifft, so finden wir solche vollständig abweichend von der Weise unserer alten Classiker: die Massen werden nicht zur Entfaltung grossartiger polyphoner Stimmführung, sondern meistens als Füllstimmen benutzt. Contrapunktische Formen finden wir selten, und wo sie vorkommen, verlieren sie sich bald wieder, ohne dass es zu einer erschöpfenden Behandlung des Thema's kommt.

Wir finden auch jene romantische Eigenthümlichkeit wieder: waghalsige Keckheit in der Harmonie und Zaghaftigkeit im Contrapunkte, dabei überall gewandte In-

strumentation, mitunter sogar raffinirte und nicht immer sehr ästhetische.

Im zweiten Theile (Schöpfung), nach Erschaffung der Sonne, ist es wohl nicht recht würdig, zu dem Chor:

Glanzfülle umfliest
Das weite All,
Ein Strahlenmeer ergiesst
Tönenden Schall!
Sonnenzünder,
Weltengründer,
Wunderbar sind Deine Werke
Immerdar!

die grosse Trommel in solche Thätigkeit zu setzen, als gelte es, die Schlacht von Vittoria in Scene zu setzen. Wären solche Sachen aus dem Werke entfernt, es könnte für das Meisterstück unserer Zeit gelten, denn es gibt der grössten Schönheiten unendlich viele darin. Von wahrhaft elektrisender Wirkung war der prachtvolle Schluss-Chor des ersten Theiles:

Freudensang erfülle rings die Welten,
Von gold'ner Harfe rauschet, Lobgesänge!

der das gesammte Publicum zu einem wahren Enthusiasmus hinriss. Solcher Glanzpunkte hat das Werk unzählige, und wir können den Gedanken nicht aufgeben, dass es einem Componisten von solcher Begabung nicht so an Objectivität fehlen kann, um die Schwächen seines Werkes als solche zu erkennen und zu entfernen. Am Schlusse wurde der Componist, der sich auch als gewiegten Dirigenten bewährt hatte, durch unendlichen Beifall, Tusch und Ueberreichung eines Lorberkranzes gefeiert.

Ein Vergleich dieses Musikfestes mit dem von 1861 (dem zweiten) ergibt allerdings einen respectablen Fortschritt, aber wir können die Naivität derer nicht unerwähnt lassen, die unsere Musikfeste mit den rheinischen zu vergleichen unternahmen. Man werfe einen Blick auf die Zahlenverhältnisse des düsseldorfer Festes und verstumme! Der Abstand ist ein so ungeheuer, dass er nothwendiger Weise noch andere Ursachen haben muss, als die blosse Neuheit derartiger Unternehmungen in unserer Provinz, und dem ist wirklich so. Auch bei uns hätte das Resultat ein ganz anderes sein können und müssen. Die Cardinal-Ursache alles Mangelhaften und alles Ungehörigen ist die, dass das Fest den Charakter eines rein persönlichen Unternehmens hatte. Von der musicalischen Akademie konnte es immerhin ausgehen, aber dass deren Ober-Vorsteher überall ganz allein als Entrepreneur auftrat, war nur zu sehr geeignet, die Eigenschaft eines grossen Musikfestes zu verwischen. Ein solches muss nothwendig von einem Fest-Comite ausgehen. Welch ein Beweggrund vorlag, hierin von dem Gebrauche der Gegenden abzuweichen, in denen Musikfeste bereits eingebürgerte Unternehmungen sind, ist nicht abzusehen.

Ein Comite auch in Königsberg zusammen zu bringen, konnte nicht schwer sein, und welche ganz andere Gestaltung das der Sache gegeben hätte, ist handgreiflich. Ein Mensch, und wäre er ein Halbgott, kann nicht Alles besorgen, wenigstens nicht Alles gut, worauf es doch wesentlich ankommt.

Warum war jeder von der Mitwirkung an dem Musikfeste ausgeschlossen, der nicht Mitglied der Akademie oder des Männer-Gesangvereins ist? Gibt es nicht etwa in Königsberg Leute genug von bedeutender musicalischer Bildung, die aber ihre Gründe haben, den beiden genannten Vereinen nicht beizutreten? Hat man Schritte gethan, die grösseren Städte, wie Elbing, Danzig, Thorn u. s. w., zur Theilnahme am Feste anzuregen? und warum waren diese Schritte ohne Erfolg? — Das alles sind Punkte, die in unmittelbarem Zusammenhange mit der Comite-Frage stehen.

Oder ist der Empfang der Frau Prinzessin von Hessen mit der Hymne etwa kein Verstoss? Was soll es für einen Sinn haben, eine Frau mit den Worten anzusingen: „Heil Dir im Siegerkranz, Herrscher des Vaterlands!“?

Die Besetzung des Orchesters war *in quali et quanto* eines grossen Musikfestes unwürdig. Wenn die biesige Local-Kritik behauptet, das Orchester sei so gut und so zahlreich gewesen, als es sich beschaffen liess, so verräth das einen erstaunlichen Mangel an Localkenntniss. Das Orchester hätte sich sehr wohl noch einmal so stark und noch einmal so gut besetzen lassen. Es fehlte die ganze Hünerfürst'sche Capelle und vom Theater-Orchester waren nicht zehn Mitglieder engagirt. Man wird es am Rheine kaum glauben, dass es der Geldpunkt und einzige und allein dieser gewesen, weshalb das Orchester in einer für ein Musikfest allerdings sehr winzigen Zahl vertreten war: 26 Geigen, 8 Bratschen, 5 Bässe u. s. w., wobei noch zu berücksichtigen bleibt, dass darunter erstaunlich schwache Kräfte anzutreffen waren, die wohl nur als Statisten zählen konnten. Es wäre ein Leichtes gewesen, die Zahl der Streich-Instrumente zu verdoppeln (ohne Statisten hinzustellen); es hätte sich dabei nur um eine Mehr-Ausgabe von einigen Hundert Thalern gehandelt. Die Anzahl der Proben hätte ferner bedeutend vermehrt und vor allen Dingen besondere Quartett-Proben gehalten werden müssen, die jetzt sehr zu vermissen waren. Die Celli waren durchaus nicht befriedigend, und erst das Vorspiel unseres Hünerfürst hätte ihnen die nöthige Sicherheit und Tonfülle gegeben. Unter den Contrabässen war mindestens einer, dessen Unfähigkeit nur noch dem des zweiten Fagotts an die Seite zu stellen war. Der Chor der Holzbläser war unrein. Das alles erforderte gebieterisch Abhülfe. Aber man hatte die in der That nur angemessenen Forderungen der Anderen nun einmal zu hoch befunden — mithin blieb

man dabei und liess Alles, wie es war, obgleich Manches im Orchester dann so ausfiel, dass selbst der überaus bescheidene und in seinem Urtheile so reservirte Rubinstein sich einiger unwilligen Aeusserungen zu seiner näheren Umgebung nicht enthalten konnte. Allerdings wäre es für eine Person ein bedenkliches Risico gewesen, eine Ausgabe von vielleicht 500—600 Thlrn. bei zweifelhaftem Erfolge zu machen. Aber warum war es nur eine Person? Bei einem grossen Comite wäre freilich die Ehre, aber auch das Risico getheilt gewesen. Da nun einmal von Ehre die Rede ist, müssen wir auch der hin und wieder laut gewordenen Ansicht gedenken, die executirenden Musiker Königsbergs hätten sich die Mitwirkung am Musikfeste zur Ehre rechnen und desshalb unentgeltlich spielen sollen. (!!) Und wozu? Zu einem allerdings höchst lobens- und anerkennungswerten Unternehmen, dem aber durch geflissentliche Exclusion aller, die nicht zur Akademie oder zum Sängervereine gehören, die zu einem Feste so nothwendige allgemeine freudige Zustimmung und Theilnahme geraubt ist.

Alle Achtung und Anerkennung vor der unermüdlichen Thätigkeit, dem organisatorischen Talente und der Energie des Ober-Vorsteigers der Akademie! Aber der Ansicht können wir uns den Thatsachen gegenüber nicht verschliessen, dass das Musikfest als solches nicht lange und nicht sorgfältig genug vorbereitet war. Darum im Jahre 1865 wieder ein Musikfest! Aber dann ein halbes Jahr vorher ein Comite bilden, Himmel und Erde in Bewegung setzen, um wo möglich alle Vereine und Kräfte der ganzen Provinz unter Einen Hut zu bringen und unter diesem Hut nicht nur Nothdürftiges, sondern Ausgezeichnetes zu leisten.

Die grossen Operntheater und die Schlag-Instrumente.

Hector Berlioz, der von Zeit zu Zeit unter pikanten Titeln — denn diese spielen ja in der ganzen Literatur jetzt eine Hauptrolle, zumal bei den Verlegern — seine zerstreuten Aufsätze in einen Band zusammenfasst, hat Herrn Richard Pohl zu einer deutschen Uebersetzung veranlasst, welche unter dem Titel „Gesammelte Schriften von H. Berlioz“ (Leipzig, 1863, in Lieferungen zu 10 Ngr. im Verlage von G. Heinze) in hübscher Ausstattung erscheint. Vom ersten Bande liegen uns zwei, vom zweiten eine Lieferung vor: sie enthalten Aufsätze aus *A travers Chants* und aus den *Soirées d'Orchestre*. Die Uebersetzung ist fliessend und liest sich recht gut; auch hat Herr Pohl hier und da erläuternde Anmerkungen hinzugefügt.

Der Inhalt der ersten Lieferung und eines Theiles der zweiten (S. 1—104) besteht in den so genannten „Studien“ über Beethoven's Sinfonieen, einer Arbeit über Beethoven's Fidelio und einigen kleineren Artikeln über Beethoven. Diese Aperçus hatten zu ihrer Zeit auf das französische Dilettanten-Publicum einen guten Einfluss und sind in so fern nicht ohne Verdienst; für deutsche Leser in unseren Tagen ist ihr Inhalt jedoch theils antiquirt, theils ganz unbefriedigend, namentlich was die poetischen Deutungen der Sinfonieen betrifft. Indessen, wenn die „gesammelten Schriften“ eine Uebersicht der gesammten musicalisch-schriftstellerischen Thätigkeit des geist- und kennnissvollen Mannes geben sollen, so dürfen auch diese älteren Sachen nicht fehlen. Auch ist der Artikel über Fidelio weniger bekannt und enthält Lesenswerthes, nur darf man nicht ein tiefes Eingehen erwarten, wenngleich auf der anderen Seite Berlioz als Musiker doch immer von der leeren Phrasenmacherei unmusicalischer Literaten fern bleibt.

Neuere Aufsätze sind diejenigen, welche in der zweiten Lieferung von dem „gegenwärtigen Zustande der Gesangskunst“ und von Gluck's „Orpheus“ handeln, während die dritte Lieferung den Anfang der „Orchester-Abende“ enthält, in welche Berlioz wieder Vieles — namentlich das Novellistische — aus seiner „Musicalischen Reise durch Deutschland und Italien“ aufgenommen hat, deren erste Ausgabe (wie uns der Uebersetzer berichtet) vergriffen ist und deren vervollständigten autobiographischen Inhalt Berlioz nicht in einer neuen Ausgabe, sondern in seinen „Memoiren“ veröffentlichen wird.

Den Verfall der Gesangskunst schreibt Berlioz der übermässigen Grösse der Opernhäuser zu, dem System des Applaudirens, gleichviel ob bezahlt oder nicht, „dem Uebergewicht, das man der Ausführung über das Werk, dem Kehlkopfe über das Gehirn, der Materie über den Geist nach und nach immer mehr eingeräumt hat, und — leider nur zu oft auch der seigen Unterwerfung des Genies unter die Dummheit“, endlich auch der heutigen Instrumentation, deren Veranlassung er aber eben wieder auf die übermässige Grösse der Theater schiebt.

Nun, das ist alles allerdings schon oft gesagt, dennoch ist das, was Berlioz über die Gränzen des Raumes in Bezug auf den wahren Genuss des Musikhörens sagt, sehr wahr und lesenswerth. „Der musicalische Strom verliert seine Macht, wenn man eine gewisse Entfernung von seinem Ausgangspunkte überschreitet. Man hört dann zwar noch, aber man schwingt nicht mit. Und doch muss man mit den Instrumenten und den Singstimmen, durch die Schwingungen ihrer Töne erregt, gleichsam selbst-

tonend mitschwingen, um wahrhaft musicalische Eindrücke zu erhalten.“ — Eben so richtig schreibt er auch den zu grossen Räumen einen Theil der Schuld an der Unverständlichkeit des Textes zu. „Das dramatisch-musicalische Schaffen geht aus der Verbindung oder richtiger aus der innigsten Verschmelzung der Poesie und Musik hervor. Der melodische Ausdruck kann zwar an und für sich schon anziehend und fesselnd sein, er kann einen Reiz besitzen, der nur ihm eigen ist und lediglich von der Musik allein erzeugt wird [Davon ist bei Berlioz Act zu nehmen!]: aber seine Macht wird verdoppelt, wenn er den Ausdruck des Inhalts eines Gedichtes erhöht. Diese Vereinigung wird in zu grossen Räumen vernichtet“ u. s. w.

Zuletzt kommt er auch auf die Schädlichkeit der allzu grossen Localitäten für die Wirkung des Orchesters und reiht daran eine interessante Geschichte der allmählichen Einführung der Schlag-Instrumente in das Orchester, aus der wir Folgendes entnehmen.

„In zu grossen Sälen ist auch die Wirkung des Orchesters eine mangelhafte, unvollständige und sogar fehlerbaste, in so fern sie eine andere wird, als der Componist beim Niederschreiben seiner Partitur sich gedacht hat, selbst dann, wenn die Partitur ausdrücklich für das grosse Haus geschrieben wurde, in welchem sie zur Ausführung gelangt. Denn da die Tragweite des musicalischen Stromes für die verschiedenen Ton-Werkzeuge nicht gleich gross ist, so folgt nothwendiger Weise, dass die Instrumente mit grosser Tragweite gar oft eine Gewalt entwickeln werden, die völlig im Widerspruche mit der Bedeutung steht, welche der Componist ihnen beilegt, während die von geringerer Tragweite entweder ganz verschwinden oder wenigstens die Wirkung verlieren werden, die ihnen im Geiste der Composition zugesetzt war. Wenn aber eine aus Stimmen und Instrumenten bestehende „musicalische Wirkung“ eine vollständige sein soll, so müssen auch alle Töne gleichzeitig und mit gleicher Lebensfähigkeit der Schwingungen den Zuhörer erreichen können. Mit Einem Worte: die in Partitur niedergeschriebenen Töne (Musiker werden mich verstehen) müssen auch in Partitur zum Ohr gelangen.“

„Eine weitere Folge der naturwidrigen Grösse der Opernhäuser musste consequenter Weise die Einführung aller stark und gewaltsam wirkenden Hülffsmittel der Instrumentation im Orchester sein. Und dieser Missbrauch, der gegenwärtig bis zu den äusserst möglichen Gränzen gediehen ist, verdirbt nicht nur gänzlich die Leistungsfähigkeit und Tonwirkung der Orchester, sondern hat auch nicht wenig dazu beigetragen, jene Gesangsmanier herbeizuführen, deren Vorhandensein man jetzt allgemein zu beklagen hat, indem er die Sänger reizte, mit aller Anstrengung gegen das Orchester anzukämpfen und

in der Tonstärke wo möglich mit ihm zu wetteifern. Es ist nicht uninteressant, zu verfolgen, wie die Schlag-Instrumente nach und nach sich im Orchester festgesetzt und ihre Herrschaft immer weiter ausgedehnt haben.

„Wenn ich nicht sehr irre, so war es in Iphigenie in Aulis von Gluck, wo die grosse Trommel in Paris zum ersten Male in der Oper gehört wurde, aber allein, ohne Becken oder irgend ein anderes Schlag-Instrument. Sie tritt am Schlusse der Oper auf, in dem letzten Chor der Griechen: *Partons, volons à la victoire!**) Dieser Chor (nebenbei bemerkt, ein Chor im Unisono) ist im Marsch-Rhythmus mit Wiederholungen geschrieben, er begleitet den Abzug des griechischen Heeres nach Troja. Die grosse Trommel schlägt dazu ununterbrochen alle guten Tacttheile, wie bei gewöhnlichen Märschen. Als der Ausgang der Oper verändert wurde, fiel der Chor weg und die grosse Trommel wurde bis zum Anfange unseres Jahrhunderts in der französischen Oper nicht wieder gehört.

Gluck hat auch die Becken in der grossen Oper eingeführt (und zwar mit welcher vortrefflichen Wirkung!) im Scythen-Chor der Iphigenie in Tauris. Er wandte hier die Becken allein ohne grosse Trommel an, während doch die musicalischen Handwerker aller Länder beide Instrumente für unzertrennlich halten. — In einem Ballet in derselben Oper wurde von Gluck auch der Triangel allein mit ausserordentlichem Geschick benutzt. Das war aber auch alles.

„Im Jahre 1808 nahm Spontini die grosse Trommel mit den Becken in seinem Triumphmarsche, so wie in der Musik zum Ballet der Gladiatoren in der Vestalin wieder auf. Später verwandte er sie auch noch in einem Marsche in Ferdinand Cortez, bei dem feierlichen Aufzuge des Tellasco. Bis dahin war die Anwendung dieser Instrumente, wenn auch nicht immer überaus sinnreich, doch wenigstens eine zweckentsprechende, sehr vorsichtige und gemässigte.

„Da tritt Rossini mit seiner Belagerung von Korinth in der grossen Oper auf (1825). Nicht ohne Aerger hatte er die Schläfrigkeit des Publicums der grossen Oper, selbst bei Aufführung der schönsten Werke, beobachtet — eine Schläfrigkeit, deren Ursache weit mehr in den von mir früher entwickelten, der musicalischen Wirkung allgemein

hinderlichen physischen Ursachen, als in dem langweiligen Stil der beliebten Werke aus jener Zeit zu suchen ist. Rossini gelobte sich, Alles zu thun, um keine ähnliche Schmach erleben zu müssen. „Ich werde euch schon am Schlafen zu verhindern wissen“, sagte er. Und nun schrieb er die grosse Trommel und die Becken und den Triangel überall hin, und packte die Posaunen und die Ophicleide mit ihnen in förmliche Accordbündel zusammen, liess aus Leibeskräften mit möglichster Geschwindigkeit drauf los-schlagen und blasen, und schlug aus dem Orchester auch richtig solche klanghelle (wenn auch nicht harmonische) Blitzfunken heraus und erschütterte das Haus mit solchen Donnerschlägen, dass das Publicum sich die Augen rieb und fand, dass dieses neue Genre doch in eine weit lebhaftere (wenn auch nicht musicalischere) Aufregung versetze, als man bis dahin verspürt habe.

„Durch diesen Erfolg ermuthigt, trieb Rossini in seinem Moses diesen Missbrauch noch weiter. In dem berühmten Finale des dritten Actes liess er die grosse Trommel, die Becken und den Triangel in allen *Forte*-Stellen alle vier Tacttheile ununterbrochen fortschlagen, so dass buchstäblich die Schlag-Instrumente eben so viele Noten haben, als die Singstimmen, welche sich einer derartigen Begleitung (man kann sich denken, wie!) anbequemen mussten. Trotzdem ist dieses Finale im Orchester und Chor so geschickt angelegt, und die Klangwirkung der Stimmen und Instrumente ist in Folge der ganzen Anordnung eine so gewaltige, dass die Musik über allem Getöse noch oben auf schwimmt, die Wellen des musicalischen Stromes trotz des ungeheuren Raumes ausnahmsweise alle Punkte des grossen Opernhause erreichen können, das Ohr sämmtlicher Zubörer mitzuschwingen vermag und hiedurch das Publicum so gepackt wird, dass dieses Finale eine der grössten Wirkungen erzielt, die man im grossen Opernhause überhaupt jemals erlebt hat. Tragen aber die Schlag-Instrumente hierzu bei? Allerdings — in so fern man sie als gewaltsames Reizmittel betrachten kann, um die anderen Instrumente, so wie die Singstimmen zu den äussersten Anstrengungen aufzustacheln; aber keineswegs, wenn man nur den Anteil in Anschlag bringt, den sie an der eigentlich musicalischen Wirkung haben; denn sie erdrücken Orchester und Stimmen und erzeugen anstatt einer schönen und kräftigen Klangwirkung einen gewaltsamen, ja, bis zur Tollheit übertriebenen Lärm.

„Genug, mit Rossini's Eintritt in die grosse Oper begann die instrumentale Revolution der Theater-Orchester. Von nun an machte man in allen neuen Opern Lärm um jeden Preis und bei jeder beliebigen Gelegenheit, gleichviel, ob der Lärm zu dem durch den Stoff bedingten Stile

*) Dieser Schluss-Chor ist sowohl von den Bühnen, wie aus den Clavier-Auszügen verschwunden. Auch in der Bearbeitung der Iphigenia in Aulis von Richard Wagner (Leipzig, Breitkopf und Härtel) ist er nicht wieder aufgenommen worden. Dramatisch ist diese Weglassung völlig gerechtfertigt, musicalisch ist sie zu bedauern. Marx („Gluck und die Oper“, II., 102) stellt den Chor mit Recht sehr hoch und vermutet, dass Gluck dabei sehr alte bretagnische Volkslieder gallischen Ursprungs vorgeschwobt haben. Er reproducirt den Chor im Anhang (Beil. Nr. 20, Pag. 78).

passte oder nicht. Natürlich kam bald der Zeitpunkt, wo die Pauken, die grosse Trommel, Becken und Triangel schon nicht mehr ausreichten: man fügte die Militär-Trommel hinzu, dann zwei *Cornets à piston* zur Unterstützung der Trompeten, Posaunen und Ophicleide. Auf der Bühne setzte sich hinter den Coulissen die Orgel neben den Glocken fest; vor den Coulissen marschirten Militär-Musikbanden auf, und schliesslich erschienen noch die grossen Sax-Instrumente, die sich zu den übrigen Orchesterstimmen ungefähr so verhalten, wie Kanonenschüsse zu Kleingewehr-Feuer. Um das Ganze zu krönen, fügte Halévy in der *Magicienne* (Zauberin) noch — das Tamtam hinzu!*) Die neueren Componisten, durch die Hindernisse beirrt, welche die übergrossen Häuser ihnen allenthalben in den Weg legten, glaubten eben, um jeden Preis sie überwinden zu müssen, wenn sie die Existenz ihrer Werke retten wollten. Ich frage aber: ist es im Allgemeinen hierbei nur möglich gewesen, die der echten Kunst allein würdigen Grundbedingungen festzuhalten, nachdem man zu diesen äussersten Mitteln seine Zuflucht genommen hatte, welche die Hindernisse nur umgingen, während man glaubte, sie damit zu vernichten? — Gewiss nicht! — Wie selten sind nicht jetzt schon die rühmlichen Ausnahmen geworden!

„Bei scharfsinniger Verwendung verträgt die Würde der Kunst sehr wohl einen verständigen Gebrauch selbst der allergewöhnlichsten und plumpsten Instrumente; ein jedes vermag unter Umständen dazu beizutragen, die Reichhaltigkeit der Instrumentation zu vermehren und ihre Tongewalt zu steigern. Ich halte es durchaus nicht „unter der Würde“ eines Componisten, irgend eines der vielen Kunstmittel, wie sie heutzutage ihm zu Gebote stehen, bei passender Gelegenheit zu benutzen. Dies entschuldigt aber keineswegs die instrumentalen Scheusslichkeiten, die wir jetzt erleben müssen; der Missbrauch jener Mittel wird dadurch um nichts weniger widerwärtig. Ich glaube, bewiesen zu haben, dass dieser das Seinige redlich dazu beigetragen hat, die Missbräuche herbeizuführen, die man jetzt mit der Menschenstimme treibt — ein Unfug, der gegenwärtige, nur zu lange und, wie ich fürchte, auch höchst überflüssige Betrachtungen entschuldigen möge.“

„Wir haben nur noch hinzuzufügen, dass in Folge des stets geschäftigen Geistes der Nachahmung ein gleicher Unfug nach und nach auch in der komischen Oper eingrissen ist. In Berücksichtigung der speciellen Grundbedingungen der komischen Opernbühne, ihres kleineren

Orchesters, ihrer Sänger mit weniger ausgiebigen Stimmen und ihrer durch die Stoffe überhaupt bedingten Kunstrichtung wirkten diese Missbräuche hier noch ungleich verderblicher und empörender.“

Aus Aachen.

Den 17. August 1863.

Man ist hier in voller Vorbereitungs-Arbeit zu musicalischen Festen, welche Ende dieses Monats und Anfang des folgenden hier statt finden werden.

Das erste, schon Samstag Abend den 22. August, besteht in einem grossen Concerte, zu welchem sich sämmtliche hiesige Gesang- und Orchesterkräfte unter der Leitung des Herrn Directors Wüllner vereinigt haben, um den neu gebauten grossen Saal im Curhause dadurch auf eine würdige Weise einzweihen. Zur Aufführung ist Haydn's „Schöpfung“ gewählt worden; die Soli werden von Frau von Marlow aus Stuttgart und den Herren Dr. Gunz aus Hannover und Hill aus Frankfurt am Main ausgeführt. Das ist wieder ein Kreuz für den Signalbläser von Wiesbaden nach Leipzig, der in Nr. 31 des Senff'schen Blattes die Thatsache, dass in diesem Sommer in Düsseldorf, Wiesbaden, Mainz dieses „an einzelnen Stellen und fast im ganzen dritten Theile sehr antiquirte Werk“ aufgeführt worden, dem „Phänomen eines Strichregens im Flussgebiete des Rheinthal“ vergleicht. Nun ja, der Geschmack am wahrhaft Schönen hat allerdings seine Strömungen, aber sie dauern Jahrzehende und Jahrhunderte und werfen die Widerbeller, die eine kurze Spanne lang dagegen anschwimmen, sehr bald wieder auf den trockenen Sand am Ufer zurück. „Jene häufige Vorführung der Schöpfung halten wir“ — so bläst er weiter — „für ein testimonium paupertatis der Gesangvereine.“ — Warum?

„Weil in wenigen grossen Vocalwerken die Chöre so untergeordneter Art sind, als gerade in diesem!“ — O, o! Wenn es hiesse: „den Arien so untergeordnet sind“, so hätte das noch einen Sinn, obwohl immer einen irrthümlichen, denn der Chor ist in zehn Nummern von sechszehn, die das Werk hat, betheiligt. Dass aber die Chöre „untergeordneter Art“ sein sollen, diese Behauptung ist wirklich ein *testimonium*, und zwar jener absprechenden Frechheit im Urtheil, die neben der Impotenz im Schaffen ein Kennzeichen der neuesten Schule ist. Die Chöre: „Stimmt an die Saiten“, „Die Himmel erzählen“, „Vollendet ist das grosse Werk“, „Des Herrn Ruhm, er bleibt“ — sind untergeordneter Art!! Man lernt doch immer mehr!

Das zweite Fest geht von dem „Rheinischen Sängerbunde“ aus und wird unter Leitung des hiesigen

*) Dieser Seitenhieb auf Halévy ist ungerecht; Spontini und auch Auber (in der „Stummen“) haben den Tamtam schon angewandt. Auch Spontini's gestimmte Amboise im „Aleidor“ scheinen Berlioz nicht bekannt gewesen zu sein.

Männer-Gesang-Vereins Concordia (Dirigent und Präsident Herr C. F. Ackens) am 6. und 7. September Statt finden*). Nach dem Vorgange der in anderen Gauen Deutschlands gebildeten Sängerbünde, als Theile eines grossen, allgemeinen deutschen Sängerverbandes, hat auch eine Anzahl von Vereinen am Niederrheine einen Bund unter obigem Namen gestiftet und auf der Versammlung der Vertreter der beteiligten Vereine zu Bonn am 29. März d. J. den Beschluss gefasst, das erste Sängerfest des Bundes in Aachen zu veranstalten. Es wird dasselbe aber eine grössere Ausdehnung als die süddeutschen Liederfeste erhalten, indem nicht nur die Männer-Gesangvereine Deutschlands, sondern auch Belgiens, Frankreichs und Hollands zur Theilnahme eingeladen sind. Hiernach wird das Ganze einen internationalen Charakter bekommen, und die Art und Weise, wie dergleichen Feste im benachbarten Belgien und jetzt auch in Frankreich veranstaltet werden, scheint auf die Organisation des bevorstehenden in Aachen von fast zu grossem Einflusse gewesen zu sein, da für den ersten Tag wieder — was wir für Deutschland längst abgethan glaubten — ein Gesang-Wettstreit nach sieben Kategorieen mit Preisen an Werthstücken und Geldsummen (!) angeordnet ist und sogar ein „Wettstreit von Harmonie-Vereinen“ auf dem Marktplatz Statt finden soll! In Belgien und Frankreich, wo in kleinen Städten und sogar auf Dörfern Harmonie-Vereine existiren, welche auch in der Kirche mitwirken, aber meist auf sehr niedriger Stufe der Kunst stehen, mag dergleichen zur Aufmunterung statthaft sein; wer soll denn aber bei uns wettblasen? Oder werden wir vielleicht die Musik der Guiden aus Brüssel neben einem oder dem anderen unserer preussischen Regiments-Musikcorps zu hören bekommen? Das wäre freilich interessant genug.

Nach dem Programme findet Sonntag den 6. September um $10\frac{1}{2}$ Uhr der Festzug nach dem Krönungssaale im Rathause Statt, wo die fremden Vereine von den Herren Bürgermeistern begrüßt werden und ihnen der Ehrenwein kredenzt wird. Um 1 Uhr beginnen dann die Gesang-Concuse in drei Localen und in sieben Kategorieen laut auszugebendem Special-Programm. Es betheiligen sich daran 62 in- und ausländische Vereine; 20 Preise sind dafür ausgestellt; die Sieger werden unmittelbar nach jeder Abtheilung proclamirt. Gleichzeitig findet ein Concurs von

Harmonie-Vereinen auf dem Marktplatz Statt. — Abends 9 Uhr nach Beendigung der Concuse grosse Reunion im Curhause.

Montag den 7. September: Morgens 9 Uhr General-Probe zu dem Fest-Concerte; Nachmittags $2\frac{1}{2}$ Uhr zweiter Festzug vom Theater zum Rathause, wo die feierliche Preisvertheilung Statt findet. Abends 6 Uhr im neuerbauten Curhaus-Saale Beginn des grossen Fest-Concertes des Rheinischen Sängerbundes, in welchem 1100 Sänger mit einem entsprechenden Orchester zusammenwirken und Chöre von Mendelssohn, F. Lachner, F. Möhring, Max Bruch und F. Abt, theilweise unter Leitung der Componisten selbst, ausführen. Ausserdem bringt das Concert Ouvertüren von Beethoven und Hugo Ulrich, so wie Vorträge der im Concurs am höchsten ausgezeichneten Vereine. — Am Dienstag im Theatersaal Sängertag, d. h. Versammlung der Vorstände der Vereine des Bundes; Nachmittags 3 Uhr ländliches Fest zu Ronheide u. s. w.

Von Mendelssohn wird dem Vernehmen nach ein Doppelchor aus Oedipus in Kolonos gesungen, von Fr. Lachner „Sturmestythe“, von F. Möhring „Deutscher Schwur und deutsches Gebet“, von Max Bruch „Römischer Triumphgesang“ — alles mit Orchester. Das Concurrenzstück für den Ehren-Concurs der Vereine ersten Ranges ist eine für diesen Zweck geschriebene Composition von Ferdinand Hiller: „Der Morgen“, Gedicht von Otto jun., für vierstimmigen Männerchor ohne Begleitung.

Demnach wird dieser Ehren-Concurs um den *Prix d'Excellence* und das Concert am zweiten Festtag das Interessanteste werden. Man muss nur wünschen, dass die Eintracht und Harmonie, welche vor dem Wettsingen gewiss auf recht erfreuliche Weise sich aussprechen wird, auch nach der Preisvertheilung ungetrübt fortbestehe — ein Wunsch, der durch gar mancherlei Erfahrungen bei früheren Sängerfesten und Wettstreiten sehr gerecht fertigt ist.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Aus Mainz. Am 2. d. Mts., Nachmittags 3 Uhr, fand in der Fruchthalle dahier die erste Production des „mittelrheinischen Sängerbundes“ unter Mitwirkung der k. preussischen Musikcorps der hiesigen Garnison und des Theater-Orchesters Statt. Dieser Sängerbund besteht aus fünf hiesigen Gesangvereinen, den Vereinen von Castel und Kostheim, der „Harmonie“ zu Alzey, dem „Sängerbunde“ von Worms und der „Harmonie“ zu Oppenheim. Die Gesamtzahl der mitwirkenden Sänger mochte etwa 250 bis 300 betragen. Im Programm zeichneten sich aus: „Gruss dem deutschen Volke“ von F. W. Rühl, „Sturmestythe“ von Fr. Lachner und „Deutsche Hymne“ mit Orchesterbegleitung von Fr. Lux. Die Ausführung der Gesänge war durchaus lobenswerth, und so verfehlten denn die Leistungen auch im Allgemeinen ihre Wirkung nicht. Rühl's „Gruss dem deutschen Volke“ wurde sehr gut gesungen und fand verdienten Beifall

*) Dieser „Rheinische Sängerbund“ ist nicht zu verwechseln mit dem „Rheinischen Sängervereine“, welcher ebenfalls in diesem Jahre gestiftet ist und nur sechs Vereine aus sechs Städten zu alljährlicher Gesamtleistung verbindet. Ueber dessen künstlerische Zwecke und das diesjährige grosse Concert desselben in Köln am 4. October siehe die nächste Nummer. Die Redaction.

Die lebhafteste Aufnahme wurde der „Deutschen Hymne“ von Fr. Lux, Gedicht von Prof. Mayer in Mannheim, zu Theil. Wenn schon die patriotischen Schlagwörter des Gedichtes selbst die Sympathieen des Publicums in hohem Grade erregten, so hat es andererseits Lux verstanden, für das schwungvolle Gedicht den entsprechenden Ausdruck in Tönen zu finden. Es wird wenig derartige Compositionen geben, welche so wie diese geeignet sind, abgesehen von dem an und für sich zündenden Gedichte, durch ihre schwungvolle Conception, durch Fasslichkeit der Motive, durch effectvolle Steigerung und brillante Instrumentation die Zuhörer zu fesseln und zu begeistern. — Am Morgen desselben Tages fand die feierliche Beerdigung des Herrn Ludwig Jeschko, Capellmeisters des k. österreichischen Infanterie-Regiments Baron Wernhardt, Statt, des Mannes, dessen heitere Muse den Einwohnern unserer Stadt so viele vergnügte Stunden bereitet hatte. Nachdem die preussischen und österreichischen Musik-corps einen von Jeschko selbst componirten Trauermarsch hatten erklingen lassen, widmete der Männer-Gesangverein dem im Alter von 33 Jahren Dahingeschiedenen an seinem Grabe einen feierlichen Trauergesang.

(Südd. M.-Z.)

Berlin. Ueber die mit der Wiedereröffnung der k. Oper (am 3. d. Mts. Auber's „Feensee“) eingeführte pariser Orchesterstimmung schreibt Richard Wierst: „Der wichtige Schritt ist gethan. Wichtig, wenngleich kaum einen halben Ton gross. Das eingestrichene Normal-a, welches längst anormal geworden war, ist für den Bereich der königlichen Capelle zu den in Frankreich als maassgebend angenommenen Schwingungen in der Secunde herabgesetzt und damit sicherlich der Musik sowohl in Rücksicht auf Schönheit und Fülle des Klanges, als auch auf die Wohlfahrt der Singstimmen ein wesentlicher Dienst geleistet worden. Bei dem ewigen Hinaufschrauben der Stimmung musste eine grosse Zahl älterer Compositionen für Sänger und Sängerinnen allmählich unausführbar werden oder zum Ruin der Stimmen führen; die Instrumente verloren dagegen an Fülle und Kraft. Bei den Blas-Instrumenten stellte sich ein schärferer, minder voluminöser Klang, bei den Streich-Instrumenten durch den nöthigen schwächeren Saitenbezug eine geringere Intensität des Tones ein. Bei der ersten Aufführung in der neuen, tieferen Stimmung, welcher wir beiwohnten, es war dies die Aufführung des Freischütz am vergangenen Dienstag (11. August) wurden wir aufs angenehmste durch den weichen und doch vollen Klang des Orchesters berührt. Haben gleich die Bläser noch nicht genügend Zeit gehabt, sich mit ihren neuen Instrumenten ausreichend vertraut zu machen, was sich namentlich an der nicht immer tadellosen Stimmung der Holz-Instrumente zeigte, so ist doch gerade den letzteren ein wesentlicher Vortheil in Bezug auf den Klang erwachsen. Vornehmlich zeichnen sich die Oboen durch seltenen Schmelz, Weichheit und Rundung des Tones aus. Was die Singstimmen anlangt, so wurden die Spitzen der Partieen, das eingestrichene a des Tenors, das eingestrichene fis des Bass und das zweigestrichene h des Soprans mit gröserer Leichtigkeit und besserer Wirkung als sonst intonirt. Die Chor-Soprane freilich schienen durch vielfaches Zutiefsingen den Wunsch nach einem noch weiter erniedrigten Kamerton deutlich auszusprechen.“

Erfurt. Am 1. August ist hier der Rector des Martinsstiftes, Karl Reinthaler, Vater des Componisten in Bremen, gestorben. Der treffliche Mann war auch in weiteren Kreisen bekannt durch seine Bemühungen um den Kirchengesang.

Der Tenorist Aloys Bayer, seiner Zeit einer der berühmtesten dramatischen Sänger Deutschlands, ehemaliges Mitglied der münchener Hofbühne, geboren 1802 zu Sulzbach in der Oberpfalz, starb am 7. Juli auf seinem Gute Grabenstedt am Chiemsee in Baiern.

Es ist bekannt geworden, dass der Componist der in Leipzig bis jetzt acht Mal gegebenen und beifällig aufgenommenen Oper „Der Abt von St. Gallen“, der unter dem Namen Franz Herther auftrat, der dort lebende praktische Arzt Dr. Hermann Günther ist. Derselbe ist zugleich Verfasser des Gedichtes.

In Stuttgart soll im September zur Geburtstagsfeier des Königs Salieri's „Axur“ zur Aufführung kommen. Der Text ist von Da Ponte, dem Dichter des Don Juan. Schon Lintpaintner hatte begonnen, eine neue Instrumentirung und neue Recitative für diese Oper zu schreiben. Der gegenwärtige Hof-Capellmeister Karl Eckert hat es übernommen, diese Arbeit zu vollenden.

Der König von Italien hat dem Componisten und Director des Conservatoriums in Neapel, Mercadante, die Insignien als Commandeur des Ordens *Sainte Maurice et Lazare* verliehen. Pacini wurde zum Officier ernannt, und der Componist Carlo Caccio erhielt das Ritterkreuz desselben Ordens.

„Des Sängers Fluch“ ist der Titel einer Oper von Langert, welche in nächster Saison auf der coburger Bühne zur Aufführung kommen soll.

Ankündigungen.

So eben erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

Ludwig van Beethoven's sämtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

Partitur-Ausgabe. Nr. 29. Concert für Violine und Orchester. Op. 61. n. 1 Thlr. 21 Ngr.

— Nr. 75. 76. 77. Drei Pianoforte-Quartette in Es, D, C. n. 2 Thlr. 24 Ngr.

— Nr. 107. Sonate für Pianoforte und Violoncell. Op. 69. n. 1 Thlr

— Nr. 165. 33 Veränderungen für Pianoforte. Op. 120. n. 27 Ngr.

— Nr. 210—214. Scene und Arie: Ah! Perfido. — Terzett: Tremate, empj, tremate. — Opferlied. — Bundeslied. — Elegischer Gesang. n. 2 Thlr. 6 Ngr.

Stimmen-Ausgabe. Nr. 29. Concert für Violine und Orchester. Op. 61. n. 2 Thlr. 15 Ngr.

Leipzig, Juli 1863.

Breitkopf und Härtel.

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.