

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstsfreunde und Künstler.

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

Nr. 40.

KÖLN, 3. October 1863.

XI. Jahrgang.

Inhalt. Geschichte der Musik. I. — Der Sangeskönig Hiarne, oder das Tyrfingsschwert. Grosse romantische Oper in vier Acten von W. Grothe, Musik von Heinrich Marschner. Zum ersten Male am 13. Sept. aufgeführt in Frankfurt am Main. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Wien, Sing-Akademie, Programm der vier Concerte derselben).

Geschichte der Musik.

I.

Die Werke über die gesammte Geschichte der Musik folgen in unseren Tagen schnell auf einander. Ausser mehreren übersichtlichen, compendienartigen Büchern, die nach Brendel's „Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich in Vorlesungen“ erschienen sind, wo hin z. B. (aber von sehr ungleichem Werthe) Dr. Joseph Schlüter's „Allgemeine Geschichte der Musik in übersichtlicher Darstellung“ (Leipzig, bei W. Engelmann, 1863), eine recht verdienstliche und auf gesundem Urtheil begründete Arbeit, Paul Frank's „Handbüchlein (!) der Geschichte der Tonkunst“, eine werthlose Compilation, und andere gehören, trat Aug. Wilh. Ambros mit einer ausführlichen „Geschichte der Musik“ auf (Breslau, 1862, bei Leuckart-Sander), deren erster Band von 547 Seiten gross 8. nur erst die Entwicklung der Musik in der antiken Welt enthält und sich vorzugsweise mit der Musik der Griechen in eingehender Weise beschäftigt*).

Gegenwärtig liegt uns der erste Band eines neuen Werkes über denselben Gegenstand vor:

Allgemeine Geschichte der Musik von August Reissmann. Mit zahlreichen, in den Text gedruckten Noten-Beispielen und Zeichnungen (?), so wie 59 vollständigen Tonstücken. München, bei Friedr. Bruckmann. 1863. I. (V und 292 S. gr. 8. und 51 Seiten Noten-Beilagen.)

Dieser durch splendiden Text- und Notendruck sich empfehlende Band enthält ausser dem Vorworte und der Einleitung das erste und zweite Buch des ganzen Werkes, das auf drei Bände berechnet ist. Bei der Geschichte der vorchristlichen Musik hält sich der Verfasser, dessen

historische Monographie: „Das deutsche Lied“ (Kassel, 1861), wir im Jahrgang X, 1862, in Nr. 9 dieser Blätter besprochen haben, im Gegensatz zu Ambros nicht auf; die vier Capitel, die er der Musik der Chinesen und Inder, der Aegypter, der Hebräer, der Griechen widmet, umfassen nur 66 Seiten. Wir meinen, er habe vollkommen recht daran gethan, da auf diesem Boden doch wenig oder gar nichts Neues zu holen und die Wiederholungen des Alten unerquicklich sind.

Mit Seite 67 beginnt das zweite Buch, welches „die Tonkunst unter dem Einflusse des Christenthums“ in sechs Capiteln nach folgender Eintheilung behandelt: 1. Der gregorianische *Cantus planus*. 2. Der gregorianische Kirchengesang erzeugt weltliche Weisen. 3. Die ersten Versuche der Mehrstimmigkeit. 4. Die Schule der Niederländer. 5. Die Schule der Venezianer. 6. Die römische Schule. Dann folgt schon für diesen Band, was sehr zweckmässig ist, ein Namen- und Sach-Register und acht Tonstücke (51 Seiten), Kirchengesänge von Jac. Hobrecht, Josquin des Prés (*Osanna* und das bedeutende *Ave Maria*), Adrian Willaert, Cyprian de Rore, Palestrina (*Iste confessor*), nebst einer sehr interessanten Orgel-Toccata (11 Seiten) von Claudio Merulo (1532—1604). Diese, wie alle Noten-Beispiele, sind durchweg in den neueren Schlüsseln, d. h. im Violin- und Bassschlüssel, gegeben, worüber wir mit dem Verfasser nicht weiter rechten wollen. Dem Dilettanten wird diese Notation freilich willkommener sein, der Musiker würde wenigstens den Alt- und Tenorschlüssel für die Mittelstimmen beibehalten zu sehen wünschen.

Ueber die Grundsätze, welche Herrn Reissmann bei Abfassung seines Buches leiteten, spricht er sich folgender Maassen aus (Vorwort S. III):

„Ich ging bei meiner Darstellung der Entwickelungsgeschichte der Musik von dem Gesichtspunkte aus, dass eine Geschichte der Musik nichts Anderes sein kann, als

*) Siehe die Anzeige desselben in der Niederrheinischen Musik-Zeitung, Jahrgang IX, 1861, Nr. 51, ferner Jahrgang X, 1862, Nr. 9.

eine Geschichte des Tones. Der Historiker hat zu zeigen, wie und unter welchen Bedingungen der Ton emportreibt. Er hat die Experimente zu verfolgen, welche mit den gewonnenen Tönen vom speculirenden Menschengeiste ange stellt werden, um sie zu ordnen, ihrer Natur nach in Systeme zu bringen und die Gesetze zu ergründen, unter welchen sie sich zu plastischen Gebilden zusammenfügen; und hat endlich nachzuweisen, wie ihn dann ganze Völker und einzelne hervorragende Heroen einzelner Jahrhunderte zum bildsamen Material machen, in welchem das gesammte Leben ihres Innern für alle Zeit zu unmittelbarer Erscheinung kommt. Er hat hier nicht nur den Geist zu entziffern, der die verschiedenen Formen des Tones und der Töne erstehen liess, sondern er hat auch die Nothwendigkeit der bestimmten Formen nachzuweisen, indem er sie gewisser Maassen aufs Neue construirt. Die chronologische Anordnung dieser Untersuchungen wird dann ein treues Abbild des pragmatischen Zusammenhangs der ganzen Entwicklungsgeschichte sein.

„In diesem Plane liegt zugleich eine gewiss vortheilhafte Beschränkung. Zunächst mussten alle Völker ausgeschlossen bleiben, die an dem ganzen Processe keinen Anteil nehmen, wie Araber, Japanesen u. s. w.; ferner durste ich die Musikgeschichte der einzelnen Völker überall nur so weit führen, als sie wirklich Anteil an der ganzen Entwicklung haben. Die Geschichte ist ja kein Herbarium, das jedes Product der grossen Entwicklung aufnimmt. Aus demselben Grunde musste ich auch an allen kleinen Meistern, die nur zeitlich Bedeutung haben, vorübergehen.

„In diesem Plane ist endlich selbstverständlich begründet, dass ich meine bereits früher geübte Methode, dem Formellen der Entwicklung mein Haupt-Augenmerk zuwenden, hier noch weit entschiedener in Anwendung bringen musste. Voraussichtlich wird mich daher der Vorwurf, „„an der grauen Theorie grösseres Gefallen zu finden, wie an den Früchten von dem immergrünen Baume des Lebens““, von den Hypergenialen noch härter treffen, als früher, ein Vorwurf, den ich indess nur als ein feines Lob betrachten muss.“

Wenn diese Erklärung über die leitenden Ansichten des Verfassers auch nicht gerade scharfe Begriffs-Bestimmungen ausdrückt, so kann man ihr doch im Kern der Sache beistimmen, und dass die Geschichte der Musik hauptsächlich die Geschichte der Entwicklung ihrer Formen sei, ist richtig. Jedenfalls sind die Formen das Greifbare, an dessen Werden, bei der Unbestimbarkeit des Tones und seiner Erscheinungen an und für sich, der Historiker sich halten muss, wenn er nicht den Boden unter seinen Füssen verlieren will. Aus ihnen den Geist nach-

zuweisen, der sie geschaffen und vervollkommenet, und der die vervollkommeneten mit dem eigentlichen Tonleben erfüllt, ist dann die zweite, freilich schwierigere Aufgabe des Geschichtschreibers der Musik.

Die Art und Weise, wie der Verfasser beide Aufgaben zu lösen strebt, wollen wir an dem Abschnitt über Palestrina zeigen, welcher ausserdem bei der gegenwärtigen Bewegung in der katholischen Kirche in Bezug auf den Kunstgesang von besonderem Interesse ist.

„Während die alten Schulen immer von der Melodie durch die Nachahmungs-Formen zur Harmonie zu gelangen suchten, schlägt die neue Schule (die römische) den entgegengesetzten Weg ein. Sie betrachtet die Harmonie als ein fertiges Material, das durch die canonischen Formen in Fluss gebracht wird und aus welchem sie nun charakteristische Tongebilde gestaltet. Wir haben allerdings kein bestimmtes Zeugniß, allein die Werke des Hauptvertreters dieser Richtung, Palestrina's, wie seines Meisters Goudimel, bezeugen es hinlänglich. Nur so war es möglich, die canonischen Formen mit solcher Consequenz und dennoch mit harmonischer Reinheit und Pracht darzustellen, während alle früheren Contrapunktisten in der Regel das Eine nur auf Kosten des Anderen berücksichtigen. Goudimel's Hauptwerk, die *Psaumes mis en rimes françoises, par Clém. Marot et Théod. Bèze, mises en musique à 4 parties par Claude Goudimel, 1607* (Goudimel endete sein Leben in Paris in der Blutnacht 1572, 24. August), werden noch heute in der reformirten Kirche, und zwar auch in Deutschland, nach der im Versmaass des Originals gehaltenen deutschen Uebersetzung von Ambr. Lobwasser gesungen. Auch in den evangelischen Kirchengesang gingen einzelne über. Sie sind durchaus harmonisch nach unserer Choralweise gehalten und geben den besten Beweis für die oben ausgesprochene Behauptung über die neue Weise der Musik-Praxis. Nicht minder sind seine *Chansons spirituelles*, Paris, 1555, wie *La Fleur des chansons*, Lyon, 1574, vorwiegend harmonisch gehalten, und der Meister enthält sich aller canonischen Formen derartig, dass ihm Baini in seiner mehrfach erwähnten Schrift über Palestrina die Kenntniß derselben absprechen möchte. Dass er sie gekannt und gelehrt haben musste, beweisen schlagend seine Schüler, unter ihnen namentlich Palestrina.

„Giovanni Pierluigi da Palestrina, gewöhnlich nur Palestrina oder auch Prænestinus genannt, ist in der kleinen Stadt Palestrina, dem alten Praeneste, im Jahre 1524 geboren und ging in einem Alter von sechzehn Jahren, im Jahre 1540, nach Rom, um sich dort bei einem der zahlreichen, besonders fremden Meister (Spanier, Franzosen und Niederländer) in der Musik aus-

zubilden, und genoss hier, wie bereits angeführt, den Unterricht Goudimel's an der so genannten *Capella Giulia*, welche Papst Julius II. 1513 gestiftet hatte, um darin Sänger zu erziehen. Schon 1551 wurde er bei der vaticanischen Basilika von St. Peter als *magister puerorum* und später als *magister capellae* angestellt. Sein erstes Werk, ein Band Messen, erschien im Jahre 1554, und sie erwarben ihm die Achtung der Kunstkenner und die Gunst des Papstes Julius III. so, dass ihn dieser, obgleich er nicht Geistlicher war, als Sänger in die päpstliche Capelle aufnahm. Wenige Monate darauf starb indess Papst Julius III., und auch sein Nachfolger, Marcellus II., welcher unserem Meister gleichfalls sehr gewogen war, starb schon nach einer Regierung von 21 Tagen. Der nun folgende Papst nahm Anstoss daran, dass unter den päpstlichen Sängern einige nicht geistlichen Standes und sogar verehlicht waren, und so wurden sie denn mit einer spärlichen Pension entlassen. Auch Palestrina war verheirathet und sah sich drückenden Nahrungssorgen ausgesetzt, als der Ruf an die eben erledigte Stelle eines Capellmeisters an S. Giovanni im Lateran an ihn erging. Er verwaltete dieses Amt, das nur mit geringem Gehalt versehen war, treu und ausdauernd sechs Jahre, nach welcher Zeit (1561) er die etwas einträglichere Stelle an S. Maria Maggiore erhielt. Während der Zeit schrieb er neben Anderem die berühmten Improperien, die am Charsfreitage 1560 in der genannten Kirche zum ersten Male aufgeführt wurden und einen ungeheuren Eindruck machten; und sie werden noch bis heute in der päpstlichen Capelle am Charsfreitage gesungen.

„Hiermit eigentlich schon beginnt seine neue Schule; seine weltgeschichtliche Bedeutung indess erst mit dem Jahre 1565, in welchem er die Kirchenmusik vor harten Concilien-Verordnungen schützte. Wir geben dieses Ereigniss nach dem mehrmals angeführten Buche Baini's über Palestrina. Die dem entgegenstehenden anderweitigen Erzählungen, dass z. B. das Verbot der Kirchenmusik bereits beschlossen war und dass Papst Marcellus durch einzelne Cardinale vermocht wurde, die Ausfertigung der Bulle zu verschieben, bis Se. Heiligkeit eine Messe von dem jungen Palestrina gehört haben würde, und dass der Papst dadurch wirklich bestimmt worden sei, das Verbot zu unterlassen, sind von dem oben angeführten gelehrten und fleissigen Biographen Palestrina's, dem Capellmeister am Lateran, Baini, vollständig widerlegt.

„Auf dem Concilium zu Trient, das sich nach einer zehnjährigen Vertagung 1562 wieder versammelte, kam auch die schon mehrere Jahrhunderte für nöthig erachtete, vielfach erstrebte Reinigung der Kirchenmusik zur Sprache. Wo der Dilettantismus über Musik zu Gericht sitzt, wird

er sich immer gegen die künstliche Musik, welche auch noch an andere Sinne als das blosse Ohr appellirt, erklären. So ist es, wie zu allen Zeiten, auch hier gewesen. Viele der geistlichen Herren hörten in den künstlichen contrapunktischen Formeln nichts weiter als ein Geplärr. Dabei wollen wir nicht verkennen, dass die verschiedenen Schulen, die wir bisher betrachteten, Manches in ihre Praxis mit ausgenommen hatten, was dem geläuterten Geschmack oder der kirchlichen Gesinnung nicht mehr zugesagen konnte. Hörte man auch die profanen Lieder-Melodieen, welche einzelne Meister ihren Messen zu Grunde legten, schwerlich heraus, weil sie in einer Mittelstimme lagen und von einem reichen Contrapunkte umspielt waren, und unterschieden sie sich auch im Grunde noch wenig von den heiligen Weisen der Kirche, so musste doch schon der Name des Liedes, der sogar auf die heilige Messe überging, Vielen ein Gräuel sein, und hiergegen eiferten die geistlichen Herren denn auch zunächst mit Erfolg.

„Mit grösserem Eifer noch wandten sie sich indess gegen die contrapunktischen Formen, und die gesammte Figuralmusik wäre beinahe ihrem Eifer erlegen, wenn nicht die Ablegaten eine Schutzrede für sie gehalten und Kaiser Ferdinand I. durch seinen Gesandten die geistlichen Väter etwas milder gestimmt hätte. So wurde nur beschlossen, die Verbesserung der Kirchenmusik dem Schlusse des Concils zu überlassen, und der Papst ernannte 1565 eine Commission von acht Cardinälen, welche wiederum acht Mitglieder der Capelle zu ihren Berathungen hinzuzogen. Eine Vereinigung darüber, dass Messen über weltliche Lieder nicht mehr gesungen werden sollten, war bald herbeigeführt.

„Schwieriger wurde natürlich die Berathung über jenen zweiten Punkt, die canonischen Formen betreffend. Die Cardinale verlangten unausgesetzte Verständlichkeit und Deutlichkeit des Textes, und dem widersprachen die Sänger, indem sie anführten, dass solches nicht möglich sei, und der Musik die Nachahnungsformen nehmen, hiesse sie ganz vernichten. Nach langen Verhandlungen über diesen Punkt kam man endlich überein, den Versuch mit einem kirchlichen Tonstücke einfachen Stils zu machen. Palestrina, an dessen Improperien und sechsstimmige Messen mehrmals während der Verhandlung erinnert worden war, erhielt den Auftrag und schrieb im Sinne und Geiste desselben drei Messen, von welchen namentlich die dritte, die er später mit einigen anderen in einem Bande dem Könige von Spanien, Philipp II., im Jahre 1567 unter dem Titel: *Missa Papae Marcelli*, dedicirte, den Beifall des heiligen Vaters erhielt. Er legte ihr diesen Titel zum dankbaren Andenken an seinen Gönner, den Papst Marcellus II., bei. Die Messen erregten allgemeine Bewunderung, und jene Commission erkannte die Aufgabe als vollkommen

gelöst an. Palestrina wurde zum Composer der päpstlichen Capelle ernannt mit einem höheren Einkommen. 1571, nach Animuccia's (gleichfalls aus der Schule Goudimel's) Tode, trat er wieder in das früher ausgegebene Amt eines Capellmeisters an St. Peter und eröffnete um dieselbe Zeit mit seinem Freunde Giov. Mar. Nanini zu Rom die berühmte Musikschule, aus welcher eine so grosse Menge vortrefflicher Tonsetzer hervorging, und die dann von einem Neffen und Schüler Nanini's, Bernardino Nanini, fortgeführt wurde. Er starb nach einem überaus thatenreichen siebenzigjährigen Leben 1594, nachdem er noch das Jahr vorher von dem Cardinal-Diakon Aldobrandini zum Concert-Director ernannt worden war. Eine bedeutende Anzahl seiner Werke wurde erst nach seinem Tode von seinem Sohne Igino herausgegeben.

„Nach Baini's Verzeichniss sind an gedruckten und ungedruckten Werken vorhanden: vierzehn Bücher Messen zu vier, fünf und sechs Stimmen, ein Buch achtstimmige Messen, zehn Bücher vier- und fünfstimmige Motetten, ein Buch Offertorien, drei Bücher Litaneien, ein Buch Hymnen für alle Feste des Jahres, ein Buch Magnificat für fünf und sechs Stimmen und ein Buch für acht Stimmen, drei Bücher Lamentationen, zwei Bücher Madrigale für vier und zwei für fünf Stimmen; ausserdem noch einzelne Motetten und Madrigale, die in Sammlungen veröffentlicht wurden.

„Jener erste Band, der 1554 erschien, enthält in der ersten Auflage die vier Messen: *Ecce sacerdos magnus* — *O regem coeli* — *Virtute magna* — *Gabriel Archangelus* und *Ad coenam agni providi*. Der dritten Auflage fügte er eine fünfstimmige Seelenmesse über Melodien des gregorianischen Gesanges und die sechsstimmige Messe *Sine nomine* bei. Sie gehören sämmtlich zu dem bedeutsamsten, was die alten Schulen zu erzeugen im Stande waren, ohne indess eine entscheidende Richtung schon nach der neuen einzuschlagen.

„Viel bedeutsamer schon treten die *Improperia*, welche im Jahre 1560 am Charsfreitage das erste Mal gesungen wurden, hervor. Sie werden antiphonisch in zwei Wechselchören ausgeführt, und zwar in der Weise, dass jede Verszeile mehrstimmig zwar, doch eintönig auf einem Accorde liegen bleibend ausgeführt wird, und nur der Schluss der einzelnen Zeilen wird, wie dort vom Liturgen durch einen melodischen, hier durch einen harmonischen Tropus ausgezeichnet. An die Stelle des einzelnen Tones ist somit der Accord getreten, und dieses neue Verhältniss bildet von jetzt an den Ausgangspunkt der ganzen Musik-Praxis.

„Diese Improperien liefern den Beweis, wie tief Palestrina die Macht der harmonischen Fortschreitungen in Dreiklängen erkannt hatte, und wie er zugleich die Notwendigkeit der Auflösung in rhythmische und melodische

Motive einsah. Jene sind meist dem Sprach-Accent abgelauscht, und ihnen gegenüber machen sich dann die breiteren Gestaltungen bedeutsamer Worte ausserordentlich geltend, wie das *Responde mihi* gegen das *Aut in quo contristavi te?* oder das *Ägypti* gegen das *Quia eduxi te de terra*. Diese bezeichneten Stellen heben sich aber notwendig auch harmonisch und melodisch bedeutsamer heraus, indem sie sich zwar in fest und sicher ausgeprägten, aber in lebendigem Figurenwerke aufgelösten Accorden darstellen. Und wie hoch bedeutsam charakteristisch sind einzelne Stellen trotz ihrer Einfachheit schon geführt, z. B. das *Salvatori tuo* in den Bässen!

„Die Lamentationen sind ihnen am nächsten verwandt. Die Lamentationen, die Klagelieder Jeremiä, wurden schon früh in der Matutine, den letzten drei Tagen der Charswoche gesungen, und zwar ebenfalls einstimmig in dem Psalmentone. Mit dem immer entschiedeneren Hervordringen der Harmonie als selbständige Macht gegenüber der Melodie des gregorianischen Hymnus wurde auch das Bedürfniss rege, diese eintönige Recitation harmonisch auszustatten, und wir finden schon von Stephan Mahu die Lamentationen harmonisiert. In den Kirchen Roms waren bis auf Palestrina die Lamentationen von Elz. Genet, genannt Carpentrasso, im Gebrauch, und ausser diesen hatte man auch Lamentationen von Zarlino, D. N. Vincentino, Animuccia und Anderen; allein sie waren eben nur harmonisierte Psalmenweisen, nicht aber aus dem innersten Organismus der Harmonie heraus krystallisiert; solche schuf erst Palestrina, weil er sich eben schon viel tiefer in den Organismus hineingelegt hatte, als jene. Palestrina schrieb schon für S. Giovanni im Lateran, während er dort Capellmeister war, Lamentationen, und sie sind mit den späteren nahe verwandt. Er componirte die erste Lamentation des *Matutino delle tenebre* für zwei Soprane, einen Contra-Alt und einen Tenor, und das *Jerusalem* fünfstimmig, indem ein Bass hinzutritt. Im Februar des Jahres 1587 übergab er diese Composition dem Decan des Collegiums, P. Bartolomucci. Man ordnete alsbald eine Probe an, die so günstigen Erfolg hatte, dass die Lamentationen sofort für den Dienst in der päpstlichen Capelle angenommen wurden. Sie unterscheiden sich von jenen Improperien durch ihre mehr künstlerische Ausprägung der Accorde. Diese erscheinen schon nicht mehr nur in ihrer mehr sinnlichen Existenz, sondern vielmehr melodisch und in Imitationen aufgelöst. Hier tritt schon vollständig jenes veränderte Verhältniss der gesammten Musik-Praxis zu Tage. Während früher die einzelnen Stimmen sich melodisch zu entfalten und zu Accorden zu verbinden streben, lösen jetzt die einzelnen Stimmen die Accordmassen auf, und darin beruht ihre veränderte Wirkung. Früher war

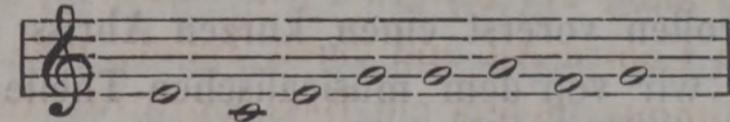
das mehr flüchtige melodische Element vorwiegend, jetzt tritt das mehr macht- und glanzvolle harmonische in den Vordergrund, und die sich auf dem Grunde dieser neuen Musik-Anschauungsweise erhebenden Tongebilde gewinnen dadurch die staunenswerthe Grossartigkeit ihrer Construction und das Geheimnissvolle, wunderbar Prächtige ihrer Wirkung. Dies beweisen zunächst die Hymnen von Palestrina.

„Der Meister behandelt sie äusserlich zunächst, wie z. B. Orlandus Lassus schon die Psalmen und die Motetten, indem er die einzelnen Strophen als besondere Abschnitte componirt, und indem er ihnen die Hymnen-Melodieen des gregorianischen Gesanges zu Grunde legt, erhalten sie ein gewisses äusseres Band. Dem in der Noten-Beilage mitgetheilten Hymnus liegt die alte Tonweise „*Iste confessor*“ zu Grunde. Die ganze erste Strophe scheint nur angeregt von dem dort mitgetheilten *Cantus firmus*, und er ist mehr bestimmt, die Tonart im Sinne und Geiste desselben festzustellen; die Erfindung der Motive für die canonische Arbeit, wie diese selbst, wird entschieden von ihm beherrscht, bis er endlich im zweiten Theile dieses Satzes selbst austritt (*Ad sacram curia*) als vierstimmiger Canon und zu einem zweiten, sich daranschliessenden das Motiv liefert. Weiterhin tritt ein Motiv der ersten Hälfte dieses Satzes auf, und der ganze Satz schliesst in *g*—ionisch.

„Der dritte Satz wird fünfstimmig, und zwar erscheint der *Cantus firmus* wiederum canonisch eingeführt mit einem reich figurirten Contrapunkt.

„Palestrina hat über denselben *Cantus firmus* auch eine Messe geschrieben, welche unter demselben Namen „*Iste confessor*“ erschienen ist.

„Eine wunderbare Fülle eigenthümlicher Gestaltungen erwuchs unter der Hand unseres Meisters aus dem *Cantus firmus*:

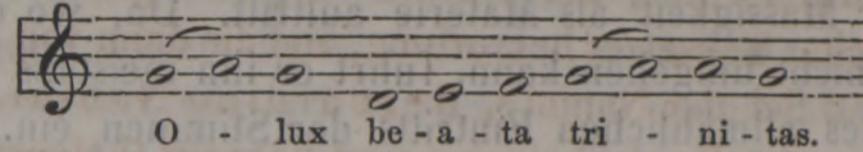


Con - di - tor al - me si - de - rum.

„Zur ersten Abtheilung verwendet er nur den Schluss *gafg* als Motiv, und zwar in der versetzten ionischen Tonart, während im weiteren Verlauf die phrygische Tonart immer bestimmter hervortritt. Es ist gerade dieser Satz ein neuer Beleg für die feinsinnige Weise und den grossartigen Reichthum der Harmonieen, in welchen sich dem Meister sofort der Hymnus umsetzt und in welchen ihm die Tonart sich darstellt. Die zweite Strophe behandelt Palestrina fünfstimmig in der phrygischen Tonart, und zwar gelten jetzt die ersten sechs Töne als leitender Gesang. Der letzte Satz endlich, das *Laus, honor, virtus, gloria*, wird sechsstimmig. Der *Cantus firmus* wird zwei- und dreistimmig, natürlich immer in canonischer Weise, durch-

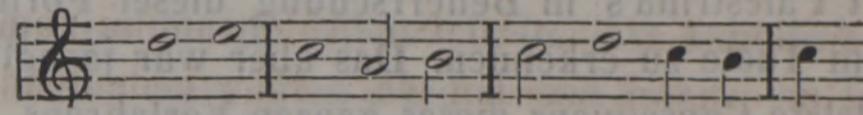
geführt und mit einem reich figurirten Contrapunkt. Auch die Bearbeitung des ersten Satzes klingt mit hinein, und am Schlusse wird die Hymnus-Melodie, durch alle Stimmen vertheilt, nochmals zu grosser, prachtvoller Wirkung eingeführt.

„Der Hymnus: *In Sabbatus*, zeigt eine eigenthümliche Umgestaltung des *Cantus firmus*:

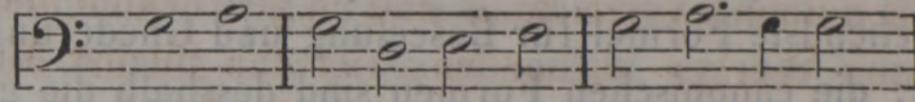


O - lux be - a - ta tri - ni - tas.

welcher im ersten Satze, wie folgt:



und im nächsten in folgender Gestalt als Motiv verwandt wird:



„Die nächste Verwandtschaft mit seinen Hymnen haben seine Messen. Auch hier legt er den einzelnen Sätzen meist einen bestimmten *Cantus firmus* zu Grunde, aber er behandelt ihn hier meist viel künstlicher und energischer, als dort. In seinen ersten Messen finden wir noch alle die Kunststücke der niederländischen Schule wieder. Er mischt in ihnen nicht nur verschiedene Texte, wie jene, sondern auch verschiedene Zeitmaasse, Tempi und Prolationi. So singt in der ersten Messe eine Stimme die Worte und Töne der Antiphone: *Ecce sacerdos magnus qui in diebus suis placuit Deo et inventus est iustus*. Im *Agnus* haben Sopran und Contra-Alt gleichzeitig das *Tempus perfectum minor*, der Tenor das *Tempus perfectum maior* und der Bass das *Tempus imperfectum*. Im *Dona nobis pacem* wechseln die *Hemiola minora* mit dem *Tempus minus imperfectum*.

„Auch noch in jenen bereits erwähnten drei Messen, durch welche er die geistlichen Herren den Figuralgesängen wiederum geneigter machte, verschmähte er nicht ganz jene Künste. So ist die Messe über *l'Homme armé* so geschrieben, dass sie sowohl im geraden wie ungeraden Takte gesungen werden kann. Vielleicht darf man indess annehmen, dass sie, obgleich erst 1570 veröffentlicht, schon früher von unserem Meister gesetzt wurde. Wie er aller Künsteleien der alten Schule Herr war, beweist er ja auch schlagend in jenem Offertorium: *Tribularer si nescirem*, in dem eine Mittelstimme ein Thema (*Pes*) wie bei Josquin von sieben zu sieben Pausen fünf Mal um eine Stufe aufsteigend, dann eben so wieder absteigend singt und im zweiten Theile dieses Spiel in derselben Ordnung wiederholt, während die anderen Stimmen mancherlei canonische Sätze darüber ausführen.

„In seiner ganzen Grösse kommt übrigens in der That der eigentliche Palestrina-Stil, wie wir ihn bereits früher hinreichend kennzeichneten, in der *Missa Papae Marcelli* zur Darstellung. So fest und sicher ausgeprägte Harmonien hatte man vorher kaum in den Lamentationen geschrieben, und dabei sind die Stimmen doch auch wiederum so selbständig geführt, dass kein Accord eigentlich in seiner Massigkeit als Materie auftritt. Da, wo er den Accord nicht umgehen kann, führt er ihn meistens in der Weise des allmählichen Eintritts der Stimmen ein. Wir begegnen keinem eigentlichen Canon, aber die hohe Meisterschaft Palestrina's in Beherrschung dieser Formen ist aus jedem Takte zu erkennen. Das aber war ja nothwendig die letzte Consequenz dieses ganzen Verfahrens. Wohl haben jene Formen ihre tiefsinnige Bedeutung; das *plures ex una* ist, abgesehen von aller mystischen Deutung, die entsprechendste Formel für Beseelung und Gliederung der Massen; die canonischen Formen sind desshalb die grössten, weil sie neben einer strengen Einheit die tiefste und mannigfaltigste Charakteristik zulassen. Freilich, ehe der künstliche Contrapunkt zu dieser höchsten Bedeutung gelangte, mussten vorher einige andere Bedingungen erfüllt werden, welche wir im nächsten Buche einer näheren Besprechung unterwerfen, und desshalb erscheinen auch hier die Formen immer mehr noch als Typen, in welchen sich der Strom der religiösen Empfindung ergiesst. Allein sie haben zugleich jene meisterliche Beherrschung des einfachen Contrapunktes ermöglicht, welcher die Harmonie in ein künstlich verschlungenes Gewebe von durchaus selbständigen Stimmen auflöst. Es kann dies nicht als der höchste künstlerische, aber als der entschieden treffendste und charakteristischste Stil hingestellt werden. Jede einzelne Stimme verfolgt ihren eigenen Weg zur Darstellung der Harmonie nach ihrer eigenen Individualität, und alle einigen sich in der festgeformten Harmonie. Die Accorde sind gewisser Maassen die Säulen, über und zwischen denen die Melodie ihre Bogen schlägt. Hiedurch schliesst Palestrina die ganze alte Musik-Praxis ab, denn ihr Bestreben ging von jenen ersten Versuchen, zu organisiren, dahin, Harmonie und Melodie zu untrennbarer Einheit in einander zu arbeiten. Jene sollte diese sättigen und kräftigen und mit einem wunderwirkenden Schmucke auszieren, und diese wiederum dann jene aus der naturalistischen Existenz der in gewissem Sinne immer doch rohen Materie erheben zu einem schön geformten Kunstgebilde, und dadurch in die höhere Sphäre des Ideals. Palestrina beginnt mit jenen Lamentationen, die er schon 1559 während seiner lateranensischen Thätigkeit schrieb, die letzten Consequenzen zu ziehen, und beendigte diese Mission eigentlich schon in jenen Messen, namentlich der genannten *Missa Papae Marcelli*.

In seinen Motetten und den Madrigalen dagegen macht sich daneben jenes neue Element geltend, das schon fast ein halbes Jahrhundert in der Kunstgeschichte sich wirksam zu erweisen beginnt, wenn auch noch ausserhalb der Kirche, und zwar namentlich in Deutschland, das eigentliche rhythmisches Element. In den Motetten und namentlich in den Madrigalen macht es sich bei Palestrina in einer Zusammenfassung zu rhythmischen Figuren und deren Anordnung zu wirklichen Tongruppen geltend. Die einzelne Stimme folgt nicht mehr nur dem Zuge, zu contrapunktiren oder die Harmonie klangvoller herauszubilden, sondern vielmehr schon dem mehr künstlerischen, dies auch in einer gewissen ebenmässigen Anordnung zu thun. Wir können, wie wiederholt ausgesprochen, diesen ganzen Verlauf hier nur andeuten und gedenken im nächsten Bande, wo der ganze rhythmisches Process zu verfolgen sein wird, auf diese Motetten und Madrigale zurückzukommen.“

Der Sangeskönig Hiarne, oder das Tyrfingsschwert.

Grosse romantische Oper in vier Acten von W. Grothe.
Musik von Heinrich Marschner.

Zum ersten Male den 13. September aufgeführt im städtischen Theater in Frankfurt am Main*).

Die Direction des frankfurter Theaters hat sich durch die erste Aufführung dieses nachgelassenen Werkes eines so hochverdienten und wahrhaft, nicht bloss dem Namen nach, deutschen Meisters unstreitig ein grosses Verdienst erworben, und wir danken dem Zufalle, der uns am Tage der ersten Wiederholung nach Frankfurt führte, wo wir von der Ankündigung dieser interessanten Novität höchst überrascht und natürlich entschlossen waren, der Aufführung beizuwohnen.

Wir wollen vorerst einen kurzen Abriss des Sujets geben, ehe wir von dem musicalischen Theile der Oper sprechen. Der erste Act beginnt mit einem Chor der Va-

*) Auch wir sind, wie der Verfasser des obigen Artikels, von der Aufführung des Hiarne in Frankfurt überrascht worden, und entnehmen desshalb seinen Bericht der „Süddeutschen Musik-Zeitung“ vom 21. September. Der Ansicht aber über Wagner's Einfluss auf Marschner's Musik in dieser Oper müssen wir entschieden entgegentreten, denn die Oper, deren Text zum Theil nach unserem Rathe geändert worden ist, kennen wir recht gut aus der Partitur, und von Wagner'schem Stil ist die Musik himmelweit entfernt, sowohl was Inhalt als Form betrifft. Uebrigens widerspricht sich der Verfasser selbst in auffallender Weise, indem er erst behauptet, es gebe in dieser Oper keine Musikstücke (Arien, Duette u. s. w.) in üblicher Form, und nachher selbst zwei Cavatinen und eine Arie hervorhebt, denen er noch das schöne Duett am Schlusse des ersten Actes zwischen Hiarne und Asloga hätte zufügen können. L. B.

sallen Hiarne's, welcher selbst Vasall der Krone Dänemarks ist und wegen seiner Kühnheit, mit der er um die Liebe der Prinzessin Asloga, Tochter des Königs Frotho, warb, von diesem vom Hofe verbannt, jetzt trauernd auf seinem Schlosse weilt. Die Vasallen fordern den greisen Barden Hiarne's auf, seine Lieder erklingen zu lassen; doch weigert sich dieser und will nur für Hiarne, den König der Sänger, seine Saiten röhren. Da tritt Hiarne herein, traurig und düster, und wird von dem Sänger ermahnt, zu den Waffen zu greifen und in lustiger Fehde sich eine andere Dirne zu erobern. Erzürnt weist Hiarne ihn zurück; da erschallt draussen Trompetenklang, der die Ankunft Biörn's, des Waffengenossen Hiarne's, verkündet, und freudig begrüssen sich die beiden Freunde. Biörn bringt die freudige Nachricht, dass König Frotho todt und Asloga somit frei und Herrin ihrer Hand ist, da ihr Bruder Friedebrand, Frotho's einziger Sohn, schon vor Jahren einen Seezug unternommen hatte, von dem er nicht zurückkehrte und allgemein als todt betrauert wurde. Doch Uller, der Oheim Asloga's, will nun ihre Hand und mit dieser die Krone des Reiches an sich reissen, und der Thing der Vasallen ist wohl geneigt, sie ihm zu gewähren; schlägt Asloga Uller's Hand aus, so muss sie das Königshaus verlassen und sich als Priesterin im Tempel Balder's von der Welt zurückziehen.

Hiarne, durch diese Botschaft zur Verzweiflung getrieben, fasst den Entschluss, den Geist seines Ahnherrn Stoccadur anzurufen und das von ihm ins Grab genommene Schwert, den Tyrfing, welches seinen Besitzer unüberwindlich macht, zu erbitten, um so dem dämonischen Zauber, mit welchem Uller ausgerüstet sein soll, siegreich zu begegnen. Ende des ersten Actes. Der Ahn Hiarne's erscheint auf seinen Ruf und übergibt ihm den Tyrfing mit den warnenden Worten, dass dieses Schwert jederzeit den Sieg bringe im Kampfe für das Recht; doch wird es aus Eigennutz oder gegen das Recht gezogen, so bringt es dem Verderben, der es führt. Nun tritt Hiarne, von Asloga sehnüchsig erwartet, kühn am Hofe auf und nennt sie seine Braut. Uller, der ihn mit dem Schwerte bekämpfen will, flieht beim Anblicke des Zauberschwertes, und die Vasallen begrüssen Hiarne jubelnd als ihren König und Gemahl der Asloga. Ende des zweiten Actes. Im dritten Acte erscheint Uller in einer Felsschlucht und ruft die Dämonen der Unterwelt zu seiner Hülfe an; doch diese verböhnen ihn und rühmen ihm die unbesiegbare Zauberkraft des Tyrfing. Da naht Gottron, Uller's getreuer Vasalle, mit der Nachricht, dass Friedebrand, der todtgeglaubte Königssohn, unvermutet mit seiner Kriegerschar gelandet und bereit sei, sich seine Krone von Hiarne wieder zu erobern. Uller fasst neuerdings Hoffnung, die Hand Asloga's zu gewinnen.

Hiarne fordert die widerstrebenden Vasallen zum Kampfe gegen ihren rechtmässigen Herrn auf, und diese folgen endlich seinem Rufe, da Asloga das Wiedererscheinen ihres längst verschollenen Bruders für eine Erfindung Uller's erklärt.

Die Schlacht zwischen Friedebrand und Hiarne entscheidet sich zu Gunsten des Ersteren, da der Tyrfing, gegen den rechtmässigen Kronerben gezogen, nur Schrecken in Hiarne's eigener Brust verbreitet, und dieser flieht, das Zauberschwert von sich werfend, von dem Schlachtfelde. Friedebrand zieht als König in sein Schloss ein, und umgeben von seinen Vasallen lässt er Gnade verkünden für jeden, der um Gnade bitten würde. Da naht sich Hiarne in der Maske eines alten Barden und bittet, ein Lied vor dem Könige singen zu dürfen. Er singt die Geschichte seiner Liebe, seiner Verbannung und seines Sieges über Uller, der ihm Asloga's Hand gewann, und schliesslich in Demuth vor dem Könige sich beugend, gelobt er ihm Treue und fleht um seine Verzeihung und um den ungestörten Besitz seiner Gattin Asloga. Uller, der auf dem Schlachtfelde den Tyrfing gefunden hatte, stürzt nun mit dieser Waffe auf Hiarne los, allein das Schwert wird ihm zum Fluche in der eigenen Hand, und unter dem Hohngeschrei der unsichtbaren Geister versinkt Uller in einem Flammenmeere. Hiarne überreicht den Tyrfing dem Könige, der allein würdig sei, ihn zu tragen, und dieser bestätigt den Bund seiner Schwester mit Hiarne, womit das Ganze schliesst.

Was nun Marschner's Musik zu diesem Opernbuche betrifft, so fällt vor Allem der auffallende Einfluss auf, den Richard Wagner's Werke auf den Componisten ausübten. Nirgends eine in bisher üblicher Weise geformte, regelrecht gegliederte Arie oder ein Duett, sondern die Lehre von der endlosen Melodie häufig praktisch angewandt. Dasselbe Durchcomponiren des Textes, wie bei Wagner, fast ohne Wiederholungen; nur hier und da ein paar Worte zum Zwecke besonderer Betonung wiederholt; nur die Chöre machen eine Ausnahme, sie sind durchweg in der bekannten strammen und schwungvollen Weise Marschner's durchcomponirt. Doch nicht nur in den Formen, sondern auch in der Instrumentirung ist der Einfluss Wagner's unverkennbar, so dass dieselbe häufig von einem Glanze und einer Helle und Klarheit ist, die wir in anderen Marschner'schen Opern, z. B. Vampyr, häufig vermisst haben. (!) Hat nun auch Marschner in Bezug auf die Form sich entschieden zu den bekannten Wagner'schen Principien hingeneigt, so ist dies doch nicht unbedingt und mit Aufopferung seiner eigenen Individualität geschehen, und der reiche Quell der Erfindung ist ihm in derselben Weise und nicht minder ergiebig geflossen, als sonst, wenn seinem Laufe auch eine veränderte Richtung gegeben wurde. Vor Allem

erkennen wir unseren alten Marschner in den prächtigen Chören, wie z. B. gleich in der ersten Scene des ersten Actes, im Finale des zweiten Actes, im Finale des dritten Actes, dem Kriegerchor im vierten Acte und dem reizenden Elfenchor im zweiten Acte. Von interessanter Faktur ist die Erscheinung des Geistes Stoccadur, so wie auch eine Cavatine der Asloga im ersten Acte, eine Arie des Hiarne im vierten Acte, das unendlich frische und lebensvolle Finale des zweiten Actes, so wie das Finale des vierten Actes und das demselben vorhergehende Ensemble, ferner Asloga's schöne Cavatine im vierten Acte und die originelle Erzählung des als Sänger verkleideten Hiarne besonders hervorzuheben sind.

Was die Aufführung betrifft, so konnte man mit derselben in jeder Beziehung zufrieden sein, sowohl was die Leistungen der Solisten, als auch, was Chöre und Orchester und das ganze Ensemble überhaupt betrifft, welch letzteres durchaus nichts zu wünschen übrig liess. Das treffliche Orchester, das so viele ausgezeichnete Kräfte zählt, zeigte schon in der interessant gearbeiteten Ouverture, dass es unter Ignaz Lachner's bewährter Führung gewiss nichts an seinem alten Ruhme einbüßen wird, und so können wir denn nicht umhin, schliesslich zu constatiren, dass die ganze Aufführung, welche der Direction und dem Personale der frankfurter Oper zur hohen Ehre gereicht, uns einen durchaus befriedigenden Eindruck hinterlassen hat. Mögen die Bühnen Deutschlands dem dankenswerthen Beispiele Frankfurts folgen und sich selbst ehren, indem sie das letzte, das nachgelassene Werk eines unserer vorzüglichsten deutschen Opern-Componisten recht bald in würdiger Weise dem deutschen Publicum vorführen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Die wiener Sing-Akademie begann ihre wöchentlichen Uebungen Montag den 28. September im Musikvereins-Saale. In den vier Concerten dieser Gesellschaft sollen zur Aufführung kommen: „Weihnachts-Oratorium“ und Cantate „Ich hatte viel Bekümmerniss“ von Bach, „Acis und Galathea“, Pastorale von Händel, „Requiem für Mignon“, und „Des Sängers Fluch“ von Schumann, ferner eine Anzahl Vocalchöre von Gabrieli, Schütz, Eccard und Anderen. Dirigent ist bekanntlich der neugewählte Chormeister J. Brahms. Wir betonen absichtlich das Wort „neugewählt“ gegenüber der offiziellen „Einladung“ der Sing-Akademie, in welcher es heisst: „Es ist dem Comite gelungen, eine der ersten Kunst-Celebritäten, Herrn Johannes Brahms, als Chormeister der wiener Sing-Akademie zu gewinnen.“ Diese Behauptung ist unrichtig, indem Herr Brahms bekanntlich trotz dem Comite, welches einen anderen Candidaten vorgeschlagen und wärmstens befürwortet hatte, von der General-Versammlung gewählt worden ist. — Graf Kueffstein, im vorigen Winter Vorstand der Sing-Akademie, ist von diesem Posten zurückgetreten. Als Vorstand-Stellvertreter fungirt Herr Dr. Egger.

(W. Recens.)

Ankündigungen.

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

Ludwig van Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

Partitur-Ausgabe. Nr. 8. Achte Symphonie. Op. 93, in F. n. 1 Thlr. 21 Ngr.

— — Nr. 20, 21. Ouverture zu Leonore, Nr. 2, Op. 72 in C, und Ouverture zu Leonore, Nr. 3, Op. 72 in C. n. 3 Thlr. 3 Ngr.

— — Nr. 100. Sonate für Pianoforte und Violine Op. 47 in A. n 1 Thlr 12 Ngr.

— — Nr. 153—161. Sonaten für Pianoforte allein. Op. 109 in E. — Op. 110 in A. — Op. 111 in C-moll. — Sonaten in Es, F-moll, D, C (leicht) und 2 leichte Sonaten, Nr. 1 in G, Nr. 2 in F. n. 2 Thlr. 3 Ngr.

Stimmen-Ausgabe. Nr. 18. Ouverture zu Coriolan. Op. 62 in C-moll. n. 1 Thlr. 6 Ngr.

— — Nr. 19. Ouverture zu Leonore. Nr. 1, Op. 138 in C. n. 1 Thlr. 12 Ngr.

Vollendet sind nunmehr folgende Serien:

Serie 6. Quartette für Streich-Instrumente. In Partitur, n. 11 Thlr. 6 Ngr.

Dieselben in Stimmen. n. 16 Thlr. 21 Ngr.

„ 7. Trios für Streich-Instrumente. In Partitur. n. 2 Thlr. 12 Ngr.

Dieselben in Stimmen. n. 3 Thlr. 9 Ngr.

„ 15. Werke für das Pianof. zu 4 Händen. n. 1 Thlr. 6 Ngr.

„ 16. Sonaten für das Pianoforte. n. 15 Thlr.

„ 22. Gesänge mit Orchester. In Part. n. 2 Thlr. 6 Ngr.

Der Vollendung nahe: Serie 1. Symphonieen für Orchester. — Serie 3. Ouverturen für Orchester. — Serie 4. Werke für Violine und Orchester. — Serie 10. Pianoforte-Quintett und Quartette. — Serie 12. Sonaten u. s. w. für Pianoforte und Violine.

Theilweise vollendet: Serie 2. Orchesterwerke ausser den Symphonieen. — Serie 5. Kammermusik für fünf und mehrere Instrumente. — Serie 9. Werke für Pianoforte und Orchester. — Serie 11. Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell. — Serie 13. Sonaten u. s. w. für Pianoforte und Violoncell. — Serie 17. Variationen für Pianoforte. — Serie 18. Kleinere Stücke für Pianoforte. — Serie 19. Kirchenmusik. — Serie 23. Lieder und Gesänge mit Pianoforte.

Alle übrigen Serien sind zu baldiger Ausgabe vorbereitet.

Ausführliche Prospekte der ganzen Ausgabe sind unentgeltlich durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu erhalten; ebendaselbst werden fortwährend Unterzeichnungen sowohl für das Ganze als für einzelne Serien angenommen.

Leipzig, 15. September 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.