

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstdenkmäler und Künstler.

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

Nr. 22.

KÖLN, 28. Mai 1864.

XII. Jahrgang.

Inhalt. Das 41. niederrheinische Musikfest. I. — Die Compositionen des *Magnificat* von Joh. Seb. Bach und C. Phil. Emanuel Bach (Fortsetzung). — Aus Regensburg (Aufführung der „Jahreszeiten“ von Haydn. Schluss). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Frankfurt, Hofrath Vesque — Königsberg, einactige Oper von Dullo — Hamburg, Concert von Ludwig Deppe — München, Baron von Perfall).

Das 41. niederrheinische Musikfest.

I.

An den Pfingsttagen, den 15., 16. und 17. Mai, feierten wir, von dem herrlichsten Wetter begünstigt, in dem neuen Cursaale und dessen zu geselligem Vereine vortrefflich geeigneten grossen Garten in Aachen das 41. niederrheinische Musikfest. Die Stadt Aachen, welche das Fest zum zwölften Male in ihren Mauern beging, hat in den letzten Jahren ihre schon immer sehr achtungswertlichen musicalischen Zustände bedeutend verbessert und namentlich durch die Wirksamkeit ihres Musik-Directors Herrn Franz Wüllner in der Winterzeit stets eine Reihe von Concerten gehabt, die mit zu den besten im Rheinlande gehören. So besitzt sie denn auch durch ihr städtisches Orchester und die verschiedenen Vereine für Gesammtchor und für Männergesang einen vortrefflichen Stammbestand für die niederrheinischen Musikfeste.

Durch Zuzüge von Sängerinnen und Sängern aus den Nachbarstädten und durch tüchtige Instrumentalisten verstärkt, zählte der Chor dieses Mal 122 Mitglieder im Sopran, 96 im Alt (wobei 13 Knabenstimmen), 98 im Tenor, 135 im Bass — zusammen 451 Stimmen. Dazu hatte Aachen selbst im Sopran 71, im Alt 66, im Tenor 68, im Bass 87, im Ganzen 292 gestellt.

Das Orchester bestand aus 52 Violinen, 18 Bratschen, 17 Violoncellen, 12 Contrabässen, 29 Bläsern, 1 Pauker und 1 Organisten — zusammen 130 Instrumentalisten. — Nehmen wir hierzu die 6 Solisten und die 2 Dirigenten, so waren 589 Personen bei den Aufführungen thätig.

Die Sologesang-Partieen waren durch Frau Louise Dustmann aus Wien (erster Sopran), Fräulein Philippine v. Edelsberg aus München (zweiter Sopran), Fräulein Francisca Schreck aus Bonn (Alt), Herrn Dr. Gunz aus Hannover (Tenor) und Herrn Karl Hill aus

Frankfurt a. M. (Bass) besetzt. Herr Joseph Joachim aus Hannover verherrlichte den dritten Festabend durch Solo-Vorträge auf der Violine.

Die Fest-Dirigenten waren Herr Hof-Capellmeister Julius Rietz aus Dresden und der städtische Musik-Director Herr Franz Wüllner aus Aachen. Die Orgel, aus der Fabrik der Gebrüder Ibach in Barmen, spielte Herr Ferdinand Breunung aus Köln.

Im Orchester wirkten ausgezeichnete Kräfte mit. So waren z. B. die drei ersten Geigenpulte durch die Herren Concertmeister F. Wenigmann aus Aachen und von Königslöw aus Köln, Fleischhauer aus Aachen und Japha aus Köln, Auer aus Düsseldorf und Engel aus Oldenburg besetzt, und außerdem sahen wir unter den Violinisten die Herren Concertmeister C. Bargheer aus Detmold und G. A. Bargheer aus Münster, Coenen aus Utrecht, Groten aus Schleiz, Hartmann aus Coblenz; ferner die Herren Krollmann aus Oldenburg, Langhans aus Paris, Musik-Director Th. Mohr aus Freiburg, Concertmeister Schmidt aus Danzig, W. Wenigmann aus Aachen u. s. w.; an der Bratsche die Herren de Bas aus Brüssel, Kochner aus Düsseldorf, Speer aus Aachen, Musik-Director F. Weber aus Köln, Jos. Wenigmann aus Aachen; am Violoncell die Herren Is. Deswert aus Brüssel, Jul. Deswert aus Löwen, Forberg aus Düsseldorf, Helfer aus Essen, Jäger aus Elberfeld, Keller aus Mastricht, Lindner aus Hannover, Joh. Wenigmann aus Aachen u. s. w.; am Contrabass Ad. Breuer aus Köln, John aus Aachen, Leinung aus Köln, G. Weindl aus Oldenburg. — Wenn das Geigen-Quartett auch nicht die Klangfülle des Quartetts beim 39. Musikfeste in Köln im Jahre 1862 erreichte, so war es doch auch an Kraft und technischer Virtuosität ganz vorzüglich.

Unter den übrigen Instrumentalisten waren besonders auszuzeichnen die Flötisten Herren Schmidt aus Aachen und Winzer aus Köln, die Oboe des Herrn Rose aus Hannover, die Clarinette des Herrn Schädler aus Aachen, die

Fagottisten Herren Mensing aus Aachen und Neukirchner aus Stuttgart, der vortreffliche Hornist Herr Sandfoss aus Aachen, der Trompeter Herr Metzner aus Aachen und der ganz ausgezeichnete Paukenschläger Herr Pfundt aus Leipzig, welcher in der That seines Gleichen sucht.

Wie immer, vereinigte auch dieses Mal das niederrheinische Musikfest wieder eine Menge von Orchester-Dirigenten, Künstlern und Männern vom Fach unter der Zuhörerschaft. Wir bemerkten unter ihnen unter Anderen Ferdinand Hiller, Bargiel, Hompesch u. s. w. aus Köln, Tausch aus Düsseldorf, Ant. Krause aus Barmen, Brambach aus Bonn, Grimm aus Münster, Reinthaler aus Bremen, Julius Stockhausen aus Hamburg, Verhülst aus Amsterdam, Kufferath aus Brüssel, Aug. Dupont aus Brüssel, Soubre aus Lüttich, von Saar aus Oldenburg, Deppe aus Hamburg, Lux und Fockerer aus Mainz, Levi aus Karlsruhe, Müller aus Frankfurt a. M., Dr. Paul aus Leipzig u. s. w.

Am ersten Tage kamen die Suite Nr. II. für Orchester von Franz Lachner*) und G. F. Händel's Oratorium „Belsazer“ zur Aufführung.

Das sinfonistische Werk von F. Lachner besteht aus fünf Sätzen: einer Art von Vorspiel in langsamem Zeitmaasse nebst daran schliessender Fuge, einem Andante, Menuetto, Intermezzo und Gigue.

Wenn die alten Formen der Instrumental-Musik durch einen so kernigen und phantasiereichen Inhalt gefüllt werden, wie ihn Lachner seiner ersten Suite in *D*- und dieser zweiten in *E-moll* gegeben hat, so haben wir nichts gegen ihre Wiederaufnahme, die alsdann eine wirkliche Wiederbelebung ist, was man nicht von jedem Hervorholen früherer Kunstformen in unserer Zeit sagen kann. Bei der Suite kommt es dem Tondichter zu Statten, dass sie in ihren einzelnen Sätzen viele Formen der neueren Musik in ihrer jetzigen Ausbildung nicht ausschliesst, zum Beispiel Adagio, Menuett, Scherzo, Variationen, und auf der anderen Seite eine grosse Freiheit in ihrer Anordnung gestattet, da sie nur eine mit angenehmem Wechsel verbundene Reihenfolge von Sätzen verlangt, während die Sonatenform der Sinfonie strengere Forderungen an den Zusammenhang und den einheitlichen Charakter eines Ganzen macht. Ursprünglich bestand die Suite, welche im siebenzehnten Jahrhundert ausgebildet wurde, nur in einer Folge von charakteristischen, nach Rhythmus und Zeitmaass verschiedenen Tänzen in einer und derselben Tonart, zwischen welche auch wohl ein

Air (Arie oder Romanze als Andante) eingeschoben und denen ein Präludium, eine Phantasie oder eine Art von Ouverture vorgesetzt wurde. Sie mag Einfluss auf die Gestaltung der Sinfonie gehabt haben, wenigstens ist es wahrscheinlich, dass sie es ist, die dem Schöpfer der Sinfonie, Joseph Haydn, das Menuetto zur Einführung in diese an die Hand gegeben hat, während er die übrige Form aus der *Sinfonia* entwickelte, welche die Italiener ihrer Oper vorhergehen liessen. Dilettanten können die Form der Suite aus den jetzt in mehreren Ausgaben zugänglichen „Suiten für Clavier“ von Joh. Seb. und Ph. Em. Bach kennen lernen.

Franz Lachner hat nun in der von ihm für unseren jetzigen musicalischen Standpunkt erweiterten Form der Suite, wie es uns scheint, seinen eigenthümlichen Beruf als Instrumental-Componist gefunden; wir stellen seine beiden Werke der Art unbedingt nicht nur höher, als seine Sinfonien, sondern halten sie auch für bedeutsamer und lebensfähiger, als viele Orchesterwerke neuerer Componisten. Während er in der Nummer II. im ersten und letzten Satze seine grosse contrapunktische Gewandtheit wiederum auf glänzende Weise bekundet, entwickelt er im Andante einen schönen, melodischen Gesang, im Trio des Menuetto einen neuen, wunderhübschen Effect durch die trillernden Violinen und im Intermezzo einen lieblichen, humoristischen Reiz — kurz, die Suite fesselt die Theilnahme von Anfang bis Ende. Sie wurde ganz vortrefflich ausgeführt und mit dem lebhaftesten Applaus nach jedem Satze aufgenommen.

Nach der Suite von Lachner folgte die Aufführung des Oratoriums „Belsazer“ von G. F. Händel.

Wenn das alte Sprüchwort: *Habent sua fata libelli* — „Jedes Buch hat sein ihm beschiedenes Loos“, oder: „Auch mit Büchern muss man Glück haben“ — eine Wahrheit ist, und es ist eine, so findet sie auf Werke der Tonkunst noch in höherem Maasse ihre Anwendung. Das Oratorium Belsazer hat das Schicksal gehabt, in England und Deutschland seit der Zeit der Wiederaufnahme Händel'scher Musik vernachlässigt worden zu sein, und es hat sich selbst die Ansicht verbreitet, es sei den übrigen Oratorien des Meisters gegenüber, oder wohl gar auch abgesehen vom Vergleiche mit diesen, überhaupt ein schwaches Werk. Als es auf dem 19. Musikfeste, ebenfalls in Aachen, im Jahre 1837 (nach v. Mosel's Bearbeitung) gegeben worden, äusserte sich Dr. Alfred Becher, der wahrlich ein grosser Bewunderer Händel's war, in seinem Festberichte (im „Verkünder am Rheine“ vom 18. Juni), freilich mit Vorbehalt, dass ihm „dieses Oratorium nur in die zweite Classe Händel'scher Compositionen zu gehören“ scheine, wobei es sich jedoch von selbst verstehe, dass dieser Heros

*) Herr General-Musik-Director F. Lachner war von dem Comite des Musikfestes zum ersten Dirigenten desselben gewählt, aber durch den Tod seiner Gattin verhindert worden, seine Zusage zu erfüllen.

nur gegen sich selbst zurückstehen könne, und dass der Minderwerth dieses Werkes, wenn er sich bei näherer Untersuchung bestätigt, kein Unwerth ist; vielmehr treten einem unzählige Schönheiten und Grossheiten gleich bei oberflächlicher Bekanntschaft mit der Composition als völlig Händel's würdig und nur ihm eigen entgegen. — Die Wirkung dieses Oratoriums auf die Zuhörer schien nicht so allgemein zu sein, wie man es bei anderen Werken Händel's wahrgenommen hat.“

Auch Gervinus schreibt in dem Aufsatze, den er seiner grösstentheils neuen Text-Uebersetzung des Belsazer voranschickt (Niederrheinische Musik-Zeitung, 1858, Nr. 11) und der viel Wahres und Beachtenswerthes enthält, den Werth dieses Werkes hauptsächlich dem Ganzen, dem Dramatischen des historischen Gemäldes zu, während im Einzelnen „kaum Eine Arie sich vorzugsweise durch liebliche Melodie einschmeichele, manches gewöhnliche Recitativ und nur wenige Chöre von jener populären Verständlichkeit, die ihres Erfolges immer so gewiss ist, anzutreffen seien“.

Nun, die diesmalige Aufführung des Belsazer in Aachen muss in der Geschichte der Aufnahme Händel'scher Musik in Deutschland Epoche machen, denn sie hat die Schönheiten des Werkes in überraschender Weise ans Licht gestellt, und die gesammte Zubörerschaft hat sie durch begeisterte Ausbrüche ungeteilten Beifalls mit einer Glorie umgeben, die so bald nicht wieder erlöschen wird. Das Comite verdient den wärmsten Dank aller Verehrer Händel's, dass es dieses Oratorium für das Fest gewählt und die Aufführung nach der Original-Partitur veranlasste, welche F. Wüllner durch eine mit künstlerischem Geschick ausgefüllte Orgelstimme ergänzt hat.

Wer aber etwa versucht sein sollte, zu behaupten, dass dieser entschiedene Erfolg einzig und allein dem Umstande zu verdanken sei, dass das Oratorium vollständig, ohne Kürzungen und Auslassungen gegeben worden sei, der befände sich in demselben Irrthume, wie diejenigen, welche die Wirkung der Händel'schen Oratorien zum grossen oder gar grössten Theile der Vortrefflichkeit ihrer Texte zuschreiben wollen und bei der geringsten Kürzung von „Eingriffen in die innere Entfaltung der psychologischen Aufgabe“ reden und in der Weglassung irgend einer Arie eine Frevelthat sehen, wodurch „der Aufbau des Ganzen aus allen seinen Fugen gerückt wird“. Solchen Ansichten gegenüber möchten wir beinahe sagen, der Belsazer habe nicht weil, sondern trotzdem, dass er unverkürzt gegeben worden, Erfolg gehabt, denn das Einzige, was man auch dieses Mal rügen könnte, wäre die lange Dauer des Oratoriums, das immerhin noch um einige weniger bedeutende Stücke, zu denen z. B. die geogra-

phisch-historische Unterhaltung über den Euphrat zwischen Cyrus und Gobrias gehört, hätte verkürzt werden können. Allerdings ist der Text des Belsazer im Ganzen einer der besten Händel'schen: allein wie Händel selbst über Kürzungen dachte, geht aus seinem Briefe an den Verfasser, Ch. Jennens (der ihm auch den Text des „Messias“ zusammengestellt), vom 2. October 1744 hervor: „Ich halte es für ein sehr schönes, erhabenes Oratorium: nur ist es wirklich zu lang; wollte ich die Musik so weit ausdehnen, so würde es vier Stunden dauern; ich habe schon einen grossen Theil der Musik weggescchnitten, um den Text so viel als möglich zu erhalten, aber es muss noch mehr verkürzt werden.“ — Indess der Dichter wollte um keine Zeile nachgeben, und so blieb Händel nichts übrig, als das Textbuch bei der ersten Aufführung vollständig abdrucken zu lassen mit dem Zusatze: „N.B. Da das Oratorium zu lang ist, so sind verschiedene Stücke mit einer schwarzen Linie am Rande als solche bezeichnet, welche bei der Aufführung weggelassen werden.“ Und V. Schölcher berichtet uns in seinem *Life of Handel*, P. 290, „dass mehr als zweihundert Zeilen mit dem schwarzen Striche in jenem Buche bezeichnet sind“ — und doch ist der Bau des Ganzen nicht aus seinen Fugen gegangen! — Was nun vollends die durch Auslassung irgend einer Arie gefährdete psychologische Charakter-Entfaltung, namentlich im Belsazer, betrifft, so braucht man nur zu hören, dass der Dichter den Eroberer Cyrus zu einem sentimental Helden, der den Jehovah fürchtet, macht, und Händel ihn von einer Altstimme singen lässt, und dass Händel sogar den Propheten Daniel ebenfalls einer Altstimme zugetheilt hat, um alle Schwärmerei für psychologische Entwicklung auf ihr gehoriges Maass zurückzuführen.

Wir wollen keineswegs die Bearbeitung des Belsazer durch J. F. v. Mosel in Schutz nehmen, am wenigsten die Willkür, mit welcher er die ursprüngliche Reihenfolge der Nummern durch einander wirft und die zwar kleine, aber wesentliche und musicalisch schöne Bass-Partie des Gobrias ganz wegstreicht. Allein einmal halten wir es für Unrecht, über die Männer, welche uns zuerst mit Shakespeare und Händel, wenn auch unzulänglich, bekannt gemacht haben, bloss schulmeisternd herzufahren, was jetzt, wo uns ganz andere Quellen zu Gebote stehen, sehr wohlfeil ist, und darüber ihr grosses Verdienst um die erste Verbreitung der Werke jener Heroen gänzlich zu ignorieren, und zweitens hat Mosel in seiner Bearbeitung Belsazer's doch den Kern des Oratoriums nicht angetastet (von den Chören fehlt kein einziger) und „die Kralle des Löwen“ ist trotz der Auslassungen und Versetzungen in dem, was er von Händel gibt, noch immer sehr deutlich

wahrzunehmen. Der Erfolg der Aufführung in Aachen ist also nur zum Theil der Herstellung des Oratoriums aus der Original-Partitur, hauptsächlich aber der Wirkung der inneren echt Händel'schen Kraft und Schönheit der musicalischen Composition zuzuschreiben, welche jetzt vielleicht zum ersten Male in Deutschland auch von dem grossen Publicum nach ihrem wahren Werthe gewürdigt worden ist.

Der Stoff der Handlung ist der Untergang des babylonischen Reiches und seines letzten Königs Belsazer (Belschazzar) bei der Eroberung Babylons durch Cyrus und die Perser, worin auf geschickte Weise die Erzählung von der rätselhaften Schrift an der Wand des Festsaales des schwelgenden Königs und deren Deutung durch den Propheten Daniel und die Befreiung der Juden aus der babylonischen Gefangenschaft verflochten ist. Ausser dem Belsazer (Tenor) und Cyrus (Alt) treten in dem Drama noch auf Gobrias (Bass), dessen Sohn der König getötet hat und der zu Cyrus ins persische Lager geflüchtet ist, der Prophet Daniel (Alt) und Nitokris (Sopran), die Mutter Belsazer's. Den Völkergesang bilden die Chöre der Perser, Babylonier und Israeliten.

Händel schrieb dieses Oratorium im Jahre 1744 nach der Sommer-Saison in London, in der er zwölf Concerne gegeben hatte, in denen „Semele“ und „Joseph“ neu waren. Er unternahm darauf sechszehn Winter-Concerne, vorsätzlich vierundzwanzig, die er aber aus Mangel an Besuch nicht durchführen konnte, „weil die Damen der Aristokratie gegen ihn waren“ und „durch Bälle und Thee's, die sie an den Tagen der Concerne gaben, ihm schadeten“ — wie Schölcher berichtet. In diesen sechszehn Concerten wurde „Belsazer“ zum ersten Male den 27. März 1745 aufgeführt und noch zwei Mal wiederholt; in den übrigen führte Händel „Deborah“, „Semele“, „Hercules“, „Samson“, „Joseph“, „Messias“ je zwei Mal und „Saul“ ein Mal auf. Die Composition des Werkes fällt also in die beste Oratoriens-Periode des Meisters.

Wie immer, so ist es auch hier das Charakteristische und Grossartige der Chöre, welches am meisten anregt und hinreisst. Es fehlt ihnen keineswegs an augenblicklich ergreifendem Eindrucke durch populäre Verständlichkeit, indem selbst die Fugen, welche zwei derselben schliessen, bei der Originalität und Gewalt ihrer Motive (wir erinnern nur an das chromatisch absteigende Thema der Fuge des Schlusschors des ersten Theiles: „Und welchen Weg er geht, auf sein geächtet Haupt fährt schnell herab der Donnerkeil“) doch so klar sind, dass sie auf der Stelle einschlagend wirken. Andere, weniger polyphone Nummern begeistern theils durch ihre Frische und sinnliche Farbe, wie die Festchöre der Babylonier, darunter beson-

ders der schwindelnd aufrauschende Hymnus der Schwelgenden auf den Gott Sesach, theils durch ihre religiöse Innigkeit, Gefühlswahrheit, wie der Chor der Israeliten: „Zurück, o Fürst, nimm dies Gebot“ — und dann wieder durch eine wunderbare Pracht der Klangfülle, wie im Schlusschor des zweiten Theiles: „Allmählich steigt Jehovah's Zorn“; ferner: „Saget unter allen Heiden“, „Kommt her! lasst uns singen unserm Gott!“ „Seht, wie so schnell Euphrates weicht!“

Ueber die Einrichtung des ganzen Oratoriums zu der Aufführung in Aachen ist noch zu bemerken, dass der Schlusschor des zweiten Theiles: „O tapfrer Fürst, drei Mal beglückt“ u. s. w., in seiner Originalgestalt in drei Tempo's wieder hergestellt worden, während er bei Mosel (allerdings nach dem Appendix in der englischen Partitur) nur in Einem Tempo gegeben ist. Den herrlichen Chor: „Saget allen Heiden“, den Händel aus einem Chandos-Anthem genommen, im Belsazer selbst (und nach ihm Mosel) aber auf ein Viertel seiner Länge reducirt, hat Wüllner ganz, wie er im Anthem steht, gegeben und dadurch in dem früher weggelassenen letzten Theile desselben: „Und hat sein Reich gestellt so fest und sonder Wanken“, eines der prächtigsten Musikstücke wieder in seine ursprüngliche Gestalt gebracht. Der Schlusschor des Oratoriums in der aachener Bearbeitung: „Kommt, lasst uns singen“, ist aus demselben Anthem, wie der Chor: „Saget allen Heiden“, genommen und verdient jedenfalls den Vorzug vor dem weit schwächeren Schlusschor in Händel's Partitur, der, daselbst nur dreistimmig, durch Mosel vierstimmig gesetzt worden. Einer Rechtfertigung bedarf diese offbare Verbesserung um so weniger, da der Schlusschor der englischen Partitur nicht zu dieser Bestimmung von Händel componirt, sondern aus dem ersten Chandos-Anthem ebenfalls herübergenommen war. Uebrigens war das Oratorium auch so, wie es jetzt aufgeführt wurde, doch immer noch um fünf Arien und einen Orchestersatz (beim Einzuge der Magier in den Festsaal) verkürzt.

Die Instrumental-Bearbeitung Wüllner's hat sich grössttentheils, wie bereits gesagt, auf die Orgelstimme beschränkt; doch sind in manchen Chören Clarinetten und Fagotte, und wo Händel Trompeten dabei hatte, auch Hörner hinzugesetzt worden. Ferner waren die drei Arien Belsazer's und der wilde Wein- und Sesach-Chor der Babylonier neu und voll instrumentirt und dabei — unserer Ansicht nach mit Recht — die Orgel weggelassen, die wir zu solchem Text-Inhalt doch nach unserem Gefühle heutzutage nicht für passend halten können. Auch im Schlusschor aus dem Anthem war die Orgel durch volles Orchester mit Trompeten und Pauken verstärkt, da Hän-

del ursprünglich nur zwei Violinen und eine Oboe dazu gesetzt hatte.

Dass diese Bearbeitung freilich einen ganz anderen und weit würdigeren Eindruck machte, als die Mosel'sche Zurechtstutzung, leuchtet ein.

Alle Chöre wurden mit Präcision, Kraft und Feuer gesungen, und das Eingreifen der Orgel brachte oft jenen wunderbar schwingenden Gesammtton hervor, in welchem man Chor und Orchester und Orgel in ihren Klängen kaum noch unterscheiden kann, weil Alles in einander aufgeht. Jeder Chor ohne Ausnahme rief lebhafsten, die glänzendsten stürmischen Beifall hervor, was denn doch gewiss ein unzweifelhaftes Zeugniss für den Eindruck derselben auch auf die Masse der Zuhörer ist. Unter den anwesenden Musikern war auch nur Eine Stimme über den Kunstwerth des Oratoriums, das den meisten ganz unbekannt gewesen war.

Denn auch die Sologesänge bilden mehrere vorzügliche Nummern. Die Alt-Partie des Cyrus ist am reichlichsten bedacht; die Erzählung des Traumes und zwei Arien sind schön und wurden von Fräulein von Edelsberg mit einer prachtvollen Mezzo-Sopranstimme wiedergegeben. Bewundernswerth ist die geniale Behandlung der Scene, in welcher Daniel die geheimnissvolle Schrift liest und auslegt, zumal wenn sie so ergreifend, wie es von Fräulein Schreck geschah, vorgetragen wird; eben so deren Arie: „O heil'ger Wahrheit Quell und Grund“. Im hellsten Contraste stehen dagegen die Recitative und Arien des Belsazer, welche von Herrn Gunz mit grosser technischer Fertigkeit und üppigem Schwunge gesungen wurden, während Herr Hill die zwei Arien des Gobrias und das Recitativ des Boten, der im dritten Theile der Königin die Nachricht von der Eroberung der Stadt bringt, durch seine klangvolle Bassstimme und schönen Vortrag vollkommen zur Geltung brachte. Die Sopran-Partie (die Königin) ist nicht so glänzend, als ähnliche Partieen in anderen Händel'schen Oratorien: die beste Nummer derselben ist das grosse Recitativ und die darauf folgende Arie in *E-moll*, womit das Werk beginnt, die jedoch von Mosel und auch von Gervinus in seiner Text-Uebersetzung weggelassen, von Wüllner aber für die Aufführung wieder hergestellt worden ist. Frau Dustmann trug sie sehr schön vor, vermochte aber selbst durch ihr grosses Talent und ihr prächtiges Organ nicht, die ganze Partie, welche offenbar die schwächste in dem Werke ist, zu heben. Sie nahm dafür am zweiten und dritten Tage, von Gluck, Beethoven und Weber unterstützt, glänzende Vergeltung.

Die Compositionen des Magnificat von Joh. Sebast. Bach und C. Phil. Emanuel Bach.

(Fortsetzung, statt Schluss. S. Nr. 21.)

Mit dem Grundsatze von Rob. Franz, die Instrumente unseres jetzigen Orchesters bei Bearbeitungen älterer Vocalmusik der ausschliesslichen Begleitung durch die Orgel vorzuziehen, sind wir namentlich für alle Sologesänge vollkommen einverstanden, ja, auch für diejenigen Chöre in Oratorien, deren Inhalt kein religiöser oder wenigstens ernster ist, halten wir die Beibehaltung der Orgel für ungeeignet. Unser Gefühl sträubt sich in solchen Fällen dagegen, die feierlichen Klänge, die wir nur im Dienste der Kirche zu hören gewohnt sind, der Lust und der ausgelassenen Freude fröhnen zu hören. Man denke sich einmal eine Orgel zu Haydn's Chor der Winzer und zu dem Jagdchor in den Jahreszeiten! Und doch finden wir die Orgel z. B. im Händel der Gewohnheit damaliger Zeit gemäss nicht bloss bei den frommen Solo- und Chorgesängen der Gläubigen, sondern auch bei den kriegerischen oder wild freudigen Chören der Feinde Israels und den oft sehr üppigen Arien der heidnischen Fürsten und Fürstinnen. Wir haben desshalb auch (vgl. oben den Bericht über das Musikfest in Aachen) die Weglassung der Orgel und ihre Ersetzung durch Blas-Instrumente in den wüsten Arien des Händel'schen Belsazer u. s. w. in der Bearbeitung dieses Oratoriums vollkommen gebilligt. So sehr wir die Aufstellung einer Orgel in unseren deutschen Concertsälen, wie sie längst in England heimisch ist, stets befürwortet haben, so können wir doch die Aufführung eines älteren Kirchenstückes mit Sologesängen ausschliesslich mit Orgelbegleitung und Geigen-Quartett nur für ein interessantes historisches Curiosum halten. Ein Orchester-Instrument statt der Blase-Instrumente kann in unserem Jahrhundert die Orgel nie wieder werden, sie wird monoton und vermag auf keine Weise auch in ihren sanftesten Stimmen den Ton unserer Blas-Instrumente zu ersetzen, den der menschliche Hauch zu unendlichen Schattirungen des psychischen Ausdrucks beseelt.

Dagegen ist der Klang der Orgel bei den Chören, und in einzelnen Fällen bei geeigneten erhabenen Stellen ihr unerwarteter Eintritt auch in den Sologesang, durch kein anderes Instrument zu ersetzen, und auch R. Franz hat desshalb in seiner Ausgabe des *Magnificat* die Orgelstimme zu diesem Zwecke ausgesetzt. Allein eine derartige Bearbeitung einer Orgelstimme nach dem Continuo der alten Partituren ist nicht leicht, wenn sie nicht bloss harmonische Füllung geben, sondern mit richtigem ästhetischem Gefühle der vorhandenen Composition gemäss effectvoll und stets nur zu rechter Zeit angepasst werden soll. In

dieser Hinsicht nun scheint uns Franz nicht immer das Richtige getroffen zu haben; er hat manchmal des Guten offenbar zu viel gethan und z. B. in dem herrlichen Chor „*Fecit potentiam*“ durch die Hinzufügung von Orgel-Accorden, die an und für sich eine Bedeutung haben wollen, die Gewalt des Eindrucks eher vermindert als erhöht. Es war daher nur zu billigen, dass in der Aufführung des *Magnificat* bei dem Musikfeste in Aachen Herr Ferd. Breunung, welcher die Orgel spielte, in Uebereinstimmung mit Herrn Wüllner der Partitur von Franz nicht Note vor Note folgte, wiewohl im Ganzen das Werk nach derselben gegeben wurde. Dass auch Anderes, z. B. die Trompeten, für die man treffliche Bläser hatte, in ursprünglicher Gestalt (ohne Clarinetten) aufraten, lag ebenfalls in der Natur der Sache.

Was nun das Heft der „Mittheilungen über J. S. Bach's *Magnificat*“ von R. Franz betrifft, so geben sie eine mit Wärme geschriebene Darstellung des Werkes, bei welcher freilich dem Verfasser dasselbe begegnet, was bei so manchen musicalischen Schriftstellern, die sich mit besonderer Vorliebe auf eine Specialität werfen, zutrifft, dass sie nämlich in ihrer Begeisterung mehr Hineinleger als Ausleger werden. Dass dabei die Analysen der Form und des Ideenganges der Musikstücke ohne die Partitur oder wenigstens ausführliche Noten-Beispiele dem Leser so gut wie gar kein Bild von dem Werke geben, ist freilich ein allgemeiner wunder Fleck in der musicalischen Schriftstellerei, was aber nicht hindert, dass gar Viele sich die Mühe solcher grammatischen und rhetorischen Zergliederungen geben, die nur für Musikschüler Werth haben, für Musiker überflüssig sind und dem Dilettanten, wenn er nicht das Stück vor sich hat, zu keinem wirklichen Verständnis verhelfen.

Solchen Ueberschwänglichkeiten begegnen wir z. B. gleich bei Nr. 3 und 4 (Arie *Quia respexit* und Chor *Omnis generationes*), wo Franz unseren Bach in der Maria „nicht nur die demütige niedrige Magd, sondern mit dem Blicke eines Propheten jene Mutter Gottes, deren Sohn die Sünden der Welt tragen und sühnen soll“, erblicken und „seine musicalische Auffassung weit über die Situation hinausragen lässt“. Wie wenig bei Bach's und bei allen Componisten des Hymnus *Magnificat* von wahrer Auffassung der Situation die Rede sein kann, geht schon daraus hervor, dass sie mit schrankenloser Willkür die Rede der Maria zerplücken und die einzelnen Blätter daraus bloss rein musicalisch wieder zu einem Ganzen fügen, auf die Subjectivität aber so gar keine Rücksicht nehmen, dass sie die Seelenstimmung der Maria bald durch einen mehrstimmigen Chor, bald durch ein Duett oder Terzett, bald sogar durch

einen Tenor oder Bass ausdrücken! Abgesehen davon, liegt in der Rede der Maria an dieser Stelle wahrlich nichts von Demuth und Gefühl der Niedrigkeit, denn nicht die Worte: „Weil er auf meine Niedrigkeit herabsah“, sondern das „Frohlocken“ (*exultavit spiritus meus*), „weil von nun an mich beglückt heissen werden alle künftigen Geschlechter der Welt“, was ein bedeutendes Selbstgefühl ausspricht, gibt die richtige Auffassung der Stelle. Wenn nun Bach — sonderbar genug — die zwei Schlussworte jenes Redesatzes: *omnes generationes* (alle Geschlechter), von der Rede der Maria getrennt und zu einem selbstständigen Chorsatze in *Fis-moll* benutzt hat, so ist derselbe, an sich selbst genommen, grossartig, wiewohl etwas zu wenig entwickelt, da er nur 27 Takte hat; allein in ihm, wie Franz thut, zu gewahren, dass „sich die Singstimmen in wilder Hast in den abschliessenden Solosatz stürzen und sich, wie von dämonischen Gewalten getrieben, zu einer solchen kolossaln Höhe des Ausdrucks thürmen, dass der Gedanke nahe genug liegt, der Meister habe hier eine Welterschütterung der unerhörtesten Art von ihrem fernsten Ausgangspunkte her vergegenständlichen wollen, so dass vielleicht seinen Geist dabei die Worte Christi umschwebten: „Ich bin nicht gekommen, Frieden zu senden auf Erden, sondern das Schwert!“ — solche Phantasieen moderner Anschauungsweise und Deutungslust in Bach's Musik hineinzutragen, das kann uns doch nur ein Lächeln erregen, und dagegen müssen wir den alten Herrn ernstlich verwahren. Franz' Vision passt eher auf den Orgelpunkt auf *Fis* im ersten Satze der neunten Sinfonie von Beethoven, als auf einen Chor von Bach. Auch müssen wir für die Ausführung dieses Chors das Einfallen der Singstimmen „in wilder Hast“ durchaus ablehnen; freilich gibt uns diese Ansicht von der nothwendigen Hast den Schlüssel zu der Metronomisirung: *Allegro*, das Viertel = 92, die Franz dem Chor vorgesetzt hat; ihre Ausführung würde bei der Menge von Sechszehtel-Figuren freilich eine Verwirrung „unerhörtester Art“ erzeugen, wenn auch nicht das Bild einer Welterschütterung. Dass man in Aachen so vernünftig war, das Tempo bedeutend zu mässigen, verstand sich wohl von selbst.

Es ist wirklich zu verwundern, dass Franz, der z. B. Seite 9 und 10 so richtig über die Art der Auffassung Bach'scher Compositionen in Bezug auf dessen Polyphonie spricht, sich durch die Sucht einer poetischen Auslegung zu solchen ganz unbaltbaren Deutungen hinreissen lässt. Ist denn die Erfindung der Motive und eben jene wunderbare Polyphonie bei Bach, rein musicalisch genommen, nicht herrlich genug, und bedarf es zu ihrem Genusse noch des Aufspürens eines Hintergedankens, der darunter versteckt sein soll?

Diese eingebildete Tiefe des Inhalts — an der wirklichen haben unsere modernen Aesthetiker nicht genug — verleitet denn in ihrer speculativen Ergründung zu Missverständnissen, wie Franz später bei Gelegenheit des Schlusses von dem herrlichen und hervorragendsten Chor des ganzen Werkes: „*Fecit potentiam*“ (Nr. 7), deren noch ein sehr auffallendes verräth. Er begreift nämlich den prachtvoll erhabenen Adagio-Schluss (7 Takte) dieses Chors nicht, weil Bach in den Textesworten: „*dispersit superbos mente cordis sui*“ („und zerstreuet, die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinn“ bei Luther, und sowohl bei diesem wie in der lateinischen Vulgata vollkommen dem Sinne des griechischen Originals entsprechend), die drei letzten: *mente cordis sui*, von *superbos*, wozu sie allerdings gehören, getrennt und zu dem erwähnten Schlusse benutzt hat. Er geht so weit, zu meinen, Bach habe vielleicht das *sui* auf Gott bezogen und könnte der ganzen Stelle möglicher Weise den Sinn beigelegt haben: „er zerstreut die Hoffärtigen mit dem Hauche seines Mundes“!! — Nein, unmöglich! denn mit dem *sui* ist es nicht gethan, dessen Beziehung weder *mens* (Sinn) in „Hauch“, noch *cor* (Herz) in „Mund“ verwandeln kann! So wird der Marotte zu Liebe, dass sogar Bach (ungefähr wie Wagner) überall Worte in Töne übersetzt habe oder hätte übersetzen sollen (!), anstatt den Geist des Ganzen ins Auge zu fassen, dem alten Meister lieber ein baares Unverständniß seines Textes in die Schuhe geschoben (wovor er nicht bloss durch das Lateinische, sondern auch, weil er seine deutsche Bibel so fest wie Einer im Kopfe hatte, vollkommen sicher war), als dass man von der beliebten neuen Lehre nur ein Haar breit abwiche! Meint Herr Franz doch sogar, dass „für eine weitere Erklärung dieses Schlusses nichts Anderes übrig bleiben würde, als Bach die Geschmacklosigkeit zuzumuthen, den „Sinn der Hoffärtigen“ mit den gewaltigsten und erhabensten Ausdrucks-mitteln der Kunst verbherrlicht haben zu wollen!“ — Nein, Herr Franz! die Geschmack- und die Urtheilslosigkeit in musicalischen Dingen ist bei ganz anderen Leuten zu suchen, als bei Joh. Seb. Bach. Dieser fühlte sehr wohl, dass er zu der von Franz selbst sehr richtig charakterisierten unendlichen Bewegung der mächtigen contrapunktischen Figuren des gewaltigen Chors einen grossartigen, majestätischen Schluss bedurfte, und er folgte dabei seinem schöpferischen musicalischen Genius und schrieb, ohne die Reflexion ängstlich um Rath zu fragen, ob die Accorde, die jener ihm eingab, die drei Wörter des Textes, die ihm dazu übrig blieben, in Tönen mathematisch deckten oder nicht, in Gottes Namen in der Begeisterung hin, was wir heute noch bewundern und was einer der erhabensten Ausdrücke der Vorstellung von der *potentia in brachio suo*, von „der Allmacht starkem Arm“ ist, also von derjenigen Vorstellung, welche das ganze Musikstück beherrschen muss.

(Schluss folgt.)

Aus Regensburg.

(Schluss. S. 21.)

Auf den Männerchor passt viel des früher Gesagten, und namentlich können wir den Sängervereinen unser Urtheil nicht vorenthalten, dass sie in Bezug auf wirkliche musicalische Heranbildung zu wenig leisten, und immer weniger leisten werden, wenn sie nur jenen Zielen nachstreben, welche von den seit ein paar Jahren begründeten grossen Landschaft-Sängerbünden dem Männergesange gesteckt werden. Wir beklagen das Zurückweichen vom früheren Streben der Sängervereine, der Sangeskunst tüchtige Jünger zuzuführen und dem unvergänglichen Reize des Volksliedes noch die Zugabe geistreicher Auf-fassung und künstlerischer Wiedergabe zuzufügen, und behaupten geradezu, dass die zu enge und jedenfalls der eigentlichen Kunst entfremdende Gränze für Bildung des Männergesanges die Schwierigkeit, aus den Gesangvereinen tüchtige Kräfte für grössere musicalische Productionen zu gewinnen, unverhältnissmässig steigert, da der Sinn für gediegenere Leistungen ertötet und jede Forderung an eine höhere Technik in eben dem Grade als eine unberechtigte bezeichnet wird, als die meisten neueren Lieder-Componisten sich in Gedanken und Form gar zu sehr von solchen Forderungen fern halten. Daher kommt es denn, dass wir dieselbe Erscheinung der zu geringen Leistungsfähigkeit der Mehrzahl des grossen Chors gegenüber einem kleinen Kerne von Treffern und wirklichen Sängern zu beklagen haben. Wenn wir nun sowohl hierin, als in der quantitativen Beteiligung die Männer mit dem Frauenchor gleichstellen können, so müssen wir doch einen bedeutenden Unterschied zum Nachtheil des Männerchors gegen den Frauenchor constatiren. Statt der beim Frauenchor bemerkten, am Ende harmlosen kindlichen Freude, mit welcher sich die Schar der Theilnehmenden herbeidrängt, sehen wir die jüngeren und älteren Sangesbrüder sich wohl auch zur Mitwirkung melden, aber anstatt eine Ehre darin zu finden, mit einander zu wirken, muss sich der Unternehmer der Ausführung eines Oratoriums sehr bald überzeugen, dass man ihm die Ehre anthun will, mitzusingen, und dass jeder sich ein Minimum für den Besuch der Proben als Bedingung seiner Leistung steckt, ein Beginnen, welches die Geduld des Dirigenten auf harte Proben stellt und den Muth desselben, mit Anstrengung

einen entsprechenden Erfolg zu erzielen, sinken macht. Abgesehen von manchen wirklichen Hindernissen, wie Erfüllung von Amtspflichten u. s. w., ist diese so ausserordentliche Wahrung der persönlichen Freiheit beim Besuch der Proben um so trauriger, als sie oft aus gar sonderbaren Motiven entspringt und das Opfer, das man den Musen bringen sollte, zwar in Rauch aufgeht, aber nicht in Weihrauch. Dadurch geschieht es, dass der starke Männerchor plötzlich decimirt wird durch traurige Fahnenflucht; nur selten ist derselbe vollzählig repräsentirt.

Im Orchester ist der Dilettant hier weniger vertreten, doch genügend an der Viola, dem Violoncell und Kontrabass. Die Violinen hätten Verstärkung bedurft, und es hätten auch noch Kräfte zu Gebote gestanden — alle aber nur zur ersten Violine! Denn welche Zumuthung für einen Dilettanten, zweite Violine zu spielen!

Es läge nun wohl nahe, auch noch einen kurzen Blick auf die Concert- und Musik-Vereine zu werfen; es gäbe da so viel zu bemerken, so viel zu erörtern, so viel zu wünschen, besonders wenn man diese Vereins-Produktionen auch wieder in Vergleich bringen wollte mit den Concerten der früher bestandenen Vereine „Frohsinn“ u. s. w., ja, selbst noch mit den Aufführungen des nämlichen Musikvereins in früheren Jahren! Aber genug für diesmal! Doch wollen wir nicht verschweigen, dass in dem letzten Concerte (30. April) neben dem Violinisten der münchener Hofkapelle, Herrn Jos. Fenzl, vor Allen Frau Dr. Stöhr durch ihren vollendeten Vortrag Hervorrufe und die Palme des Abends errang.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Herr Hofrath Vesque von Püttlingen befindet sich in Frankfurt, um den Berathungen über den Gesetzentwurf zum Schutze des „literarischen Eigenthums“ beizuwöhnen. Wie man vernimmt, liegen bereits zwei Gesetzentwürfe vor, deren erster von Oesterreich herrührt. Aus diesem Entwurf entnehmen wir Folgendes: „Die Schutzfrist der Autorenrechte dauert in der Regel bis zu 30 Jahren nach dem Tode des Berechtigten, kann aber in Zukunft nicht mehr durch besondere Privilegien noch weiter hinaus erstreckt werden.“

Man meldet aus Königsberg: „Kürzlich hatten wir Gelegenheit, den „Vierjährigen Posten“, die einactige Oper eines Königsbergers, Herrn Dullo, über die Bretter gehen zu sehen und sie mit Freude zu begrüssen. Ein der neuesten Musik fast abhanden gekommener Ausdruck wahrer Innigkeit im deutschen Liede weht durch das ganze Stück und tritt uns namentlich im ersten Duette und am Schlusse der Oper wärmend entgegen.“

Hamburg. Zu „Zriny“ hat Herr Ludwig Deppe eine Ouverture voll kriegerischen Heldenthums und melodisch erschallender Schlachtmusik gesetzt, mit deren beifällig begrüsster Aufführung er das Concert eröffnete, welches er am 27. April zum Besten Schleswig-Holsteins im Wörmer'schen Saale gab. Fräulein Sara

Magnus, die dazu Weber's Polonaise mit Liszt's Orchester-Begleitung und das *F-moll-Concert* von Chopin beisteuerte, zeichnete sich in dem letzteren grösseren und schwierigeren Werke durch die Sauberkeit und Klarheit ihres Vortrages und durch ein zartfühlendes Einhalten des eigenthümlichen Rhythmus aus, welchen der Componist diesem Stücke vorgeschrieben hat, und ärntete reichlichen Applaus. Auch Weber's Polonaise ward von Fräulein Magnus mit so leichter Grazie und feurigem Schwung gespielt, dass die Virtuosin von dem Auditorium nach beiden Sololeistungen gerufen ward. Herr Ad. Bargheer aus Münster, der mit einem Violin-Concerte von Viotti und Menuet und Allegro von Bach auftrat, ist ein junger Geiger von grosser Fähigkeit und Bruder des schon länger bekannten Karl Bargheer in Detmold. Mit dem Concerte von Viotti, welches gerade nicht zu den dankbarsten Geigenstücken zu zählen ist, errang er sich dennoch einen warmen Beifall. Die beiden kürzeren Nummern von Bach, von Herrn Oscar Smith vortrefflich begleitet, fanden noch lebhafteren Applaus; nur wäre Herrn Bargheer ein besseres Instrument zu wünschen.

München. Herr Baron von Perfall, rühmlichst bekannt als Componist, ist zum k. Hofmusik-Intendanten ernannt worden.

Ankündigungen.

In G. W. Körner's Verlag in Erfurt erschienen neu:
 Ritter, A. G., *Praktischer Lehrcursus im Orgelspiel*. Achte, gänzlich umgearbeitete Auflage. Op. 15. 2 Thlr.
 Volckmar, Dr. W., *Melodieenkranz. Die schönsten Melodien aus dem Schatze der Instrumental- und Vocal-Musik älterer und neuerer Zeit für das Piano*. In Heften à 15 Sgr.
 Zahn, E., *Die Winterabende. Eine Sammlung der beliebtesten Opern-Melodien aus neueren Opern in leicht ausführbarem Satz für das Piano*. 11. Aufl. 1 Thlr.

Preis-Ausschreiben betreffend.

Auf Grund unseres in diesen Blättern veröffentlichten Preis-Ausschreibens vom 15. Februar 1863 und in Gemässheit der uns vorliegenden, mit Majorität entscheidenden Separat-Urtheile der Herren Preisrichter: Niels W. Gade in Kopenhagen, Ferdinand Hiller in Köln und Dr. Julius Rietz in Dresden, hat die heutige General-Versammlung der Aachener Liedertafel der Composition „Heinrich der Finkler“ von Franz Wüllner in Aachen den ersten, der Composition „Velleda“ von C. Jos. Brambach in Bonn den zweiten Preis zuerkannt und zugleich beschlossen, die beiden Werke: „Rinaldo“ von Gottfried Herrmann in Lübeck und „Wanderers Heimkehr“ von Eugen Drobisch in Landau ehrenvoll zu erwähnen.

Im Anschlusse an vorstehende Publication bemerken wir noch, dass Behufs Rücksendung der übrigen 43 eingesandten Werke die denselben beigefügten versiegelten Couverts am 15. Juni c. erbrochen werden, in so weit bis dahin nicht die Art der Zusendung unter Bezugnahme auf Titel und Motto schriftlich anders gewünscht wird.

Aachen, den 21. Mai 1864.

Der Vorstand der Aachener Liedertafel.

Für denselben: **Dr. Roderburg.**

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigte 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.

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.