

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 23.

KÖLN, 4. Juni 1864.

XII. Jahrgang.

Inhalt. Das 41. niederrheinische Musikfest. II. — Die Compositionen des *Magnificat* von Joh. Seb. Bach und C. Phil. Emanuel Bach (Schluss). Von L. B. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Capellmeister F. Hiller, Kölner Männer-Gesangverein, Rheinischer Sängerbund — Crefeld, Mewes' „Rahab“ — Wiesbaden, Aufführung der Oper „Rizzio“ — Leipzig, Conferenz von Bühnen-Vorständen — Benedix' dramatische Werke — Luxemburg, Oper „Die Schwaben“ — Hamburg, Frau Francisca Cornet — Paris).

Das 41. niederrheinische Musikfest.

H.

(I. s. Nr. 22.)

Der zweite Abend des Musikfestes hatte ein Programm, auf welchem die Namen Bach, Gluck, Mozart, Beethoven und Mendelssohn-Bartholdy glänzten, Namen, die den gerechten Stolz der deutschen Nation ausmachen und deren Cultus recht eigentlich Sache jener grossen Künstler-Vereinigungen ist, welche die Musikfeste allein ermöglichen.

Nach der Ouverture zur „Zauberflöte“, bei deren gediegener Ausführung durch das Geigen-Quartett die verbindenden Gänge der Holz-Blas-Instrumente etwas weicher hätten sein können, kam das „*Magnificat*“ von Joh. Seb. Bach in *D-dur* für Solostimmen, fünfstimmigen Chor, Orchester und Orgel zur Aufführung, und zwar auf unseren Festen und mit solchen Massen wohl überhaupt zum ersten Male. Es ist ein Prachtstück, das im Ganzen jenen gewaltigen Eindruck macht, den die Bach'sche wundervolle Polyphonie stets hervorbringt, wenn sie mit vollendetem Präcision und grosser Stimmenfülle, wie das hier der Fall war, ausgeführt wird. Das schwierige Werk war von Herrn Wüllner, der es auch mit Energie und Sicherheit dirigierte, vortrefflich einstudirt worden und liess in der Ausführung nichts zu wünschen übrig. In der Einrichtung der Partitur war der Herr Dirigent zum Theil der von Robert Franz herausgegebenen gefolgt. (Vergl. „Bach's *Magnificat*“ u. s. w. in Nr. 21 und 22.) Es verdient jedenfalls Dank und Nachahmung, dass auf unseren Musikfesten die Grösse des unsterblichen deutschen Meisters, vor der sich alle Musiker nach ihm beugten und beugen, mehr als bisher zur Anerkennung gebracht wird, da gerade diese Feste die Mittel bieten, seine Werke zu würdiger Aufführung zu bringen. Und dass das Publicum auch für die Aufnahme derselben durch die in den ver-

schiedenen Städten des Rheinlandes in den letzten Jahren oft wiederholten Aufführungen der grossen Passionsmusiken empfänglich geworden, hat der Eindruck bewiesen, den auch das *Magnificat* auf die Zuhörerschaft in Aachen gemacht hat.

Auf das *Magnificat* von Bach folgten Scenen aus Gluck's Iphigenie in Tauris. Ein schärferer musicalischer Contrast lässt sich kaum denken. In beiden Werken ist das Wort Grundlage der Musik, aber während dort das Wort diese nur zu einer gewissen Stimmung anregt und sie sich übrigens mit dem ganzen Aufwande ihrer vom Worte unabhängigen Kunst des contrapunktischen, durchweg polyphonen Satzes zu den ihr allein eigenthümlichen labyrinthischen Tongängen aufschwingt, in denen nur das Wissen und der Verstand den Faden der Ariadne, der sich hindurchzieht, zu verfolgen vermögen, setzt sie hier ihre Aufgabe und ihren Stolz darein, jede Empfindung des menschlichen Herzens, die das Wort verräth, jede Lage, in der bestimmte Individuen im Wechsel ihres Lebens erscheinen, auf ihr Gebiet herüberzuziehen, sie in Tönen wiederzugeben und sich durch scheinbar kostlose Melodie und Harmonie innig mit der Poesie zu vermählen. Es ist keine Frage, dass diese zweite Leistung der Tonkunst unserer Gefühls- und Anschauungsweise, wie sie sich seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts entwickelt hat, näher liegt und eindringlicher auf uns wirkt; ja, es liesse sich leicht nachweisen, dass auch die Höhe, welche unsere absolute Musik, die Instrumental-Musik, erreicht hat, auf der Entwicklung der angewandten, der Vocal-Musik, beruht, indem jene immer mehr den Ausdruck menschlicher Empfindung und Leidenschaft von allen Färbungen in ihr Gebiet zog, so dass man nicht mit Unrecht die Musik in Beethoven's Sinfonien dramatisch nennen kann.

Bekanntlich hat Gluck die Aufgabe der Musik als der verklärenden Trägerin der Poesie am reinsten aufge-

fasst, und seinem Willen, diese Aufgabe seiner Auffassung gemäss zu lösen, kamen die ihm angeborenen Eigenschaften: Kraft des Charakters, Ueberzeugungstreue und ein musicalisches Talent, das gerade für die Verwirklichung seines Ideals vollkommen geeignet war, trefflich zu Statten. Die „Iphigenie auf Tauris“ ist sein letztes grosses, dramatisches Werk*) und auch sein herrlichstes; fünfundsechzig Jahre zählte er, als er es schuf auf einen schönen Text von Guillard, welcher die früheren, von Traetta und Picinni componirten, bei Weitem übertraf. Aufgeführt wurde die Oper zum ersten Male in Paris den 18. März 1779 — geschrieben war sie grösstenteils in Wien —, und wenn die früheren sich erst unter den bekannten Partiekämpfen allmählich Theilnahme und Gunst erringen mussten, so war bei der „Iphigenie auf Tauris“ der Erfolg auf der Stelle entschieden und allgemein und über jeden Widerspruch erhaben. Selbst der grosse Kritiker und Gegner Gluck's, Grimm, war bekehrt. „Ich weiss nicht,“ — schreibt er — „ob das, was wir gehört, Gesang ist. Vielleicht ist es noch etwas weit Besseres; ich vergesse die Oper und finde mich in einer griechischen Tragödie.“ — Am 2. April 1782, also drei Jahre nach der ersten Vorstellung, wurde sie in Paris zum 151. Male gegeben und trug an diesem Abende 15,125 Livres ein. Ihre erste Aufführung mit deutschem Texte fand in Wien am 23. October 1781, in Berlin am 24. Februar 1795 statt. Im neunzehnten Jahrhundert hat sie sich nach Deutschland geflüchtet, der wahren Heimat ihrer Musik, und dem Opernhause in Berlin gebührt der Ruhm, ihr vorzüglichstes und lange Zeit einziges Asyl geworden zu sein; Paris ist für sie erstorben, und erst in den letzten Jahren hat man auch auf anderen Bühnen, als Berlin, in Deutschland sie nebst ihrer älteren Schwester „Iphigenie in Aulis“ wieder in Scene gesetzt. Am Rheine dürften die Hoftheater in Darmstadt und in Karlsruhe**) die einzigen sein, welche noch einmal eine Gluck'sche Oper bringen; es ist also nicht bloss zu rechtfertigen, sondern auch lobend anzuerkennen, dass die niederrheinischen Musikfeste sich der Meisterwerke, die einzig in ihrer Art da stehen, annehmen und wenigstens durch eine Reihe von Scenen aus ihnen dem Publicum eine Idee von der wunderbaren Wirkung musicalischer Dramen geben, deren Vorstellungen auf der Bühne zu schauen ihm nicht mehr vergönnt ist. Welchen Erfolg diese auch jetzt noch nach beinahe hundert Jahren,

ja, wir behaupten, gerade jetzt wieder haben würden, wenn man sie gäbe und die geeigneten Darsteller dazu hätte, das hat sich wieder an dem ungeheuren Eindrucke gezeigt, den die wenigen Scenen aus der „Iphigenie“ schon im Concertsaale ohne alle Beihilfe theatricalischer Ausstattung jetzt in Aachen wieder hervorgebracht haben.

Aber auch Welch eine Iphigenie war Frau Louise Dustmann! Wie verstand sie, unser ganzes Herz zu erfüllen von dem Gefühle des innigsten Mitleids mit dem tragischen Geschicke der unglücklichen Jungfrau, die, einst dem augenblicklichen Opfertode entrissen, jetzt Jahre lang ihr Dasein dem schrecklichsten Berufe zum ewigen Opfer bringen muss und nun den einzigen Trost, die einzige Hoffnung auf die rettende Erscheinung des geliebten Bruders durch Orest's verstellten Bericht von seinem Tode vernichtet sieht. Da stand die herrlich begabte Frau ohne alle Umgebung, die durch den Sinn des Auges die Täuschung auf der Bühne der Wahrheit näher bringt, und hatte nichts, als die Stimme und die Seele, mit der sie das tiefe Weh der unglücklichen Priesterin der Diana empfand: aber das war genug, um mit wunderbarem Zauber das Ohr zu fesseln, die Seele zu rühren und zu ergreifen und sich selbst zur erhabenen Priesterin der Kunst zu weihen. Seit der Milder-Hauptmann, welche wir noch so glücklich waren, zu hören, haben wir eine solche Iphigenie nicht wieder gehört, und wahrlich auch ihr hätte Goethe dieselben Verse widmen müssen, mit denen er jener Sängerin seine Iphigenie sandte:

Dies unschuldvolle, fromme Spiel,
Das edlen Beifall sich errungen,
Erreichte doch ein höheres Ziel,
Von Gluck betont, von Dir gesungen.

Den Orest sang Herr Hill in Recitativ und Arie ganz vortrefflich mit schönem Klange und richtiger, ausdrucks voller, dramatischer Declamation. Eben so vervollständigten die Chöre, namentlich die zweistimmigen der Priesterinnen, auf schöne Weise das Gemälde, dessen Hintergrund sie bilden.

Die Auswahl der Scenen war folgende: Aus dem ersten Acte die Ouverture, die uns mitten in den Sturm hineinreisst, der das Schiff des Orestes an das ungastliche Ufer schleudert und über dessen Toben sich Iphigeniens und des Chors Anruf an die zürnenden Götter erhebt; dann die Erzählung des Traumes, der folgende Chor, die Arie an die Diana (warum fehlte das Recitativ: „Ach, arme Pelopiden!“ welches durch seinen Schluss: „Nein, länger hoff' ich nicht“ u. s. w., die Arie motivirt?) und der Chor nach ihr; als zweite Nummer die Scene des Orestes mit dem Chor der Eumeniden; als dritte das Gespräch zwischen Iphigenie und Orest, die herrliche Arie

*) Gluck componirte allerdings noch nach der „Iphigenie“ einem Baron v. Tschudi zu Gefallen eine Oper: „Echo und Narcissus“, aber sie kam nur ein Mal zur Aufführung, und seine eigentliche dramatisch-musikalische Laufbahn schloss mit der „Iphigenie“ ab.

**) In Karlsruhe den 9. September 1863 „Iphigenie in Aulis“ zum Geburtstage des Grossherzogs; in Darmstadt im März d. J. dieselbe Oper.

der Iphigenie: „O, lasst mich Tiefgebeugte weinen!“ mit den dazu gehörigen Chören. Der völligen Abrundung wegen hätten wir noch die Zugabe des kleinen Recitativs der Iphigenie, in welchem sie die Priesterinnen zum Opfer für die Manen des todt gewählten Orestes auffordert, und den wunderschönen Opfer-Chor selbst (das Ende des zweiten Actes) gewünscht. Freilich würde der unmittelbare Zusammenhang doch durch den unendlichen Applaus, welcher der grossen Arie Iphigeniens folgte, unterbrochen worden sein.

Nach diesen Scenen von Gluck hatte der 114. Psalm von Mendelssohn-Bartholdy einen schweren Stand, wirkte aber doch durch seine grossartige doppelchörige Form und eine treffliche Ausführung als ein wahres Prachtstück.

Ueber die Aufführung der neunten Sinfonie von Beethoven brauchen wir nur zu sagen, dass sie in jeder Hinsicht eine so vollkommene war, dass sie nichts zu wünschen übrig liess, wozu Orchester und Chor und die treffliche Besetzung der Soli, durch welche alle Noten, sie mochten auch noch so instrumental gesetzt sein, genau herauskamen, mit der trefflichen Auffassung und feurigen Leitung durch den Dirigenten, Herrn Rietz, zusammenwirkten, um eine Begeisterung in der Zuhörerschaft zu erzeugen, wie sie ja nur an Musikfesten bei den am höchsten gelungenen Aufführungen Statt finden kann. Auffassung und Leitung des Dirigenten Herrn Julius Rietz waren vortrefflich.

Der dritte Festabend war wie gewöhnlich hauptsächlich Solo-Vorträgen gewidmet. Sie waren dieses Mal in dem Rahmen der grossen Concert-Ouverture in A-dur von Julius Rietz, welche ihr fünfundzwanzigstes Geburtsjahr dadurch feierte und deren glänzende Aufführung das Publicum benutzte, dem Autor und Dirigenten die verdiente Ovation zu bringen, und der Egmont-Ouverture von Beethoven, dann der Chöre *Sicut locutus est* und *Gloria* von Bach und des Schluss-Chors aus Händel's Belsazer eingeschlossen. An Gesang-Vorträgen hörten wir von Frau Dustmann die grosse Scene der Agathe aus dem „Freischütz“ und Lieder von Schubert und Mendelssohn, von Fräulein von Edelsberg eine Arie aus *Così fan tutte*, von Herrn Gunz die zweite Arie Belmonte's aus der „Entführung“ und Lieder von Schubert und Schumann, von Herrn Hill die Arie: „Gott sei mir gnädig!“ aus Mendelssohn's „Paulus“. Alle diese Gesangstücke wurden mit allgemeinem Applaus aufgenommen, den der künstlerische Wetteifer der Vortragenden auch in vollem Maasse verdiente. Namentlich trug Herr Gunz die Arie des Belmonte mit einer Weichheit und Innigkeit des Ausdrucks vor, welche Mozart's Melodien

echt mozartisch wiedergab, und Frau Dustmann zeigte einmal wieder, welche Fülle von herrlichster Musik in der Arie der Agathe liegt, und riss Alles zu entzückter Begeisterung hin.

Die Instrumental-Musik hatte nur Einen Vertreter, aber der war Joseph Joachim, welcher sein geniales Violin-Concert, in ungarischer Weise componirt, ein reizendes Adagio von Spohr und Präludium und Fuge in G-moll mit derjenigen künstlerischen Vollendung vortrug, die in der That einzig in ihrer Art ist, denn in ihr verschwindet die Virtuosität höchster Art mit allen ihren Wundern, die der Meister hervorzaubert, dennoch vor dem edeln und eigenthümlichen Geiste, der die Vortragsweise dieses grossen Künstlers charakterisirt.

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

(Schluss. S. Nr. 21 und 22.)

Schliesslich wollen wir nur noch ein Wort der persönlichen Rechtfertigung über die Vorwürfe sagen, welche Herr Franz der „musicalischen Journalistik“ in Pausch und Bogen über die Nichtbeachtung Bach'scher Kirchen-Compositionen macht, und zwar in einem Tone und mit einer Zuversicht, dass man glauben sollte, Herr Franz wäre der allererste, der ein Wort über Bach an das Publicum richte! Er ist aber wenigstens so grossmüthig, „die Gründe, welche diese eigenthümliche Stellung der Kunstkritik erklärlich machen — schwerlich würden sie zu einer Heiligsprechung derselben führen —, nicht specieller aus einander setzen zu wollen“. Warum thut er das denn nicht? Will er vielleicht sämtliche musicalische Schriftsteller unserer Zeit der historischen oder musicalischen Unwissenheit anklagen, oder hat er noch Schlimmeres im Sinne? Vor der „Heiligsprechung“ bedankt sich übrigens unsere Musik-Zeitung fürs Erste, denn sie ist noch am Leben, und zum Beweise erlaubt sie sich sogar, Herrn Franz als Gegenklägerin zu fragen, warum er sie nicht kennt, oder ignorirt? Doch auch wir wollen nicht nach den Gründen dieser Ignorirung fragen und nur „die That-sache constatiren“, dass wir sowohl in unserer „Rheinischen“ und „Niederrheinischen Musik-Zeitung“, so wie in den musicalischen Feuilletons der „Kölnischen Zeitung“ keine Gelegenheit unbenutzt gelassen haben, um auf J. S. Bach's Compositionen nicht nur aufmerksam zu machen, sondern sie auch zu besprechen und eindringlich, so viel wir vermochten, zu charakterisiren und zur Aufführung zu empfehlen.

Wir bitten Herrn Franz, folgendes kleine Register mit uns durchzugehen. Es betrifft zunächst unsere **Musik-Zeitung**, deren drei erste Jahrgänge den Titel „**Rheinische M.-Z.**“, 1850—1852, die anderen zwölf Jahrgänge von 1853 an bis jetzt den Titel „**Niederrheinische M.-Z.**“ führen.

1850. Rh. M.-Z. I. Nr. 5. F. Hiller: Vorwort zur hundertjährigen Erinnerungsfeier von J. S. Bach's Todestag den 28. Juni in Köln. Aufgeführt wurden dabei u. A. eine zweichörige Motette und die fünfstimmige: „Es ist nun nichts Verdammliches“ u. s. w.— Ueber das Wesen und die Auffassung der Bach'schen Polyphonie (Franz, S. 11) ist dort ausführlich und mit Geist gesprochen und die Verbreitung der Kirchen-Compositionen warm empfohlen. Ferner vergleiche man eben darüber unsere Aufsätze in der **Kölnischen Zeitung**, 1859, Nr. 105, 112, und 1860 Nr. 95, wo u. A. aus einander gesetzt wird, „dass es sehr viel verlange, den wunderbar quellenden, neben und in einander fliessenden Strömungen von Bach's Melodieen zu folgen, um die Meisterschaft seiner Schöpfungen in kunstverständiger Weise zu bewundern und die organische Entwicklung eines jeden Musikstückes von ihm von ihrem ersten Keime bis zu ihrer mächtigsten Entfaltung zu verfolgen und in sich aufzunehmen; dass es aber neben diesem bewussten Genusse einen Eindruck der Tonkunst auf das Gefühl gebe, dessen Gründe dem Hörer nicht klar zum Bewusstsein kommen, der aber von überwiegender Wirkung auf die Seele ist und diese zu den edelsten und erhabensten Stimmungen emporheben kann. Und diesen Eindruck vermöge besonders auch die Bach'sche Polyphonie auf den Zuhörer zu machen, weil sie nicht auf Aeusserlichkeiten irgend einer Art, sondern ganz und gar auf dem Innerlichen der Kunst, auf deren geistigem Wesen beruht. Nun hat aber kein Tonkünstler auf der Welt mehr von innen heraus geschaffen, als Bach u. s. w. Darum bedarf es nicht des Durchschauens der ungeheuren Kunstmeisterschaft des Heros, um sich für ihn zu begeistern, er verlangt nur ein fühlendes Menschenherz seinen Tönen gegenüber, und

Was einst aus seiner tiefen Brust entsprungen,
Erst jetzt, wo es durch Jahre durchgedrungen,
Erscheint es in vollendet Gestalt.
Was glänzt, ist für den Augenblick geboren,
Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren.“

Uns dünkt, dass solche Aufforderungen, sich Bach'scher Musik hinzugeben, in 16,000 Exemplaren verbreitet, die musicalische Journalistik doch gegen den Vorwurf des Tods Schweigens Bach'scher Vocalmusik gehörig verteidigen könnten!

Fügen wir hier gleich hinzu, dass der schöne Auspruch Luther's über die anderen Stimmen, „welche ne-

ben der schlechten (schlichten) Weise oder dem Tenor herum gesungen werden“ u. s. w., den Franz S. 23 anführt, auch schon vor zehn Jahren in der **Niederrh. M.-Z.**, 1854, Nr. 51, auf Bach's Polyphonie von L. Kindscher angewandt, zu lesen ist.

1852. Rheinische M.-Z. II. Nr. 44 und 46, über Bach's Cantaten. Hier heisst es S. 781 u. A.: „Die herrliche Musik dieser zehn Cantaten ist keineswegs bloss für den Kenner, der ihre vielverschlungenen Fäden zu verfolgen und zu entwirren weiss, ein Genuss, sondern für Jeden, der noch Sinn für eine Gattung von Musik hat, welche mit der reichsten Phantasie der Erfindung die kunstvollste contrapunktische Arbeit zu vereinigen weiss. Eine Rangordnung unter diesen zehn Cantaten zu bestimmen, dürfte schwierig sein; sie sind alle schön, doch möchten wir Nr. IV, VI, VIII, X für Aufführungen den Vortzug geben. In Nr. VIII: „Liebster Gott, wann werd' ich sterben“, muss die Wirkung des Ganzen auch auf das grosse Publicum einen wunderbaren Eindruck machen.“

1853. Niederrh. M.-Z. I. Anzeige der *Missa* in *A-dur*. Literaturblatt, S. 8.

1854. II. Nr. 11. Ed. Krüger über X Cantaten (Bd. II. der leipziger Ausgabe) ausführliche Beurtheilungen. Darin die Stelle (S. 81): „Aber auch dem Volke sind Bach's Werke gegeben. Es ist ein böses Vorurtheil, von faulen Halbkünstlern erfunden, als sei der alte Bach nur für die Gelehrten. Die so sprechen, haben ihn nicht ergriffen, oder nie versucht, dem Volke zu geben, was des Volkes ist. Bach's Zeitgenossen, die freudigen Hörer seines Wortes, waren nicht gelehrter, als wir, aber sie standen mit Einfalt und Hingebung in der Kirche, und er wagte, ihnen zu geben, woran sie emporklimmen möchten zu höherem Verständniss.“ — Und nun vergleiche man, was Franz S. 4 schreibt, dass die Journalistik Schuld daran wäre, dass die Leute meinten, man müsse Bach den Gelehrten überlassen!!

1854. II. Nr. 51. L. Kindscher über den variirten Choral.

1855. III. Nr. 12. Ueber die Johannis-Passion. Darin die Stelle (S. 94), in welcher wir, nachdem wir von dem ausserordentlichen Eindruck der zweichörigen „Himmelfahrts-Cantate“ am Musikfeste im Jahre 1838 in Düsseldorf gesprochen, Folgendes wörtlich äussern: „Wir dürfen im Andenken an jenes Durchschlagen der genannten Cantate und unter dem frischen Eindrucke der Johannis-Passion die Bemerkung nicht unterdrücken, dass es sehr zu bedauern ist, dass von den Cantaten Bach's nicht häufiger in den öffentlichen Concerten Gebrauch gemacht wird. Wir halten die Aufführung derselben sogar geeigneter, den Sinn für Bach's Vocal-

musik lebendig zu machen, als die der Passionen“ u. s. w. u. s. w.

1855. III. Nr. 32. Matthäus-Passion in Lüneburg.

1855. III. Nr. 5. Ed. Krüger über die Matthäus-Passion.

1855. III. Nr. 5. Mosewius: Die Matthäus-Passion.

1855. III. Nr. 33. Mosewius: Die Choräle Bach's.

1856. IV. Nr. 9. Ed. Krüger über den V. Band der Cantaten und Zimmer's „Gedanken über die Bach-Gesellschaft“.

1856. IV. Nr. 29. Mosewius über Bach's Gesangsmusik, als Hauptschlüssel zum Verständnisse desselben überhaupt. Dabei folgende Stelle: „Das erste *Kyrie*, das *Gratias, Qui tollis* und der Schluss *Cum sancto spiritu* der H-moll-Messe erfordern weiter nichts, als die Stimmung des Zuhörers, der sie sich dann, ihres kolossalen Baues ungeachtet, wohl durch sich selbst erschliessen werden.“

Doch wir wollen hiermit schliessen, nachdem schon durch die Anführungen aus den ersten sieben Jahrgängen unserer Zeitung (von 1850—1856, also nur der Hälfte der bis jetzt erschienenen Jahrgänge!) übergenug bewiesen ist, wie unsere Mitarbeiter und wir selbst fortwährend auf die Wiederaufnahme Bach'scher Vocalmusik und darauf, dass sie dem grossen Publicum vorgeführt werden müsse und ihres Eindrucks nicht verfehlen werde, gedrungen haben. Wir wollen aber auch nicht, um mit Herrn Franz zu reden, nach den Gründen fragen, die ihn bewogen haben mögen, unsere musicalisch-kritischen Bestrebungen gänzlich zu übersehen, hätten auch davon kein Aufhebens gemacht, wenn nicht um der Sache willen eine ernste Widerlegung seines Vorwurfs gänzlicher Nichtbeachtung Bach'scher Vocal-Compositionen nöthig gewesen wäre. Wir zweifeln nicht daran, dass Herr Franz, ebenfalls der Sache wegen, sich gern aus Obigem überzeugen wird, dass der alte Bach doch noch mehr Freunde unter den musicalischen Journalisten hat, als er gedacht oder gewusst hat.

Zum Schlusse wollen wir auf das *Magnificat* von Joh. Sebastian zurückkommen, zu dessen Bekannterwerden Franz auf anerkennungswerte Weise beigetragen hat, was jedenfalls ein Fortschritt zu weiterer Verbreitung Bach'scher Musik ist, zumal da nun auch Clavier-Auszüge desselben, von Rob. Franz selbst (Breslau, bei Leuckart-Sander) und von Hugo Ulrich (Leipzig, bei C. F. Peters), beide zu dem mässigen Preise von $\frac{1}{2}$ Thlr., erschienen sind:

Nun ist aber von Johann Sebastian's zweitem Sohne, Karl Philipp Emanuel Bach, auch ein *Magnificat* vorhanden, das aber eben so wenig bekannt ist, wie bisher das von seinem Vater war, und die Aufmerksamkeit der Musiker und Musikvereine doch in hohem Grade verdient.

Auch von K. Phil. Emanuel Bach kann man mit noch grösserem Rechte als von Johann Sebastian sagen, dass sein Name mehr genannt, als seine Compositionen bekannt sind: denn wenn gleich von seinen Claviersachen Vieles wenigstens den Musikern nicht unbekannt und auch neuerdings wieder gedruckt worden ist (wie auch seine vortreffliche Abhandlung „Ueber die wahre Art, das Clavier zu spielen“*), so kommt das doch gar nicht in Betracht im Vergleich zu den vielen Hunderten von Werken, die er geschrieben und theils gedruckt, theils handschriftlich vorhanden, hinterlassen hat. Er lebte vom 14. März 1714 bis zum 14. September 1788 und seine ersten Compositionen sind schon aus 1731, seinem siebenzehnten Lebensjahr. Von da an bis 1787 schrieb er z. B. 210 Clavier-Solo's, 52 Clavier-Concerete mit Orchester, 47 Trio's für allerlei Instrumente, 18 Sinfonieen, 12 Sonaten für Clavier mit Begleitung, die, merkwürdig genug, zuweilen siebzehn Instrumente stark ist, 19 Solo's für andere Instrumente, 3 Quartette für Clavier u. s. w.

An Gesangmusik, die uns hier näher angeht, verzeichnet Gerber: ein *Magnificat* (1749), ein *Sanctus*, 22 Passions-Musiken, 4 Oster-Musiken, 3 Michaelis-Musiken, eine Weihnachts-Musik, 9 geistliche Chöre mit Instrumenten, 5 Motetten, 3 Oratorien, mehrere Cantaten und Arien für eine Singstimme mit Begleitung und 95 Lieder und Choräle.

Das *Magnificat* ist in einer schönen Partitur-Ausgabe, bei N. Simrock in Bonn gedruckt, erschienen. Es führt den Titel:

Magnificat a 4 Voci, 3 Trombe e Timpani, 2 Corni, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Violini, Viola e Continuo di Carlo Filippo Emanuele Bach, Maestro di Capella de S. A. R. M. la Principessa Amalia di Prussia, Badessa di Quedlinburg, Direttore di Musica della Repubblica di Hamburgo. Dopo Partitura autografa dell'autore. Prezzo 14 Frcs. (3 Thlr. 22 Sgr.) Bonna, presso N. Simrock. 105 S. gr. Fol. 2758.

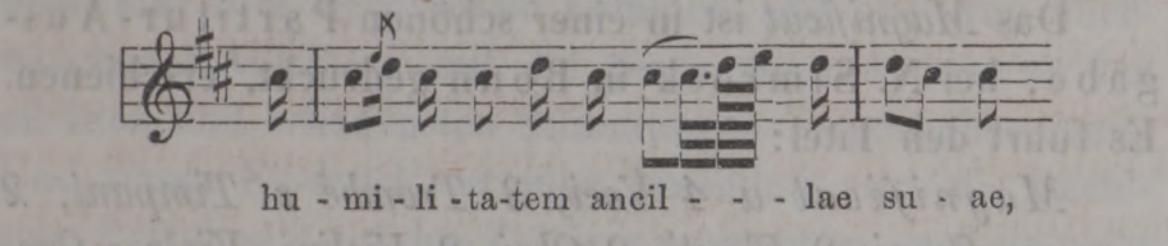
Man sieht schon aus der Seitenzahl, dass es umfangreicher ist, als das von Johann Sebastian; alle Sätze, Soli und Chöre, sind hier weit mehr ausgeführt, als dort. Die Haupt-Tonart ist ebenfalls *D-dur*. Die einzelnen Nummern — es sind neun und als Anhang eine zweite Composition

*) Vergl. Jahrgang 1856, Nr. 16 und 17. — Das Werk erlebte bis 1797 vier Auflagen. Der neue Abdruck, von G. Schilling besorgt, erschien 1856, Berlin, bei Stage. — Fétis sagt in der neuen Ausgabe der *Biographie universelle* im Artikel C. Ph. Em. Bach: „Nichts bezeichnet die Gleichgültigkeit, die in Frankreich für die Fortschritte der Musik herrscht, besser, als der Mangel einer Uebersetzung dieses Buches von Bach, welches viel bedeutender ist, als sein Titel vermuten lässt.“

des *Et misericordia* — folgen im Allgemeinen den gewöhnlichen Vers-Abschnitten, allein die Auffassung ist bei mehreren derselben verschieden von der älteren Bach'schen und liegt unserer Anschauungs- und Gefülsweise grössttentheils näher.

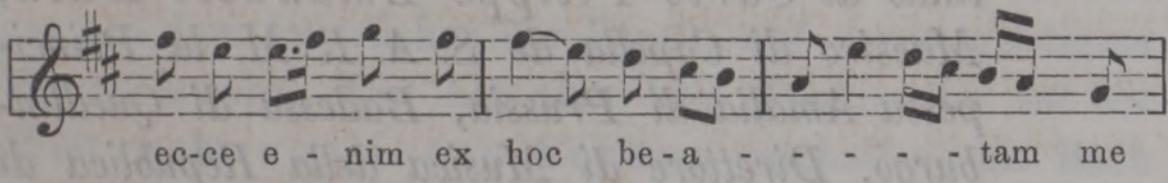
Nr. 1. Chor. Allegro. $\frac{4}{4}$. D-dur. *Magnificat anima mea Dominum et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo* — in Einer Stimmung ungetrennt, wie es der Sinn der Worte fordert. Der Gesang vierstimmig, die Instrumentirung vollständig mit den auf dem Titel der Partitur genannten Instrumenten, der *Continuo* für die Orgel durchweg beziffert. Obligat ist aber die Orgel nirgends. Der Charakter ist ein jubelndes *Pomposo*, durchweg homophon mit einigen imitirenden Einsätzen ohne Figurenwerk, welches die Violinen (im Unisono) haben — das Ganze ein populäres Glanzstück. S. 3 — 17.

Nr. 2. Solo Soprano. Andante. $\frac{3}{4}$. H-moll. *Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.* Auch hier ist das Zusammengehörige bei einander geblieben und einer Soprano stimme allein zugetheilt, wobei offenbar ein sehr richtiges Gefühl geleitet hat. Dieses Andante von 88 Tacten ist ein ausserordentlich schönes Gesangstück, keineswegs in der alten Form der Arie, sondern ein fortströmender melodischer Erguss der innigsten Empfindung, in welchem der Ausdruck der Demuth in:

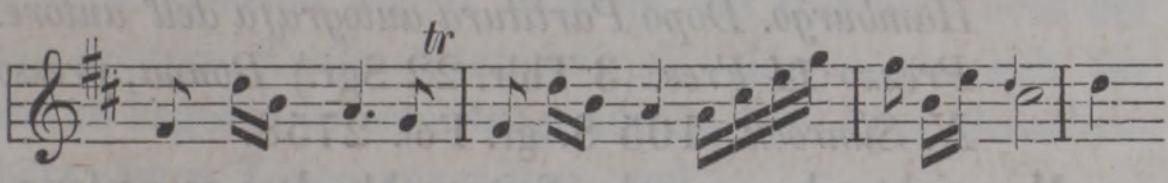


hu - mi - li - ta - tem ancil - - - lae su - ae,

mit dem Gefühle der Beseligung in:

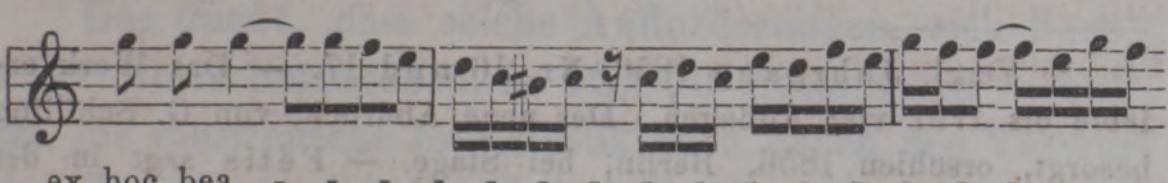


ec-ce e - nim ex hoc be-a - - - tam me

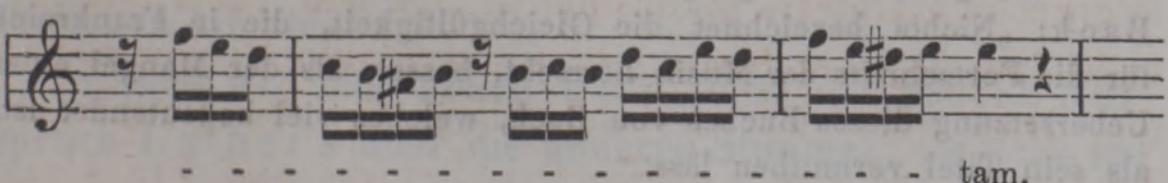


di - cent om-nes ge-ne - ra - - - ti - o - nes,

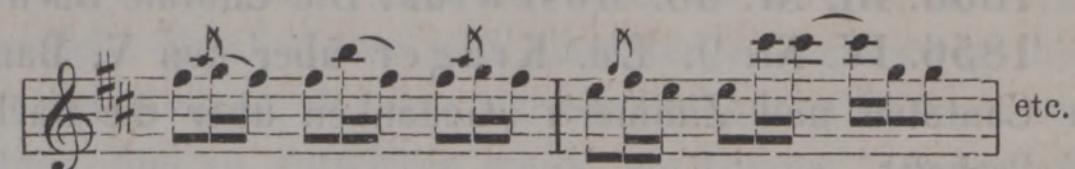
ganz vortrefflich contrastirt. Nimmt man nun noch dazu, dass die nachher auf *beatam* geschriebenen fünf figurirten Takte (*ecce enim ex hoc*, von *h* zu *g* hinaufsteigend):



ex hoc bea



gar nichts an sich haben, was nur entfernt dem Coloraturzopf gliche, so wird man hier den genialen Vorgänger Haydn's und Mozart's erkennen. Die Begleitung dieses Gesangstückes führt nur das Geigen-Quartett, die beiden Violinen durchweg selbständig und zweistimmig mit der ausdrucksvollen Hauptfigur:



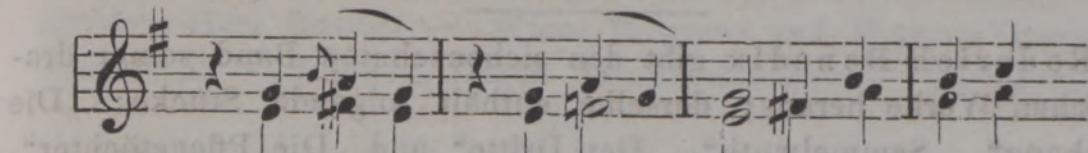
Nach diesem Solo setzt das Quartett und die Hörner das heroische Ritornell der

Nr. 3. Solo Tenore. Allegro assai. $\frac{4}{4}$. G-dur, ein: *Quia fecit mihi magna, qui potens est et sanctum nomen ejus* — eine glänzende Arie von 130 Tacten mit Triolen-Coloraturen. Sie erfordert einen guten Sänger, ist aber sehr sangbar geschrieben. Hierauf folgt in schönem Gegensatze:

Nr. 4. Quartett für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Andantino. $\frac{3}{4}$ E-moll, begleitet vom Geigen-Quartett, 2 Flöten und 2 Oboen: *Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum.* Ein sehr schöner, 128 Takte lang durchgeföhrter Satz voll des innigsten Ausdrucks, der einen besonderen Reiz auch dadurch gewinnt, dass die beiden Frauenstimmen ein paar Mal ganze Perioden allein führen. Auf diesen Satz und auf die Soprano-Arie Nr. 2 kann man anwenden, was K. Ph. Em. Bach in seinem Buche über das Clavierspiel sagt: „Durch eine richtige Kenntniß der Harmonie und einen muthigen Gebrauch wird man Meister in allen Tonarten, und der Componist erfindet auch im galanten Stile Modulationen, die noch nicht dagewesen sind. Durch Klugheit, Wissenschaft und Muth kann man dahin gelangen, auf die gewöhnliche, wie auf eine entfernte Art neu, angenehm und überraschend zu moduliren, auf die natürlichste Art, ohne enharmonische Künste. Rechnet man nun noch den vernünftigen Gebrauch dieser hinzu, welcher Reichthum öffnet sich! Nur muss man die Gewürze nicht zu oft brauchen und nicht zu stark aufzutragen, sonst verlieren sie ihren Reiz! Solche Dinge müssen nicht immer vorkommen, damit das Natürliche des Gedankenstromes nicht ganz und gar dadurch verwischt wird.“ — Goldene Worte und vor hundert Jahren geschrieben! O ihr in Chromatik und Enharmonik Schwelgenden unter unseren Zeitgenossen, denkt doch zurück an das *Mene tekel* dieses Propheten Emanuel und bekehret euch!

Und dennoch möchten wir den im Anhang an der Stelle dieser Nr. 4 gegebenen Chor, *Adagio*, $\frac{4}{4}$, ebenfalls in *E-moll*: *Et misericordia u. s. w.*, noch vorziehen, so herrlich und in seinen Harmonieen überraschend und

ausdrucksvoll ist er, wovon gleich die ersten 16 Takte, von *E-moll* nach *G-dur* modulirend, ein Beispiel geben. Auch der seitdem so oft mit glücklicher Anwendung wiederholte Ausdruck durch wechselnde Erhöhung und Erniedrigung der charakteristischen Note des Accords (eines der bekanntesten Beispiele ist in Beethoven's Fidelio, Nr. 5, Terzett in *F-dur*, das wechselnde *des* und *d*), was man durchaus für modern halten sollte, finden wir bereits hier in folgender Stelle in der zweiten Stimme auf die Worte: *timentibus eum*:



und so noch einmal im Texte und ein drittes Mal im Nachspiel der Instrumente in den Violinen, Oboen und Flöten, und zwar stets der erste Takt mit *p*, der zweite mit *mf* oder *f* bezeichnet. Das Adagio ist 54 Takte lang.

Nr. 5. *Solo Basso. Allegro. 2/4 A-dur. Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.* Eine heroische Arie für einen hohen Bass, den wir jetzt Bariton nennen, denn sie hat das hohe *d e fis* häufig und nur ein oder zwei Mal das tiefe *a* und *gis* als kurz anzuschlagende Achtel. Sie ist vom Geigen-Quartett, drei Trompeten und Pauken und Orgel begleitet und effectvoll. Eine Malerei, die der Zeit anheimfällt, findet sich auf:

Nr. 6. *Duo, Alto e Tenore. 4/4. Allegretto in A-moll. Deposuit potentes u. s. w. und anschliessend in F-dur: Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes.* Die Instrumentirung hat nur zwei Hörner zum Geigen-Quartett; die Violinen haben im *A-moll*-Sätze meist figurirte Triolen-Begleitung, im *F-dur*-Satz aber nicht, welcher überhaupt einfacher und melodischer gehalten ist. Dieses Duett ist über 160 Takte lang; obwohl keineswegs flach, ist dieses Solostück doch das einzige im ganzen Werke, das vielleicht den Zuhörer etwas ermüdet.

Nr. 7. *Solo Alto. Andante. 3/4. D-moll. Suscepit Israel, puerum suum, recordatus misericordiae sua, sicut*

locutus est ad patres nostros Abraham et semini ejus in saecula. Die Begleitung hat zwei Flöten zu dem Saiten-Quartett, die aber fast nur in der höheren Octav mit den Geigen (*con sordini*) geben: Alles *sempre piano*. Ein schöner Gesang, zu welchem dann das *Gloria*

Nr. 8. *Allegro di molto. 4/4. D-dur, Chor mit vollem Orchester — einen kräftigen Gegensatz bildet.* Es bringt den Chor Nr. 1 (*Magnificat u. s. w.*) grösstentheils wieder, schliesst aber auf der Dominante, so dass sich unmittelbar daran reihet

Nr. 9. *Chor. Alla breve. Moderato. 4/4. D-dur. Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen!* — eine vierstimmige kolossale Fuge, wie deren wenige geschrieben worden sind, mit welcher Karl Philipp Emanuel seinem Vater und allen denen, die auf seinen „galanten“ Stil etwas missvergnügt herabblickten, zur Genüge bewies, dass er sein Handwerk aufs gründlichste verstehe. Es ist dies die einzige Nummer des Werkes, die im polyphonen contrapunktischen Stile geschrieben ist, der aber dafür auch, und zwar mit stets gesteigerter Kunst und Wirkung, auf einunddreissig Partiturseiten 246 Takte lang durchgeführt ist!

Wenn wir oben sagten, dass Philipp Emanuel durch diese Riesenfuge auch seinem Vater eine freudige Ueberzeugung von seiner contrapunktischen Tüchtigkeit gegeben habe, so mag das mehr auf die Absicht, als auf den Erfolg zu beziehen sein, da das *Magnificat* Emanuel's 1749 geschrieben ist und Johann Sebastian schon am 30. Juli 1750 starb. In der gleichen Absicht, diejenigen von seinen Kunstgenossen zum Schweigen zu bringen, welche verlauten liessen, er habe sich nicht aus innerem Triebe und Genie auf die Erfindung und Entwicklung der freieren musicalischen Formen geworfen, sondern aus Unvermögen, sich in den regel- und schulgerechten bewegen zu können, liess er in dem „Musicalischen Allerlei“ (Berlin, 1761) zwei Clavier-Sonaten drucken, deren erste in *E-moll* sich in allen Sätzen an die älteren Formen hält, die zweite in *D-moll* als Schlussatz eine vortreffliche Fuge enthält.

Es ist keine Frage, dass Philipp Emanuel aus innerer Ueberzeugung von der Wirkung der Musik auf das Gemüth des Hörers die Melodie als die eigentliche Seele der Musik ansah, und diese Ansicht in seinen Compositionen zur Geltung zu bringen, hatte ihm die Natur eine reiche Phantasie und zugleich Talent für die leichte Auffassung der Kunst-Lehrsätze und Kunstformen verliehen, welches er mehr durch eigene Studien und Uebungen, als durch folgerechten Unterricht ausbildete, da sein Vater ihn gar nicht zum Musiker bestimmte, sondern zum Rechtsgelehrten. Dass aber die wissenschaftliche Erziehung und sein Aufenthalt auf den Universitäten Leipzig und Frankfurt

an der Oder ihm eine allgemeine und über die Eigenschaften der meisten damaligen Musiker weit hinausgehende Bildung erworben hatten, war gewiss nicht ohne Einfluss auf die Richtung, die er in der Tonkunst einschlug.

Das *Magnificat* möchten wir allen Gesangvereinen und denjenigen Concert-Instituten, die über einen grossen Chor und gute Solostimmen verfügen können, ganz besonders empfehlen, namentlich dürfte es sich auch zu Aufführungen auf Musikfesten eignen.

Auf einige andere grössere Gesang-Compositionen K. Ph. Em. Bach's, z. B. sein zweichöriges „Heilig“,edenken wir später zurückzukommen. L. B.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Capellmeister Ferdinand Hiller ist von dem freien deutschen Hochstifte für Wissenschaft und Kunst in Frankfurt am Main in die Classe der Meisterschaft aufgenommen und zum Ehren-Mitglied ernannt worden. Die „Societät der Tonkünstler“ in Prag hat ihm ebenfalls das Diplom als Ehren-Mitglied über sandt. Ferner hat ihn die *Musical Society* in London zum *honorary fellow* (Ehrenmeister) aufgenommen, eine Auszeichnung, die auf dem ganzen Continente nur etwa zwölf Künstlern zu Theil geworden ist.

Am 28. Mai feierte der kölner Männer-Gesangverein sein zweihundzwanzigstes Stiftungsfest im Kreise heiterer Genossen durch ein Abendessen und fröhliche Lieder.

Der rheinische Sängerbund bereitet für den 12. und 13. Juni sein zweites Sängerfest hier in Köln vor (das erste war im vorigen Jahre in Aachen). Im Concerte am 12. wird eine neue Composition von Ferd. Hiller: „Der 93. Psalm für Männerchor und Orchester“, zur Aufführung kommen; ferner als neu: „Grüss am Rheine“, von Wolfgang Müller, componirt von W. Eisenhuth, Dirigenten des hiesigen Sängervereins Polyhymnia. Der kölner Männer-Gesangverein und der kölner Sängerbund sind nicht bei dem rheinischen Bunde und dessen Festen betheiligt.

D Elberfeld, 28. Mai. In unserer Stadt dürfte das neue Oratorium von Mewes: „Rahab“, in nächster Zeit zur Aufführung kommen. Herr Musik-Director J. Schornstein hat sich an den braunschweiger Tonsetzer zu diesem Ende gewandt und von demselben die Partitur zugesandt bekommen.

In Wiesbaden ist am 30. April die Oper „Rizzio“ von C. Mayer, Musik von A. Schliebner, k. preuss. Musik-Director, gegeben worden. Das Buch behandelt das Verhältniss des Sängers Rizzio zu Maria Stuart und soll mit Geschick gemacht sein, was die dramatische Anlage, nicht aber, was die Verse betrifft. Die Oper hatte einen *Succès d'estime*. Die Musik verräth einen gewandten Componisten, leidet aber an Mangel von Erfindung. Das Haus war schwach besetzt, und es lässt sich — nach Einigen — desshalb über den eigentlichen Erfolg kein sicheres Urtheil feststellen. Sie wurde am letzten Abende vor den Ferien gegeben; über die Wiederholung verlautet noch nichts.

Leipzig. Anfangs Mai hatten sich die zum Cartel-Vereine gehörigen Bühnen-Vorstände zu einer Conferenz in hiesiger Stadt vereinigt und ihre Sitzungen am 6. und 7. Mai unter dem Vorsitze des Herrn von Hülsen im Hôtel de Bavière gehalten. Ausser dem Vorsitzenden waren anwesend die Herren Dr. Dingelstedt aus

Weimar, v. Könneritz aus Dresden, Wallner aus Berlin, v. Brand aus Dessau, Woltersdorf aus Königsberg, Schwemer aus Breslau, Nowack aus Magdeburg, v. Heeringen aus Kassel, v. Boose aus Wiesbaden. Die Resultate der Verhandlungen sollen sein: Gründung einer Theaterschule in Berlin, einer Meyerbeer-Stiftung zur Unterstützung deutscher Tondichter und gemeinsame Aufführung von Compositionen derselben auf den Bühnen des Vereins, so wie manche andere Verbesserung zur Hebung der dramatischen Kunst. [Die letztgenannte Aufgabe der neuen Stiftung: „gemeinsame Aufführung neuer Werke deutscher Componisten“, würde mithin, was sehr wünschenswerth wäre, die Verwirklichung der von uns in Nr. 12 vom 19. März d. J. angeregten Idee einer Art von musicalischer Kunst-Ausstellung anbahnen. L. B.]

Roderich Benedix gibt den siebzehnten Band seiner dramatischen Werke heraus; derselbe enthält folgende Stücke: „Die Verlobung“, „Sammelwuth“, „Der Dritte“ und „Die Pflegetöchter“.

Luxemburg. Hier wurde vor Kurzem eine dreiactige romantische Oper: „Die Schwaben“, von H. Oberhoffer in einem Concerte mit Beifall aufgeführt.

Hamburg. Frau Francisca Cornet, die treffliche Gesanglehrerin, sieht sich aus Gesundheits-Rücksichten genötigt, ihrer bisherigen anstrengenden Thätigkeit zu entsagen. Sie wird aus diesem Grunde Hamburg verlassen und sich nach Braunschweig zurückziehen, dessen Bewohner der Künstlerin, die Jahre lang eine Zierde der dortigen Bühne gewesen, eine unveränderte Anhänglichkeit und Verehrung bewahrt haben.

Paris. Nach einer Depesche des Fürsten Talleyrand aus Berlin an den Marschall Vaillant berechtigt eine Clause in Meyerbeer's Testamente die pariser grosse Oper zur Aufführung der Oper „Die Africanerin“ und betraut Herrn Louis Brandus mit den Verabredungen und Unterhandlungen über das Einzelne mit dem Director der Oper, Herrn Perrin.

Meyerbeer soll ein Vermögen von drei Millionen Thaler hinterlassen haben; der musicalische Feuilletonist Fiorentino, der vor einigen Tagen hier gestorben ist, über eine Million Francs.

Die Theaterfreiheit wird unter Anderem auch ein zweites italiänisches Theater ins Leben rufen. Dasselbe soll der *Opéra buffa* gewidmet sein. An der Spitze dieses Unternehmens, das, beiläufig gesagt, viel Aussicht auf Erfolg hat, stehen zwei ehemalige Secrétaire des *Théâtre italien*, die Herren Caïmi und de Filippi.

Ankündigungen.

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.