

# Niederrheinische Musik-Zeitung

## für Kunstdenker und Künstler.

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

Nr. 38.

KÖLN, 17. September 1864.

XII. Jahrgang.

**Inhalt.** Die Tonarten (Schluss). — Die Tonkünstler-Versammlung in Karlsruhe am 23.—25. August 1864. — Das zweite Fest des rheinischen Sängervereins zu Aachen den 4. September 1864 („Velleda“ von C. J. Brambach — „Heinrich der Finkler“ von F. Wüllner). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Mainz, Eröffnung des Theaters — Stuttgart, Herr Dionys Pruckner — Ein Concert in der Wolfsschlucht).

### Die Tonarten.

(Schluss. S. Nr. 37.)

IV. Der lydische Modus war im früheren Mittelalter am meisten im Gebrauch, wie man aus den älteren Gesängen, welche man „Graduale“ nennt, erkennen kann. Der Modus, so sagt Calvisius, erscheint jedoch finster (*tetricus*) wegen des rauh in die Ohren tönenden und kaum zu vermeidenden Tritonus, weshalb er heutzutage (im sechszehnten Jahrhundert) äusserst selten angewandt wird. Er besteht aus der vierten Quintengattung (*Fa-Fa*) und aus der ersten Quartengattung (*Ut-Fa*) und fällt in die vierte Octavengattung, welche im regulären Systeme von dem Tone *F*, im transponirten hingegen vom Tone *B* aus gebildet wird. Man nennt diesen Modus kurzweg *Lydus*, oder *Lydus contentus*, oder auch *Lydus authentus*; der selbe hat folgende Gestalt:

The notation consists of two staves, labeled 'a.' and 'b.', each with four measures. Staff 'a.' starts on a C-clef, staff 'b.' on a G-clef. The notes are: a. 4th space, 4th line, 4th space, 4th line, 5th space; b. 4th space, 4th line, 5th space, 5th line, 6th space. The label 'Tritonus' is centered below the staves.

Im Choralgesange hat man hiervon keine Beispiele, in der Figuralmusik kommen jedoch einige vor.

Die andere Form desselben, wo die erste Quartengattung an den untersten Ton der vierten Quintengattung angefügt wird, fällt in die erste Octavengattung, welche im regulären Systeme vom Tone *C*, im transponirten hingegen vom Tone *F* aus geleitet wird. Diesen Modus nennt man *Hypo-Lydus*, oder *Lydus remissus*, oder auch *Lydus plagalis*. Er hat folgende Gestalt:

The notation consists of two staves, labeled 'a.' and 'b.', each with four measures. Staff 'a.' starts on a C-clef, staff 'b.' on a G-clef. The notes are: a. 4th space, 4th line, 4th space, 4th line, 5th space; b. 4th space, 4th line, 5th space, 5th line, 6th space. The label 'Tritonus' is centered below the staves.

V. Der mixolydische Modus hat mit dem *Modus ionicus* die erste Quintengattung (*Ut-Sol*) gemeinschaftlich und verbindet dieselbe mit der zweiten Quartengattung (*Re-Sol*), weshalb er auch Betreffs der Octavengattung vom ionischen Modus verschieden ist. Die erste Form desselben, in welcher sich die zweite Quartengattung am oberen Tone der ersten Quintengattung anschliesst, fällt in die fünfte Octavengattung, welche im regulären Systeme vom Tone *G*, im transponirten hingegen vom Tone *C* aus geführt wird. Man nennt diesen Modus kurzweg *Mixolydus*, oder *Mixolydus contentus*, oder auch *Mixolydus authentus*. Gewöhnlich heisst er der siebente Ton. Seine Gestalt ist folgende:

The notation consists of two staves, labeled 'a.' and 'b.', each with four measures. Staff 'a.' starts on a C-clef, staff 'b.' on a G-clef. The notes are: a. 4th space, 4th line, 4th space, 4th line, 5th space; b. 4th space, 4th line, 5th space, 5th line, 6th space. The label 'Tritonus' is centered below the staves.

Die andere Form, in welcher sich die zweite Quartengattung an den unteren Ton der ersten Quintengattung anschliesst, fällt in die zweite Octavengattung, welche im regulären Systeme vom Tone *D*, im transponirten aber vom Tone *G* aus geführt wird. Man nennt diesen Modus *Hypo-Mixolydus*, oder *Mixolydus remissus*, oder *Mixolydus plagalis*. Gewöhnlich heisst er der achte Ton.

\*) Dieser Modus ist streng von dem ionischen Modus zu unterscheiden, obgleich er dieselbe Reihe melodischer Töne aufweist. Die Verbindung der Quarte und Quinte ist aber eine andere, und somit sind auch seine harmonischen Schlüsse von anderer Beschaffenheit.

Häufig pflegt sich dieser im Hauptschlusse mit dem ionischen Modus zu vermischen, wie es auch zuweilen mit dem *Mixolydius contentus* der Fall ist. Er hat folgende Gestalt:

VI. Der äolische Modus verbindet die zweite Quintengattung (*Re—La*) mit der dritten Quartengattung (*Mi—La*), dessen erste Form, wo die Quarte am obersten Tone der Quinte liegt, in die sechste Octavengattung fällt, welche im regulären Systeme vom Tone *A*, im transponirten hingegen vom Tone *D* aus geführt wird. Man nennt ihn kurzweg *Modus Aeolius*, oder *Aeolius contentus*, oder *Aeolius authentus*. Gewöhnlich heisst er der „fremde“ Ton (*Tonus peregrinus*), welche Benennung ihm auf Grund des neunten Verses aus dem 69. Psalm beigegeben zu sein scheint: „*Extraneus factus sum fratribus meis et filiis matris meae peregrinus*“\*). In den Volks-Gesangbüchern nämlich pflegte man gewöhnlich jenen Vers der Intonation dieses Modus anzupassen und als Beispiel aufzuführen. Dieser Modus hat folgende Gestalt:

Die andere Form des äolischen Modus, in welcher die dritte Quartengattung am untersten Tone der zweiten Quintengattung erscheint, fällt in die dritte Octavengattung, welche im regulären Systeme vom Tone *E*, im transponirten hingegen vom Tone *A* aus geführt und entweder *Hypo-Aeolius*, oder *Aeolius remissus*, oder *Aeolius plagalis* genannt wird. Er hat folgende Gestalt:

Dies sind die zwölf Moden, nach deren Kenntnissnahme man in der Figuralmusik des sechszehnten Jahr-

hunderts wohl leicht die Tonart eines jeden Vocalstückes erkennen und bei Uebertragung der Gesänge damaliger Zeit in unsere Tonschrift harmonische Irrthümer vermeiden kann, wobei noch zu bemerken ist, dass die Alten nach dem Tenor irgend eines Gesanges den Modus desselben bestimmten. Gehörte der Tenor zu einem *Modus contentus*, so sagte man, dass der ganze Gesang auf einen solchen componirt sei, wenn auch andere Stimmen zum gleichnamigen *Modus remissus* gehörten, welche Regel durchweg bei allen figurirten Gesängen beobachtet wurde.

### Die Tonkünstler-Versammlung in Karlsruhe am 23.—25. August 1864.

Aus der Eröffnungsrede des Herrn Franz Brendel theile ich zunächst folgende Stellen mit:

„Die bestehenden Kunst-Institute namentlich sind kaum noch im Stande, den an sie gestellten Forderungen zu genügen, und bei der Menge dessen, was producirt wird, den schaffenden Künstlern Gelegenheit zu geben zur Aufführung ihrer Werke. Kommt außerdem noch hinzu, dass die Mehrzahl dieser Kunst-Institute, statt ihre Aufgabe darin zu finden, nach Möglichkeit dem bezeichneten Uebelstande Abhülfe zu verschaffen, statt dem Weiterstrebenden entgegenzukommen, sich dem Leben gegenüber abschliesst und in der Vernachlässigung dessen, was unserer Zeit angehört, das Heil der Kunst erblickt (?), so muss es natürlich erscheinen, wenn wir bestrebt waren, ein neues Organ zu schaffen, wenn die Künstler auf den Gedanken kamen, selbstthätig einzutreten, in gewissem Sinne und bis zu einem gewissen Grade sich Selbsthülfe zu verschaffen, um dadurch das zu erlangen, was die bestehenden Kunst-Institute nicht ausreichend gewähren konnten. Es sollte den Künstlern Gelegenheit gegeben werden zur Aufführung ihrer Werke, es sollte für sie die Möglichkeit geboten werden, diese zu hören, Erfahrungen zu sammeln im Kreise der Kunstgenossen, eine Gelegenheit zugleich, ihre Werke in das Leben ein-, dem grösseren Publicum vorzuführen.“

„Doch ist damit die Aufgabe des Musikvereins noch keineswegs erschöpft, es bezieht sich das eben Gesagte nur auf die Seite seiner praktischen Thätigkeit. In theoretischer Beziehung ist sein Streben darauf gerichtet, allmählich eine grössere Uebereinstimmung in den Ansichten zu erzielen, gemeinschaftliches Streben wachzurufen, ein Gesamtbewusstsein herauszubilden. In dieser Hinsicht kommt es darauf an, gewisse Grundsätze festzustellen, diese zu allgemein gültigen zu erheben, dieselben zu einer Richtschnur des Handelns für seine Mitglieder zu machen, unbeschadet der persönlichen Selbständigkeit und der freiesten Ent-

\*) Hierbei ist zu bemerken, dass sich in der erwähnten Schrift des Calvisius S. 33 ein Schreibfehler vorfindet, indem es dort heisst, dass die Benennung *Tonus peregrinus* „*ex versu Psalmi sexagesimi primi*“, anstatt „*ex versu Psalmi sexagesimi noni*“ hergenommen sei.

wicklung der Individualität, der durchaus nicht entgegengetreten werden soll.

„Förderung der Lebenden, der gegenwärtigen Kunst und der gegenwärtigen Künstler, wurde so eben als ein Haupt-Zielpunkt unseres Strebens bezeichnet. Diese Förderung nun ist aber nicht so zu verstehen, als ob damit ausschliesslich eine bestimmte Richtung bevorzugt werden sollte. Es sind Missverständnisse oder absichtliche Entstellungen, wenn behauptet wird, dass von unserer Seite nur die Werke einer bestimmten Schule bevorzugt würden. Das Gute wird anerkannt, möge es kommen, woher es wolle.“

„Ferner ist jener Grundsatz nicht so zu interpretiren, als ob damit dem bewährten Alten entgegengetreten werden solle. Das Alte bildet die bleibende Grundlage für alles Spätere, und es wäre eine grosse Thorheit, dies in Abrede stellen zu wollen. Wir wünschen, dass allem Berechtigten die Geltung, die es beanspruchen darf, zu Theil werde. Unsere Anschauung von der Kunst ist eine universelle, den Einseitigkeiten gegenüber, die man von anderen Standpunkten aus im Gegensatze zu unseren Bestrebungen geltend zu machen sucht. Auf jenen Standpunkten allerdings ist es üblich, sich für um so unbesangener zu erklären, je schroffer und exclusiver man sich geberdet, je willkürlicher, launenhafter man in der Beurtheilung ungewohnter Erscheinungen verfährt.“

„Unsere Grundsätze sind ganz allgemein gehalten, so dass ein Jeder beipflichten kann, unbeschadet der Verschiedenheit der Ansichten im Einzelnen, unbeschadet der besonderen Richtung, die Jeder befolgt.“

„Geschieht es, dass solcher Anschauung gegenüber zeitweilig gewisse Einschränkungen gemacht werden, wie z. B. bei der gegenwärtigen Versammlung, wo kein älteres grosses Werk zur Aufführung kommt, so habe ich zu bemerken, dass es sehr verkehrt genannt werden müsste, wenn die verschiedenen Kunst-Institute sich immer und immer nur dieselben Aufgaben stellen wollten. Unsere stehenden Concerthe, in gleicher Weise auch unsere Musikfeste, sorgen dafür, dass Werke monumental Natur hinreichend zur Aufführung gelangen. Diese Aufgabe wird dort in sehr vollständiger und entsprechender Weise gelöst. Was könnte es folglich nützen, wenn Unternehmungen anderer Art auch nur dieselben Zielpunkte ins Auge fassen wollten, so dass dadurch fort und fort nur gleichgültige(?) Wiederholungen Eines und Dasselben entstanden? Uns kommt es im Gegensatze hierzu darauf an, wo sich Lücken zeigen, diese zu ergänzen, wenn eine Seite im Kunstleben der Gegenwart vorzugsweise betont erscheint, die andere vernachlässigte ebenfalls hervorzuheben.“

„Ich muss ferner darauf aufmerksam machen, dass aus praktischen Gründen nur Werke von Vereins-Mitgliedern zur Aufführung gelangen können. Es darf den Mitgliedern unseres Vereins nicht zugemuthet werden, dass sie Opfer bringen, um anderen Unbeteiligten auf diese Weise die Wege zu bahnen. Bekanntlich aber steht nach den Statuten der Zutritt jedem Künstler frei, so dass man also nur diesen Weg einzuschlagen nöthig hat, um gleicher Vortheile theilhaftig zu werden.“

So sehr sich Herr Brendel bemüht, dem Vereine der Tonkünstler, der sich jetzt einen „allgemeinen deutschen Musikverein“ nennt, umfassende, wirklich allgemeine Kunstzwecke zu vindiciren, welche diesen Namen rechtserfüllt könnten, so wird er doch Niemandem die Ueberzeugung nehmen können, die durch Lehre und Praxis der Koryphäen des Vereins erzeugt wird, dass es sich im Grunde hier doch nur darum handele, Propaganda für die so genannte neudeutsche Schule zu machen. Es wäre deshalb besser, wenigstens aufrichtiger und muthiger, dies geradezu auszusprechen, anstatt die Welt glauben machen zu wollen, dass „alle Ansichten“ in dem Kreise dieser Tonkünstler-Versammlung vertreten wären oder wenigstens Vertretung finden könnten. Warum nicht mit düren Worten die ausschliessliche Richtung verkündigen, der man huldigt? Jede Secte muss damit anfangen, ihre Grundsätze offen zu bekennen und ihre Anhänger fest an einander zu schliessen; dagegen ist nichts einzuwenden, es mag sogar dem Allgemeinen nützlich sein, und historisch berechtigt ist die Sache jedenfalls. Aber in der Kunst ist es anders, als in der Wissenschaft: die Kunst verlangt Thaten und nicht bloss Theorieen, bei ihr geben nur die Resultate gültiges Zeugniss für die Wahrheit der Lehre, und die Thaten, welche hier verlangt werden müssen, heissen seit Jahrhunderten Kunstwerke, und diese sind es allein, an welche der prüfende Maassstab gelegt werden kann, ob ein neu schaffender Genius erstanden sei oder nicht; ja, sie bedürfen dieser Prüfung gar nicht, denn sie werden sich selbst Bahn brechen. Dem Herold allein, der, wenn auch mit noch so lauter Stimme, ihren Sieg verkündet, hört das Volk eine Zeit lang mit Neugier zu, kehrt ihm aber den Rücken, wenn er nicht den Vorhang vor seinen Bildern wegzieht und diese selber für sich zeugen.“

In dieser Beziehung wäre allerdings ein allgemeiner deutscher Musikverein, welcher in jährlichen Aufführungen uns Kunstwerke der Gegenwart vorführte, eine gar herrliche Sache, und es ist in Ihrem Blatte oft genug davon die Rede gewesen. Allein ohne die Einsetzung einer competenten Behörde, deren Pflicht es wäre, dabei den Werken jeder Richtung gerecht zu werden, würde ein solcher Verein für die Kunst eben so wenig wirken, als die Ver-

bindung zur Förderung einer einseitigen Richtung es jetzt vermag. Zwar entschuldigt Herr Brendel die Nichtbeachtung vieler Kunsterzeugnisse der Gegenwart dadurch, dass ihre Schöpfer dem Vereine nicht beigetreten sind, was ja Jedem frei stände. Warum sind sie aber nicht beigetreten? Warum zählt der so genannte allgemeine deutsche Musikverein neben Liszt nicht Männer wie Lachner und Hiller zu seinen Mitgliedern? Und wenn wir von diesen Meistern absehen wollen, warum fühlen sich die talentvollsten unter den jüngeren Componisten, wie Bargiel, Brahms, Bruch, Wüllner, Franz, Brambach u. s. w. nicht zu ihm hingezogen? *Hic haeret aqua!* — Nun, ein Berichterstatter spricht von „überraschenden Bekehrungsfällen in Karlsruhe“ — ein recht charakteristischer Ausdruck, der in einem einzigen Worte den Commentar zu den „allgemeinen Tendenzen“ des Vereins liefert.

Könnte ein wirklich allgemeiner deutscher Musikverein zu Stande kommen, so würden sich auch die Mittel finden, dessen Wirkung auf das Publicum durch grosse öffentliche Aufführungen zu ermöglichen. Erlebt doch schon der gegenwärtige einseitige Verein mächtige Unterstützungen, welche von der ganzen Künstlerwelt dankbar anzuerkennen sind. Die Grossherzoge von Weimar und von Baden und der Fürst zu Hohenzollern-Hechingen zu Löwenberg werden als Beschützer und Gönner des Vereins genannt; namentlich hat der Grossherzog von Baden nicht nur die Theaterräume in Karlsruhe zu den diesjährigen Versammlungen und Aufführungen bewilligt, sondern auch die Kosten derselben auf seine Casse angewiesen und sämtliche Kräfte der Oper und der Capelle zur Verfügung gestellt.

Das erste Concert wurde durch einen Marsch von Lassen eröffnet, worauf folgender Prolog von Ludwig Eckardt durch die Hof-Schauspielerin Frau Lange gesprochen wurde:

Gruss Euch, der Tonkunst edle Freunde, Gruss!  
Beglückt betritt die Muse diese Hallen,  
Die edler Sinn dem Edlen nur erbaut,  
Fern dem Gemeinen, fern dem Dienst des Tages,  
Vor dem es reinen, keuschen Seelen graut.  
Doch froher noch naht heut' sie diesem Orte:  
Geöffnet weit seh' ich des Hauses Pforte  
Und rauschen hör' ich einer Zukunft Geister  
Hoch über mir, und wallen seh' ich dort  
Der Künstler Pilgerscharen — Jünger, Meister —  
Die Locke hier noch blond und dort ergraut;  
Doch Alle küsste sie der Töne Braut!  
Sei Eurem Schutz die Sängerschar empfohlen!  
Sie ist's; denn sind auch fremd, die hier erschienen,  
Sie ist bei Euch daheim, die Göttin, der sie dienen.  
Verschmäht der Gaben keine, nicht die kleinste;  
Bescheid'ner, ernster Sinn reicht jede dar,  
Und müsst Ihr strenge richten, müsst Ihr tadeln,

Gesteht doch Allen, dass sie deutsch gefühlt,  
Gedacht, gestrebt . . . Dies Urtheil wird sie adeln.

Von Ilm-Athen, der Goethe-Schiller-Stadt,  
Zog dieses Festes Banner aus zu Euch;  
Ihr staunt doch nicht, dass deutscher Töne Priester  
Den Zug empfanden, den ganz Deutschland theilt,  
Den Zug zum freien Rhein, zu diesem Land,  
Der treuen Gränzhut echten, deutschen Sinnes?  
Und wollt Ihr wissen noch, was unser ganzes Volk,  
Was jedes deutsche Streben hieher weist?  
Ihr kennt die Sage vom Kyffhäuserberge . . .  
Es ist ein neuer deutscher Friedrichgeist!  
Der Freiheit zieht die Kunst voll Sehnsucht nach,  
Wie sich die Blume zu der Sonne wendet;  
Im freien Staat nur wurzelt echte Kunst,  
Am Sarg der Freiheit hat sie stets geendet.  
Sie breitet drüber dumpf ein Gräbertuch:  
Ihr tiefstes Schweigen . . . Das ist des Sängers Fluch!\*)

Wir leben eine wunderbare Zeit,  
Die leicht uns wie ein Traum erscheinen könnte,  
Wenn nicht der Blitze Zucken in den Höhen,  
Wenn nicht der Erde Beben unter uns  
An ernste Wirklichkeit den Träumer mahnte.  
Die Väter unsres Volkes sprachen einst  
Von Wodan's wilder Jagd, vom Zug des Gottes,  
Der, Eichen splitternd, durch die Wälder fuhr . . .  
So zieht zu dieser Frist der Weltgeist  
Auf Sturmflügeln ob der Erde hin,  
Und vor, mit ihm ein wildes Heer Gedanken,  
Ideenblitze, die herniederfahren  
Aus unbekannten Höhen, schrecken, zünden!  
Wir fühlen ihren Segen, ihres Zornes Hauch —  
Begeistert folgen wir, wie es die Sagen künden,  
Der wilden Jagd — es gibt kein Widerstreben —  
Das ist die neue Zeit, der Menschheit neues Leben.

Wie kommt die Kunst zu solchen düstern Bildern?  
Sie wegzuscheuchen war ja sonst ihr Amt,  
Die Menschheit einzulullen, süsse Weisen  
Zu singen, wenn 'ne Welt zusammenstiess!?

Dem Tage Heil, der uns die Schmach erliess!  
Seht, wenn die Windsbraut Eich' und Wald erschüttert,  
Bebt auch die wilde Ros' am Waldessaume . . .  
Daher, Gedanken ihr, für die die Menschen streiten,  
Von heute an zieht auch durch unsre Saiten!  
Nicht bloss das Herz, nicht bloss das Lied der Liebe  
Besingen wir mit Mozart's „Zauberflöte“:  
Wir wollen Geistes-Prophetie uns weihen,  
Den Stimmungen des Geist's auch Töne leihen.  
Beethoven's Stern zieht leuchtend uns voran;  
Es liegt ein Bethlehem auf seiner Bahn!

Mit Euch lasst uns die alten Meister ehren,  
Doch nicht auf Gräbern weilen, wenn das Leben ruft;  
Es ist uns nicht gegönnt, wie sie zu singen —  
Wir sind noch Schüler, irren noch und ringen;  
Nur wollen wir nicht mit dem Todten modern,  
Es sollen neue Flammen aus der Asche lodern.

Wohl lächeln Viele ob der Kunst der Zukunft,  
Wie ihr aus manchem Spott vernommen habt;

\*) „Des Sängers Fluch“ von Hans von Bülow.

Der Zukunft? Nein! Es ist die Kunst der Gegenwart:  
Wir geben nur zurück, was Ihr uns gäbt.  
Es kann der Künstler nicht aus seiner Zeit heraus,  
Er wirkt in dem von Euch gebauten Haus,  
Und schmäht Ihr ihn, so schmähet Ihr Euch selbst,  
Und lobt Ihr ihn, so habt Ihr in dem Loben  
Nur Eure Zeit und nur Euch selbst erhoben.  
Was Euch die Kunst auch zeigt in ihrem Spiegel,  
Ihr schuft es selbst, Ihr warft es in den Tiegel.  
So hebt die Kunst sich über Alle weit,  
Sie überragt uns, sie, das Bild der Zeit.  
Wir sind von Eurem Fleisch, von Eurem Blut  
Ein Tropfen nur. . . . Nennt Ihr das noch der Zukunft Kunst?

So brich denn los, erzähl', du Volk der Töne,  
Was Tasso\*) litt, damit ihn Rom einst kröne,  
Wie um die Freiheit rangen Ungarns edle Söhne\*\*),  
Wie selbst im starren Norden ein Tyrann\*\*\*)  
In aller Macht erliegen musst' dem Mann',  
Dem Gott das Mächtigste gab in die Seele,  
Des Geistes Ruf: „Du bist es, den ich wähle!“  
Und habt von alten Tagen ihr gesungen,  
Vom Hochzeitszug des Herrn der Nibelungen†),  
Des deutschen Siegfried's junge Herrlichkeit,  
So malt uns, Töne, den Columbusstreit ††),  
Den Streit mit der Beschränktheit und dem Zweifel,  
Lasst flattern ob uns das Columbuswort:  
„Nach West, nach West!“ und gebt der Zeit den Trost:  
„Wenn auch der Ringer Indien nicht fand,  
Vielleicht entdeckt dafür er neues Land!“  
Doch still — zuletzt aus hoher, heil'ger Ferne  
Klingt noch ein Lied, das letzte, an mein Ohr.  
Ein Lied der Klage, dass in diesen Kampfestagen  
Die Menschheit ihren Vater, Gott, verlor.  
Wer kennt die Sprache nicht der Davidslieder:  
„Willst Du Dein Antlitz ewig von uns wenden?“ †††)  
So beten wir mit bang gehob'n Händen . . .  
Und Tröstung fliest auf Tönen zu uns nieder;  
Versteht die Zeit und lernet Neues bauen —  
An Glaubens Stelle tritt ein frommes Schauen;  
Das Wesen Gottes hat sich neu erhellt . . .  
Die Kunst versetzt Euch in dies Herz der Welt! . . .  
Das singen wir . . . doch nein . . . wir möchten's singen. —

Bringt uns, der deutschen Kunst, ein deutsches Volk,  
Die Liebe, Pflege eines Volks entgegen;  
Denn ohne Volk und Zeit ist alles Streben  
Nur armer Tand, nur Täuschung, leerer Dunst;  
Darum lasst preisend uns das Eine stets erheben:  
Die volkentsprossene, vom Volk getrag'ne Kunst!

(Schluss folgt.)

## Das zweite Fest des rheinischen Sängervereins zu Aachen den 4. September 1864.

(„Velleda“ von C. J. Brambach — „Heinrich der Finkler“ von F. Wüllner.)

Die Veranlassung zur Gründung des „rheinischen Sängervereins“ durch die „Liedertafeln“ von Aachen, Bonn (Concordia), Crefeld, Elberfeld und die „Männer-Gesangvereine“ von Köln und Neuss, so wie die Zwecke desselben haben wir in Nr. 38 und 41 des vorigen Jahrgangs dieses Blattes aus einander gesetzt und dabei das erste Jahres-Concert desselben, das in Köln am 4. October v. J. statt fand, besprochen.

Trotz der grossen Menge von Sängervereinen in Deutschland, oder richtiger wegen dieser Menge, haben wir die Bildung dieses neuen Bundes in seiner weisen Beschränkung auf sechs Vereine freudig begrüßt, weil er ein doppeltes Ziel im Auge hat, dessen Verfolgung unseren und gewiss den Wünschen aller Freunde der Vocalmusik entspricht. Denn einmal hat die Ueberzeugung, dass der drohenden Ausartung des Männergesanges, der seiner Natur nach gewiss eine schöne Blüthe der Tonkunst der neueren Zeit ist, nicht so sehr durch blass massenhafte, als vielmehr durch technisch möglichst vollkommene Aufführungen entgegen gearbeitet werden könne, ihn hervorgerufen, und zweitens hat die Wahrnehmung der Ueberflutung des musicalischen Marktes für diese Gattung durch oft sehr flache Compositionen den Entschluss des Vereins zur Reife gebracht, die Hälfte des Reinertrages einer jährlichen Concert-Aufführung zu Preisen zu bestimmen, welche ernsten grösseren Compositionen für Männerchor und Orchester, ohne als Solostimmen den Sopran und Alt auszuschliessen, zuerkannt werden sollen, und zwar ohne den Componisten das Eigenthumsrecht an den gekrönten Werken zu verkürzen.

Die aachener Liedertafel war schon vor Gründung des rheinischen Sängervereins durch ein Preis-Ausschreiben vom 15. Februar 1863 in den Besitz zweier gekrönten Werke für Männerchor und Orchester gekommen, und es war ganz in der Ordnung, dass die Aufführung derselben den Kern des Programms zu dem Concerte am 4. September bildete. Diese Aufführung hat denn auf wirklich glänzende Weise bewiesen, dass die Preis-Ausschreibungen, wenn man nur dabei den Componisten die gehörige Freiheit lässt, denn doch nicht so erfolglos sind, wie man sie oft — freilich zum Theil auf Erfahrungen gestützt — darstellen hört, denn dieses Mal haben sie Anregung zu zwei wirkungsvollen Compositionen in grossem Stile gegeben, die wir als einen wahren Gewinn für die Literatur des Männergesanges bezeichnen können.

\*) Ouverture zu Byron's „Tasso“ von Heinrich Strauss.

\*\*) Concert in ungarischer Weise von Joachim, vorgetragen von Reményi.

\*\*\*) Ouverture zu Puschkin's „Boris Godunow“ von Arnold.

†) „Siegfried's Hochzeitszug“ von Bach.

††) Columbus-Symphonie“ von Abert.

†††) 13. Psalm von Franz Liszt.

Es sind dies: „Velleda“, Gedicht von G. Pfarrius, für Soli (Sopran, Tenor und Bariton), Männerchor und Orchester componirt von C. Jos. Brambach, städtischem Musik-Director in Bonn — und „Heinrich der Finkler“, Gedicht von Karl Lemcke, für Soli (Bariton und Bass), Männerchor und Orchester componirt von Franz Wüllner, städtischem Musik-Director in Aachen.

Die Ausführung der Chöre durch einen Verein von so zahlreichen und so klangvollen Männerstimmen und durch das vortreffliche Orchester, zusammengehalten und begeistert durch die energische Leitung des Fest-Dirigenten Herrn Fritz Wenigmann aus Aachen, war so prächtig, sowohl in dem Brambach'schen, als in dem Wüllner'schen Werke, wie wir sie noch kaum je gehört haben, so dass auch wohl beide Herren Componisten ihre Schöpfungen so bald nicht wieder so aus- und eindrucksvoll werden ausführen hören, wie an diesem Abende.

Die Zahlenverhältnisse der Mitwirkenden waren folgende. Der Chor bestand aus 230 — 240 Stimmen, wobei über 100 Tenoristen; die Vereine Aachen, Bonn, Köln, Crefeld und Neuss hatten ihre besten Sänger von den guten gestellt, denn schlechte haben sie nicht. Das Orchester zählte bei 27 Violinen und 24 Violen, Violoncellen und Bässen überhaupt 69 Personen, so dass mehr als 300 Personen das ausführende Personal bildeten. Wir wollen zugeben, dass die ausgezeichnete Akustik in dem neuen aachener Cursaale zu dem vollen Klange beitrug: aber immer bleibt es wahr, dass Stimmen und Vortrag der versammelten Sänger eine grosse und künstlerisch bedeutsame Wirkung machten und allen Dank für ihre Leistungen verdienen. Ob bei allen Zuhörern? Gewiss! denn das zeigte der allgemeine Enthusiasmus, wovon wir nur eine Ausnahme bemerkten, die wir unseren Lesern nicht vorenthalten wollen.

„Ist das ein Sängerfest?“ — sagte ein Zuhörer am Schenktische ganz unwillig zu seinem Nachbar — „kein Zug durch die Strassen, kein Ehrenwein, keine Fahnen, keine Böller!“ — „Nun, sie haben aber doch schön gesungen,“ erwiederte dieser. — „Ach was, gesungen! Der Gesang ist Nebensache! Da kommen Sie einmal zu uns nach \*\*\*\*, da werden Sie was Anderes erleben!“

Ausser diesen beiden grösseren Werken sang der Gesamtchor noch zwei sehr schöne Gesänge von Franz Schubert: „Hymne an den heiligen Geist“, für Solo-Quartett und Chor mit zarter Harmonie-Begleitung, und „Mondenschein“, fünfstimmig und nach der Clavierstimme geschickt und bescheiden instrumentirt von F. Wenigmann. — Der Einzelvortrag, welcher statutgemäss nur von einem Vereine statt finden darf, war dieses Mal dem kölnischen Männer-Gesangvereine übertragen, welcher F. Otto's

„Der schöne Schäfer“ und Mendelssohn's „Liebe und Wein“ unter seinem Dirigenten Franz Weber mit bekannter Meisterschaft im schmelzendsten Wohllaute und in ausdrucksvollster Nuancirung des Vortrages sang.

Das Gedicht „Velleda“ von Gustav Pfarrius behandelt den Uebersall der römischen Flotte auf dem Niederrheine bei der Stadt der Ubier (Köln) durch die Germanen, wobei nach Tacitus' Berichte eine Deutsche, die er Claudia Sacra nennt, den römischen Feldherrn Petilius Cerealis vor der Gefangennehmung rettete. Es war indess nicht die Absicht des Dichters, das dramatische Element, das in diesem Stoffe liegt, auszubeuten, sondern er hat von vorn herein einen Text für Composition eines Concertstückes im Auge gehabt. Dessenhalb schien ihm auch wohl der versöhnende Schluss und sogar eine prophetische Hinweisung der deutschen Seherin auf die Herrschaft des Christenthums für den oratorischen Stil der Musik nothwendig. Diese Schlusswendung ist freilich eine grosse *licentia poetica*, allein der Inhalt des Gedichtes überhaupt ist geschickt gegliedert und bietet durch die vorgeführten Situationen sehr geeigneten Stoff für musicalische Composition. Diesen hat C. Jos. Brambach mit grossem Talente sowohl in den lyrischen Stellen, als in den heroischen, welche vorherrschen, benutzt und ein musicalisches Ganzes geliefert, das von Anfang bis Ende fesselt, ohne durch Längen zu ermüden, und namentlich in den Chören einen charakteristischen und grossen Stil entfaltet, der nicht durch lärmende Klangwirkungen betäubt, sondern den Ausdruck der Kraft in energischen Motiven und deren Entwicklung zu kunstgemässer Form mittels rhythmischen Schwunges, harmonischen Flusses und orchesterlicher Fülle zu erreichen sucht, worin man die Schule F. Hiller's erkennt. Brambach vollendete nämlich, wie M. Bruch, als Stipendiat der Mozart-Stiftung in Frankfurt seine Studien unter der Leitung Hiller's, und der Meister kann in der That auf Kunstmünger, welche bereits Werke wie die Oper „Lorelei“ und die Cantate „Velleda“ neben vielen anderen schätzenswerthen Compositionen geliefert haben, mit Recht stolz sein.

Die „Velleda“ enthält drei Scenen, von denen die erste (Velleda, Priester und Volk) im Haine vor Velleda's Thurme, die zweite (Claudia, Cerealis, römische Krieger) im Lager der Römer am linken Rheinufer, die dritte (Velleda, Cerealis, Priester und Volk der Deutschen) wiederum in dem Haine am rechten Ufer spielt.

Die erste Scene beginnt nach einem Vorspiel von nur wenigen Tacten mit einem ruhig gehaltenen Chor der Priester, in welchem die Stelle: „Der Vollmond aber steigt empor“, u. s. w. zu einer malerischen Steigerung Veranlassung gibt, welche auch nach den vielfach da gewesenen

ähnlichen dem Componisten doch recht gut gelungen ist, wogegen uns der Ausruf: „Velleda!“ am Schlusse im Unisono *fortissimo* weniger behagt, weil es die einzige Stelle im ganzen Werke ist, die auf so genannten Effect berechnet ist, der hier ganz unmotivirt scheint. Der folgende Gesang der Velleda hat sowohl in seinem recitativisch-declamatorischen Theile, als in der Arie mit Chor viel Leben, jedoch erhebt sich das Talent des Autors zu grösserem Schwunge, wenn die Priester am Schlusse der Arie mit dem Volke in den stürmischen Ruf: „Hinaus aus der Wälde der Nacht, Auf zum Rhein, wo Sieg uns lacht!“ ausbrechen. Dieser Satz ist ein glänzend durchgeföhrter Chor in *A-dur*,  $\frac{4}{4}$ -Tact, *Allegro molto energico*.

Es war keine leichte Aufgabe, unmittelbar auf diese Nummer die folgende Lagerscene mit dem Bacchanal der römischen Soldatenhorden zu eröffnen, da dieser wiederum den Aufwand von allen musicalischen Mitteln erforderte. Allein der rohe Jubelchor, in welchem die Römer dem Bacchus und der Venus im Gefolge des Mars huldigen, ist ein sehr wirkungsvoller Satz, dessen trefflich getroffener wilder Charakter (*Allegro molto fieramente*,  $\frac{2}{4}$ -Tact, *D-dur*) durch einen Mittelsatz in *B-dur* unterbrochen wird, welcher auf die Worte: „Schmückt euch mit Kränzen“, u. s. w. ein weniger schroffes Motiv eintreten lässt, das durch geschickte Behandlung nur im Rhythmischem den Charakter des *D-dur* beibehält, im Melodischen aber einen milderden Ton anschlägt, bis nach einer plötzlichen Zurückführung in die Haupt-Tonart der erste Satz wieder einfällt und zum Schlusse führt.

Das darauf folgende Duett (*F-dur*,  $\frac{4}{4}$ -Tact, *Andante con moto*) zwischen Claudia und Cerealis (Sopran und Tenor) hüllt die schönen Verse in reizende Melodien von einfach getragenen Tönen.

Das stille Herannahen der Nachen, welche die Deutschen vom rechten Ufer nach dem linken tragen, ist durch einen Chor in *A-moll*,  $\frac{6}{8}$ -Taet, *Allegro ma non troppo*, ausgedrückt, welcher in der Ausführung seine Schwierigkeit hat, zumal da er durchweg *pianissimo* gesungen werden muss; auch können wir nicht sagen, dass er uns besonders angesprochen hätte. Sobald aber die Landung vollbracht und die Germanen die Schiffe und das Lager der Römer anzünden, tritt das Talent Brambach's mit dem Schlachtgesange in *A-dur* (*Allegro con fuoco*,  $\frac{4}{4}$ -Tact): „Hallob! hollah! Teut's Kämpfer sind da!“ wieder in seiner ganzen Kraft auf. Es bildet dieser Gesang den längsten und ausgeführtesten Chor des Werkes, und zwar mit so viel Schwung und in einem so grossartigen Charakter (der besonders in seiner letzten Hälfte von den Worten an: „Genaht ist die Stunde der Rache“, auf welche ein höchst energisches Motiv im Unisono mit wahrer Wucht eintritt),

dass die Musik in der dritten Scene nur schwer sich auf der Höhe desselben erhalten kann. Es ist diese Nummer um so preiswürdiger in Erfindung und Ausführung, als schon die vorhergehenden Chöre einen grossen Theil der zu Gebote stehenden musicalischen Ausdrucksmittel in Anspruch genommen hatten. Sie ist ein Schlachtgemälde mit Chor, das vor einem Theaterchor die breite und ausgedehnte Form voraus hat, welche die Cantate im Gegensatz zu der Oper verstattet, und diese Form ist hier so glücklich ausgefüllt, dass die Musik allein ersetzt, was der Brand der Schiffe und des Lagers bei theatralischer Darstellung der Scene zu dem Gesammt-Eindruck binzuthun würde.

In der letzten Scene verkündet ein Führer der Deutschen der Velleda den gelungenen Ueberfall des römischen Lagers, aber auch die Rettung des Cerealis durch ein Weib, welches man gefangen herbeiführt. Velleda verhängt über sie den Tod: allein Cerealis erscheint und verkündet, dass Claudia keine Römerin, sondern eine Deutsche vom Stamme der Ubier sei. Velleda verzeiht:

„Claudia, durch deine Hand  
Ist neu geknüpft ein Friedensband,  
Das mit den Römern uns umschlingt,  
Bis jenes Licht herüber dringt“ u. s. w.

Von der Musik bis zum Schlusse dieser Rede der Seherin gilt besonders, was wir oben bemerkten. Dagegen wird die Composition der beiden letzten Nummern, eines Arioso der Velleda: „Sie haben seinen Stern gesehn im Morgenlande“, mit Chor, und des Schlusschors: „Betet an die heil'ge Macht“, wieder ganz dem Geiste ebenbürtig, der in den beiden ersten Abtheilungen waltet. Uebrigens umfasst die dritte Scene nur ein Fünstel des Ganzen.

Die Ausführung der Cantate „Velleda“ war vortrefflich. Von dem Chor und Orchester haben wir schon oben gesprochen. Beide Sopran-Partieen (die nicht zusammen vorkommen) sang Fräulein Henriette Röhn vom Hoftheater zu Mannheim mit ihrer klangvollen, weittragenden und doch selbst in der Höhe niemals scharfen Stimme ganz vorzüglich, und die Tenor-Partie des Cerealis trug Herr Göbbels von Aachen namentlich in dem Duett mit Claudia recht zart und ausdrucksvoll vor.

Wiederholter lebhaftester Applaus und Hervorruft wurden dem Componisten zu Theil.

Den ganzen zweiten Theil des Concertes füllte die Aufführung von F. Wüllner's Cantate „Heinrich der Finkler“, Gedicht von Karl Lemcke.

Das Gedicht hat den Zwist des Herzogs Heinrich von Sachsen mit dem deutschen Könige Conrad I. von Franken, hauptsächlich die Beendigung desselben durch Conrad's Tod und dessen Empfehlung Heinrich's zu seinem Nachfolger, zum Gegenstande. Der Dichter hat sich aber

nur im letzten Theile an die Geschichte gehalten; in den beiden ersten hat er den Stoff mehr mit der Tendenz auf Deutschlands Heil, das nur in der Einheit erblühe, bearbeitet, wodurch bewogen er denn auch den Herzog Heinrich nicht als den kriegerischen Helden, der für sein Land und seine Selbständigkeit kämpft, darstellt, sondern als einen frommen und demütigen, nur für die Einheit Deutschlands begeisterten und desshalb opferwilligen Fürsten. Abgesehen von dieser Auffassung des Haupthelden, welche für eine so hervorragende historische Grösse unpassend ist, hat er es verstanden, durch wechselnde Situationen und Einführung von Chören verschiedener Volksgruppen Gelegenheit zu musicalischer Charakteristik zu geben; eine dramatische Handlung ist nicht vorhanden, und der Schluss wird nur durch einen Bericht über Conrad's Tod herbeigeführt.

Die erste Scene führt uns — nach einem „Prolog“, welcher in seinem letzten Verse: „Wann kehrt auch uns der Tag (der Einheit) zurück?“ die Tendenz des Gedichtes deutlich ausspricht — den Herzog Heinrich am Morgen eines Frühlingstages einsam im Walde vor, durch den in der Ferne ein Zug von Pilgern vorüber wandelt. Heinrich begrüßt den frischen, jungen Tag; während die Pilger die Zwietracht des deutschen Reiches beklagen, bittet er Gott um Kraft in dieser Noth des Vaterlandes und um Leitung auf den rechten Pfad. — In der zweiten Scene tritt ein Chor von Jägern auf und spottet der besiegten Franken; Wald- und Bergleute ziehen mit Gesang auf die Arbeit und hoffen, dass auch Deutschland seinen Morgen finden werde. Heinrich spricht seinen Entschluss aus, König Conrad zu ehren um des Friedens willen. — Ein Bote meldet den Heranzug der Franken (dritte Scene); es ist ein Trauerzug, an dessen Spitze Conrad's Bruder Eberhard. Er berichtet den Tod des Königs und bringt auf sein Geheiss dem Herzoge Heinrich die Reichs-Kleinodien. Der Chor des Volkes huldigt ihm und preist das Ende der Zwietracht.

(Schluss folgt.)

## Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Mainz**, 5. September. Vorgestern wurde unser Stadttheater mit Schiller's „Don Carlos“ eröffnet, während die Oper gestern mit den „Hugenotten“ debutirte. Wir konnten es nie für zweckmässig und im Interesse der Direction wie der engagirten Mitglieder für Schauspiel und Oper finden, wenn die letzteren gleich in den ersten Probe-Vorstellungen, von deren Erfolg die dauernde Gültigkeit der respectiven Contracte abhängig gemacht wird, auf die gefährlichsten Klippen geführt werden, indem man Stücke und Opern wählt, welche zu ihrer Besetzung das ganze Personal derartig in Anspruch nehmen, dass einzelne Mitglieder unausbleiblich in Rollen debutiren müssen, welche dem Publicum nicht gefallen, sich ein billiges Ur-

theil über ihre Leistungsfähigkeit zu bilden. Dazu kommt noch, dass die Aufführung so schwieriger Stücke mit ganz neuen Kräften, die sich gegenseitig noch viel zu wenig kennen, und meistens auch noch mit einem neuen Capellmeister, der sein Orchester, so wie dieses ihn erst kennen lernen muss, unausbleiblich an gewissen Schwankungen und Unebenheiten leiden muss, die unter den angeführten Verhältnissen selbst unter der gewandtesten Leitung nicht zu verhüten sind. Die Aufführung der „Hugenotten“ hat diese unsere Ansicht vollkommen bestätigt, ohne dass wir dem oben Gesagten zufolge den neuen Capellmeister, Herrn Dr. Otto Bach, dafür verantwortlich machen wollen, welcher im Gegentheil die ihm etwa noch fehlende Routine im Opernwesen durch seine hohe musicalische Bildung, durch Energie und schnelle Uebersicht wohl leicht ersetzen wird.

(Südd. M.-Z.)

**Stuttgart.** Nachdem die Musikliebhaber Stuttgarts durch das allgemein verbreitete Gerücht, Herr Dionys Pruckner, der in den weitesten Kreisen bekannte Clavier-Virtuose, wolle seine Stellung an der hiesigen Musikschule aufgeben und Stuttgart verlassen, auf das schmerzlichste berührt worden waren, ist die Ernennung des vortrefflichen Künstlers zum Hofpianisten Sr. Majestät des Königs von Würtemberg mit um so grösserer Freude aufgenommen worden, als nun Herr Pruckner unserer Stadt und seinem ausgedehnten Wirkungskreise erhalten bleiben wird.

(*Ein Concert in der Wolfsschlucht.*) Der „Ménestrel“ berichtet: Ein Concert ganz neuer Art ist vor Kurzem zu Fontainebleau von zwei Musikern gegeben worden, dem Pianisten und Organisten Lavignat und dem Clarinettisten Favre, einem Virtuosen von Ruf. In der Nacht versammelte sich auf die Einladung der beiden Künstler eine zahlreiche Gesellschaft bei klarem Mondlichte an einer der romantischsten Stellen des Waldes, genannt „Die Wolfsschlucht“ (*La Gorge aux loups*), zwei Stunden von der Stadt. Auf einer freien, von uralten Eichen umgebenen Stelle erhebt sich wie eine Kanzel ein Felsblock. Auf diesem stand ein Melodium (*orgue expressif*) und an den Bäumen waren grosse Laternen mit Reflectoren angebracht. Die Zuhörer sassen und lagerten sich in Gruppen auf Moos und Rasen. In diesen „heiligen Hallen“ trugen die Künstler auf der Höhe ihre Duo's vor, Melodieen von Weber, Franz Schubert, das Weihnachtslied von Adam und einige Stücke von ihrer eigenen Composition. Der Eindruck soll ein zauberhafter gewesen sein. Nach dem Concerte nahm man ein mitgebrachtes ländliches Abendessen ein und kehrte erst mit Anbruch des Tages wieder in die Stadt zurück.

## 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, Höhle Nr. 1.

**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.