

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstmänter und Künstler.

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

Nr. 22.

KÖLN, 2. Juni 1866.

XIV. Jahrgang.

Inhalt. Das 43. Niederrheinische Musikfest. I. — Zur Geschichte der Musik (Schluss). Von E. Krüger. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, Prof. Dr. A. B. Marx † — Coburg, Tonkünstler-Versammlung — Karlsruhe, Cäcilien-Verein, viertes und fünftes Concert, Abonnements-Concert der grossherzoglichen Hof-Kirchenmusik — Königsberg, Sing-Akademie — Rossini).

Das 43. Niederrheinische Musikfest.

I.

Die diesjährige Festfeier hatte für die Stadt Düsseldorf noch eine besondere örtliche Bedeutung. Bisher fehlte es ihr an einem geräumigen und den gegenwärtigen Bedürfnissen entsprechenden Concertsaale: sie hatte nur ein Surrogat eines solchen, dem jedoch seine Lage in dem schönen Geissler'schen Garten einen eigentümlichen und für die Geselligkeit sehr erspriesslichen Vorzug im Vergleiche zu anderen, durch ihre unmittelbare Umgebung beschränkten Localen gab. Jetzt ist nun der Garten derselbe geblieben, ja, noch vergrössert worden, in ihm aber hat man einen kolossalen steinernen Bau errichtet, der einen neuen, grossen Concertsaal enthält, welcher durch einen ebenfalls neuen Vorsaal mit dem früheren so genannten Rittersaal verbunden ist; durch die Vereinigung dieser drei Säle ist ein Local geschaffen, das für die grössten Festlichkeiten ausreicht und nur in den volkreichsten Städten seines Gleichen findet.

An den Rittersaal von 120 Fuss Länge und 40 Fuss Breite schliesst sich der Neubau, in derselben Axenrichtung weiter geführt, an: zunächst der Verbindungs-Saal, 80 Fuss lang, 40 Fuss breit und 26 Fuss hoch, dann der eigentliche Concertsaal, 180 Fuss lang, 78 Fuss breit und 52 Fuss hoch, so dass die ganze Länge, einschliesslich des Vorgemachs vom Rittersaal, 460 Fuss beträgt. Im Hauptsaal nimmt die stufenweise aufsteigende Orchesterbühne den südlichen Theil in einem Halbkreise ein, über den die Orgel (von Schulze aus Paulinzelle) in einer breiten Nische emporragt. Dem Orchester gegenüber befinden sich zwei Galerien über einander und an den Langseiten je eine; zu allen führen bequeme Treppen. Die Beleuchtung erfolgt durch zehn in die Decke eingeschnittene Sonnenbrenner, welche mit ihrem Gaslichte einen Glanz

verbreiten, der bei der Höhe der Decke die Zuschauer auch auf der Galerie nicht blendet.

Die Zahl der Ausführenden gab das Textbuch auf 735 im Chor und 141 im Orchester an; allein die seit den Anmeldungen zum Mitwirken eingetretenen Verhältnisse hatten das Sänger-Personal bis auf etwa 500 vermindert, auch war im Chor der Einfluss der schwülen politischen Luft in so fern wahrzunehmen, dass der frische, muntere Sang und Klang, den wir an unseren rheinischen Chören gewohnt sind, nicht immer so muthig und schwungvoll sich über die Instrumental-Massen erhob, als sonst, womit indess keineswegs geläugnet werden soll, dass, rein technisch genommen, die Händel'schen Chöre bis auf einige matte Einsätze gut ausgeführt wurden und namentlich bei dem Stamme des Chors von tüchtiger Einübung Zeugniss gaben.

Das Orchester war vorzüglich: es zählte 50 Violinen, 20 Violen, 20 Violoncelle, 15 Contrabässe, doppelt besetzte Blas-Instrumente (5 Flöten, 6 Hörner), 2 Harfen (Fräulein Jansen aus Köln und Herr Hankel aus Dessau) und Orgel (Herr Musik-Director Weber aus Köln). Im Quartett bemerkten wir die Herren Violinisten Bargheer aus Detmold und Münster, Blagrove aus London, von Königslöw aus Köln, Röntgen aus Leipzig, Wenigmann aus Aachen, die Violoncellisten de Sweert aus Brüssel und Düsseldorf, J. Wenigmann aus Aachen, die Bassisten A. Breuer aus Köln, Simon aus Sondershausen u. s. w. Der Klang in dem neuen Saale war gut, wiewohl nicht auf allen Plätzen gleich stark und deutlich; unserer Ansicht nach könnten die Stufen der Tonbühne noch etwas mehr ansteigen.

Der Congress von auswärtigen Künstlern und Dirigenten war nicht so zahlreich, wie er sonst zu sein pflegt. Aus Paris und aus Holland fehlten sie ganz, aus Brüssel sahen wir Herrn Samuel, Director der populären Concerte, aus dem Rheinlande und Westfalen die Herren

Hiller (der auf Ersuchen des Comite's am zweiten Festtage seine Frühlings-Composition „Pfingsten“ selbst dirigierte), Breunung, Bruch, Gernsheim, Grimm, Krause, Lux, Schornstein, Zur Nieden u. s. w., aus grösserer Ferne die Herren Deppe aus Hamburg, Dietrich aus Oldenburg, Engel aus Bremen, Reinecke aus Leipzig, Scholz aus Florenz, Wüllner aus München u. s. w. Vereinigungspunkte für Künstler und Kunstfreunde waren die Vorsäle der Tonballe, der Breidenbacher Hof u. s. w., wo überall eine über alles Erwarten zahlreiche und belebte Gesellschaft zu finden war, die sich das Wort gegeben zu haben schien, die Politik auf einige Tage ruhen zu lassen: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“, mit welchen Worten die Vorrede zum Textbuche schliesst, war der allgemeine Sinnspruch, der indess den kritischen Ernst in den Gesprächen über die heitere Kunst nicht ausschloss.

Möge denn unser rheinisches Fest, das in Düsseldorf zum sechszehnten Male gefeiert wurde, noch viele Jahre der Zukunft überdauern, wobei wir aber den Wunsch aussprechen müssen, dass es auch seinen überlieferten musicalischen Charakter sich bewahre, dass jede Anordnung und Berufung nur die Würde der Tonkunst zum höchsten und einzigen Bestimmungsgrunde habe, und dass es vor Allem ein deutsches Fest bleibe, welches alles Ausländische in Sitte und Brauch und dessen Eindringen in den Cultus deutscher Musik von sich fern halte. Die deutsche Muse der Tonkunst ist die Lehrerin des Auslandes geworden, und es ist lächerlich, wenn die Schüler von dort her berufen werden, ihren Meistern in Deutschland zu zeigen, ob sie etwas von ihnen gelernt haben. Ein solcher Versuch zu Gunsten einer einzelnen Persönlichkeit ist allenfalls für ein Mal zu entschuldigen: eine Wiederholung kann aber durch nichts, auch wenn dadurch die Mitwirkung der grössten Sängerin der Welt erkauf werden könnte, gerechtfertigt werden, weil ein solches Verfahren das Einzelne über das Ganze, die Personen über die Werke setzt, bei einem deutschen Musikfeste aber die Aufführung der ganzen Werke im Geiste ihrer Schöpfer die Hauptsache ist, nicht der Vortrag einzelner Sologesänge. Greift aber vollends der Einfluss ausgezeichneter Persönlichkeiten in den Organismus des ganzen Festes ein, dann kommen wir mit unseren Festen auf den Standpunkt der Opernbühnen, und das Fest-Comite steigt zu der Stellung und den Concessionen eines Theater-Unternehmers herab.

Die zwei Hauptmomente zur Bewahrung des Charakters der niederrheinischen Musikfeste sind die Aufstellung des Programms und die Wahl des Dirigenten.

Das Programm wich diesmal in zwei wesentlichen Punkten von der bisherigen Einrichtung ab. Dass am drit-

ten Tage neben den Einzel-Vorträgen auch einige grössere Gesammtwerke gebracht wurden, ist an und für sich zu billigen und auch früher schon oft geschehen; dass aber die Aufführung der Haupt-Sinfonie auf den dritten Tag gelegt wurde, wie dieses Mal geschehen, ist nicht blass der Tradition, sondern auch dem Zwecke und der Bedeutung des Musikfestes zuwider. Das Fest vereinigt die beiden Factoren der Aufführung. Chor und Orchester, in einer solchen Anzahl und Tüchtigkeit, dass beide gleich berechtigt sind, die classischen Werke der zwei Hauptgattungen der Tonkunst, Oratorium und Sinfonie, in möglichster Vollkommenheit der Ausführung zur Geltung zu bringen: daher also der wohl begründete Gebrauch, den ersten Festtag dem Oratorium, den zweiten der Sinfonie vorzugsweise zu widmen, um dadurch den eigentlichen Zweck der aussergewöhnlichen Versammlung so bedeutender Kräfte zu erfüllen. Dazu kommt die praktische Rücksicht in Betracht, dass die möglichste Vollkommenheit der Ausführung der Sinfonie am dritten Tage schwerer zu erreichen ist, weil das Orchester alsdann bereits durch fünf Hauptproben und zwei Aufführungen dermaassen in Anspruch genommen worden ist, dass die sechste Probe und die dritte Aufführung offenbar unter der Aspannung leiden, wie das denn auch dieses Mal bei der Ausführung der *Eroica* selbst vom grösseren Publicum, das sich an einzelne Verstösse hält, wahrzunehmen war, weil gerade zwei der besten von allen Bläsern den Ton ihres Instrumentes nicht mehr sicher in der Gewalt hatten. Dass aber durch eine solche Anordnung des dritten Concertes die löbliche Absicht des Comite's, der ungeeigneten Wahl von Künstler-Vorträgen entgegen zu treten, nicht erreicht wird, bewies der dritte Abend; ja, eine Arie, wie die aus der „Braut von Venedig“ von Benedikt und ein an anderer Stelle als beim Musikfeste ergötzlicher Gesang, wie Rossini's Marinari, erscheinen doppelt unpassend, wenn das Concert mit einer Sinfonie von Beethoven beginnt und mit einem Chor von Bach schliesst.

Ferner sind bei unseren Musikfesten Concert-Vorträge, wenn auch mit Orchester, aus Gründen, die in der eben angegebenen Bestimmung der Feste liegen, stets auf den dritten Tag gelegt worden. Für die Berechtigung der künstlerischen Virtuosität auf den Festen haben wir stets gesprochen, und wenn vollends eine Clara Schumann auftritt, so liegt in ihrer genialen Leistung auch wieder ein neuer, schlagender Beweis dafür. Allein das kann die Meinung des Publicums nicht zum Schweigen bringen, welche die diesmalige Anordnung als eine Concession bezeichnet, die es nicht zu einem für die Zukunft maassgebenden Beispiele erhoben zu sehen wünscht.

Die Uebertragung der musicalischen Leitung der Haupt-Aufführungen an einen grossen Meister, der nicht nur als praktischer Dirigent der Sache vollkommen gewachsen ist, sondern auch als Componist einen Ruf besitzt, der dem Musikfeste Glanz verleihen könne, war bisher Regel. Von diesem Grundsätze ist man im Laufe von achtundvierzig Jahren nicht abgewichen: die Namen Friedrich Schneider, Ferdinand Ries, Louis Spohr, Felix Mendelssohn, Julius Rietz, C. Kreutzer, Reissiger, Heinrich Dorn, Lindpaintner, Robert Schumann, Ferdinand Hiller sind Beweise. Vor drei Jahren machte man in Düsseldorf zuerst eine Ausnahme davon, indem man Herrn Otto Goldschmidt aus bekannten Gründen die Direction der Haupt-Aufführungen übertrug. Wiewohl Herr Goldschmidt in Deutschland fast ganz unbekannt war, so besiegte er doch das Misstrauen gegen ihn durch eine tadelfreie und verständige Leitung der Aufführung von Mendelssohn's „Elias“ und Händel's „Cäcilien-Ode“ und fand beim Publicum und der Kritik eine freundliche Aufnahme. Man liess die einmalige Ausnahme von der Regel gelten, weil man mehr fand, als man erwartet hatte. Andere Ansprüche macht man aber mit Recht, wenn eine solche Wahl zum zweiten Male wiederkehrt, während in Deutschland die grossen Meister der Composition Gott sei Dank noch lange nicht ausgestorben sind und überall eine ganz andere Directions-Tüchtigkeit bewähren, als sie Herr Goldschmidt dieses Mal entwickelt hat. Denn bei aller Achtung vor ihm als Musiker können wir doch nicht verschweigen, dass seine Auffassung vieler Nummern in Händel's „Messias“ und die dafür gewählten Tempo's verfehlt waren. Dazu kommt, dass Herrn Goldschmidt die Ruhe, die er vor drei Jahren bewahrte, ganz verlassen hat: sein Dirigiren mit langem Stabe und mit beiden, keinen Augenblick in ruhiger Haltung bleibenden Armen war in so arger Weise störend, dass man die Augen schliessen musste, um sich einen reinen Eindruck der Musik auch bei denjenigen Chören und Sologesängen zu retten, welche in richtigem Zeitmaasse und vorzüglich gut ausgeführt wurden.

Wenn wir uns gegen die Anordnung des Programms und gegen den Beruf des Dirigenten mit derjenigen Offenherzigkeit aussprechen, die bei der gegenwärtigen Herrschaft der Convenienz und Connivenz im geselligen Leben und in der Kritik, wozu im Reiche der letzteren noch das Coteriewesen kommt, vielleicht hier und da überrascht, so sind wir der Ansicht, dass uns die Rücksicht auf die Zukunft unseres Musikfestes und die Erfahrungen, die wir in einer mehr als vierzigjährigen Theilnahme an denselben gemacht haben, dazu einige Berechtigung geben, wo nicht eine zwingende Verpflichtung auflegen. Die Wahl der

Werke selbst, welche zur Aufführung kamen, wurde allerdings auch von Manchen angefochten, was aber hauptsächlich wohl nur daher rührte, dass man das Programm des zweiten Tages wegen Mangels eines classischen Instrumentalwerkes nicht für ein echt musikfestliches gelten liess. An und für sich aber waren Händel's „Messias“ und Beethoven's „Eroica“ gewiss würdigste Aufgaben für die vereinigten Kräfte; die Wahl von Mendelssohn's Athalia-Musik, Schumann's zweitem Theile von „Paradies und Peri“, Hiller's „Pfingsten“, Rietz's Fest-Ouverture war Zeugniss von der Pietät gegen die früheren düsseldorfer Musik-Directoren, die Ouverture von Tausch von der Rücksicht auf den gegenwärtigen; auch hatten die „Athalia“, „Pfingsten“ und Tausch's Ouverture noch ausserdem den Reiz der ersten Aufführung, beziehungsweise neuer Composition. Dennoch möchten wir nicht wünschen, dass dieses System localer Pietät maassgebend würde: es führt leicht zu einer Zerstückelung, wenn von Jedem etwas gebracht werden soll, und die wahre Pietät bei einem Musikfeste muss dem Andenken der Heroen der Tonkunst und ihren monumentalen Werken geweiht sein.

Händel's „Messias“ ist auf den niederrheinischen Musikfesten fünf Mal ganz und ein Mal in einer Auswahl gegeben worden: 1818 in Elberfeld (Dirigent Schornstein), 1826 Düsseldorf (15 Nummern, F. Ries), 1839 Düsseldorf (Mendelssohn), 1847 Köln (Dorn), 1853 Düsseldorf (Schumann), 1857 Aachen (Liszt).

Das Oratorium wurde mit Mozart's Instrumentirung gegeben; die Orgel — ein neues für die Tonhalle von Schulze in Paulinzelle gebautes schönes Werk — griff mit bescheidener Anwendung ein. Wir wollen den alten Streit über die Instrumentirung Händel'scher Oratorien und alles, was man gegen Mozart vorgebracht hat (er war übrigens nicht der Erste, der dazu Hand anlegte), nicht weiter als in so fern berühren, dass uns die düsseldorfer Aufführung von Neuem wieder im Ganzen mit dem Verfahren Mozart's versöhnt hat, und gestehen, dass z. B. gerade die seit Thibaut so oft getadelte Instrumentirung der Arie in *H-moll*: „Das Volk, das im Dunkeln wandelt“, im Verein mit Stockhausen's unübertrefflichem Vortrage, durch die wahrhaft geniale Zuthat des neueren Meisters nicht wenig dazu beigetragen hat. Jedenfalls sind wir vollkommen mit O. Jahn einverstanden, „dass der philologisch-historische Standpunkt, der da verlangt, dass ein Kunstwerk, so wie es der Künstler geschaffen, zur Darstellung komme, zwar im Princip der richtige sei, aber bei der Reproduction musicalischer Kunstwerke manche praktisch nothwendige Einschränkungen erfährt, und dass es zweifelhaft ist, wie weit das grosse Publicum, das sich den Anforderungen der Gebildeten fügen muss,

für den historischen Genuss befähigt sei; jedenfalls ist sehr zu wünschen, dass nicht die Gelehrten den Ton angeben.“ (O. Jahn. Mozart, IV, S. 467.) Wir sind aber auf dem besten Wege zu dieser Tonangebung; es gibt bereits so feinhörige Händelianer, dass sie in wenigen Accorden, z. B. der Mendelssohn'schen Orgelstimme zu einigen Recitativen in „Israel in Aegypten“, den Mangel an Händel'schem Geiste constatiren und an irgend einem norddeutschen Orte ein altes Spinett aufgetrieben haben, um die historische Clavierbegleitung in urechter Form zu reproduciren! Wir theilen in dieser Beziehung die Ansicht des römischen Dichters:

*Prisca juvent alios: ego me nunc denique natum
Gratulor!*)* (Ovid.)

Die Auslassungen von übrigens nur wenigen Nummern bei der düsseldorfer Aufführung waren zu billigen. Bekanntlich sehen manche Händelianer auch die Zusammenstellungen der Texte der Oratorien als unvergleichliche und ohne Verletzung der Einheit des Kunstwerkes nicht anzutastende Kunstwerke an. Eine solche Pedanterie bedarf keiner Widerlegung. Wie lose es um die Einheit der Handlung in manchen Händel'schen Oratorien bestellt sei, ist schon öfter in dieser Zeitschrift nachgewiesen worden, z. B. am „Josua“, „Judas Maccabäus“ u. s. w. Der „Messias“ ist eigentlich mehr eine Cantate, als ein Oratorium, und durch die Vorherrsung des lyrischen Elementes, welches selbst noch die wenigen epischen Stellen durchdringt, ist er mehr rein kirchlich, als die anderen Oratorien des Meisters. Daher ist der einzige dramatische Chor Nr. 27 *C-moll*, in welchem das Volk den Heiland verspottet: „Er trauete Gott, der helfe ihm nun, aus“ u. s. w.—auffallend. Er passt weit mehr in eine Passion, als in einen Text, der nicht die Erzählung der Thatsachen beim Tode des Erlösers, sondern die Verherrlichung der Idee der Erlösung zum Ziele hat. Während der ganze Händel'sche *Messias* der Ausdruck der Gefühle der christlichen Menschheit in Freude und Wehmuth über die Geburt und den Opfertod des Heilandes, die Ausbreitung des Christenthums, die Erlösung und das ewige Leben ist, tritt ein Chor der Juden auf einmal handelnd auf! Er wird desshalb mit Recht weggelassen, und wir wären neugierig, wie ihn die Schwärmer für die Einheit rechtfertigen wollten, da er diese sehr handgreiflich stört.

Wenn die Verkürzungen in der Aufführung vernünftiger Weise nicht anzusehen sind, so ist es dagegen mit der Angabe der Tempi eine andere Sache, und wenn die von Herrn Goldschmidt genommenen etwa durch die so

genannte Tradition in England gerechtfertigt werden sollen, so müssen wir uns dagegen sehr ernstlich verwahren. Wir gehören durchaus nicht zu denen, die ihren Respect vor dem Worte *Oratorium* überall durch langsame oder gar schleppende Tempi bethätigen zu müssen glauben, denn der Charakter einer jeden Nummer muss ihr Tempo bestimmen: wo die Recitative, Arien und Chöre Feuer und Leidenschaft athmen, muss auch das Maass der Bewegung diesen entsprechen, und oft sündigen namentlich Solosänger dagegen, wenn sie aus Furcht vor dem Theatralischen das Dramatische in den Oratorien vernachlässigen. Allein auf der anderen Seite muss man von den lyrischen und reflectirenden Gesängen im *Oratorium* wie der deutsche Dichter von der Muse sagen:

„Beseligend war ihre Nähe
Und alle Herzen wurden weit;
Doch eine Würde, eine Höhe
Entfernte die Vertraulichkeit.“

Dieses Maass des „würdigen“ Vortrags fanden wir—und mit uns die anwesenden Musiker und gebildeten Kunstreunde — mehrere Male so sehr überschritten, dass der Eindruck der davon betroffenen Musikstücke stark beeinträchtigt wurde. Es gehörten dahin die Alt-Arie in *D-dur Andante* (Nr. 26): „O du, die Wonne verkündet in Zion“, wo der $\frac{6}{8}$ -Tact jede Uebereilung doppelt gefährlich macht, da er leichter als andere Rhythmen durch zu schnelle Bewegung ins Vulgäre fällt. Noch ärger war der Missgriff bei der Alt-Arie in *Es Largo* (Nr. 22): „Er ward verschmähet“, deren zweiter, erschütternd schöner Theil: „Er gab den Schlägen seinen Rücken“, fast zu einem *Allegro* gemacht wurde! Sollte dieses Tempo etwa die Malerei der Geisselung im Orchester recht realistisch hervorheben, so müssen wir eine solche Auffassung für höchst unwürdig erklären. Und wie passt zu solchem Tempo das darauf folgende erhabene *Largo* (Nr. 23): „Wahrlich, er trug unsre Qual!“

Auch der Chor Nr. 24: „Durch seine Wunden sind wir geheilt“, obwohl *Alla breve*, aber *Moderato*, überschrieben, war zu schnell, vollends aber der Chor in *F-dur* (Nr. 25): „Der Herde gleich“ u. s. w. Hier wurde das *Allegro moderato* ein im Verhältnisse zum Händel'schen Stile förmliches *Allegro molto*, so dass man wahrlich nicht zu viel sagt, wenn man behauptet, dass der Chor wie ein lustiger Gesang ausgelassener Menschen klang, dem dann das *Adagio* in *Moll* als Strafpredigt folgte! Wenn man erwägt, dass von den sündigen Verirrungen der Menschen die Rede ist, deren Schuld der Herr auf den Erlöser gelegt, ferner, dass dieser Chor mitten in die sechs bis sieben Nummern tritt, welche der *Passion* gewidmet sind, so begreift man ein so arges Vergreifen des Tempo's

*) „Freut euch am Alten! Doch ich, dass ich jetzt auf die Welt erst gekommen,

Wünsche mir Glück!“

kaum; es rächte sich auch noch dadurch, dass der Chor, einmal von dem Dirigenten in Schuss gebracht, in den Coloraturstellen obenein noch eilte. Am Schlusse der Passion wurde das Arioso in A-dur, *Andante larghetto* (Nr. 31): „Doch Du liesest ihn im Grabe nicht“, auch wieder zu einem *Andante con moto*, wiewohl Text und Melodie einen gläubigen Aufblick zum Herrn, nicht aber einen freudigen Hymnus aussprechen. Der Aufschwung folgt erst in dem prächtigen Chor: „Hoch thut euch auf, ihr Thore der Welt!“ — welcher, wie auch nachher das „Halleluja“, auf würdige Weise ausgeführt wurde.

Schliesslich müssen wir noch bemerken, dass das Zuvieldirigiren unzweckmässig für die Mitwirkenden und störend (besonders bei den Sologesängen!) für die Zuschauer ist. Der Dirigent soll nur die guten Tacttheile markiren, nicht den Werth der Noten; thut er mehr — z. B. wenn er im $\frac{9}{8}$ - oder $\frac{12}{8}$ -Tact auch jedes nach einem Viertel folgende dritte Achte! in der Lust bezeichnet —, so verwirrt er, anstatt sicher zu führen. Ferner sind die Pausen zwischen den einzelnen Nummern durchaus nicht willkürlich lang oder kurz zu machen, denn die richtige unmittelbare Verbindung der zu einander gehörigen, so wie die Sonderung der contrastirenden Stücke ist ein wirksames Mittel zur Erleichterung des Verständnisses eines Kunstwerkes. Wer jede Nummer für sich absingen lässt, nach jeder eine förmliche Pause zum Niederersetzen, Räuspeln, Schnupfen und anderen prosaischen Erholungen macht, der vernichtet die Einheit eines Kunstwerkes mehr, als wer einige Nummern weglässt. Was im „Messias“ innerhalb der drei Theile wieder enger zusammengehört, ergibt sich leicht, z. B. im ersten Theile erst die Verkündigung, dann die Geburt des Heilandes, zuletzt der Segen, den die Erscheinung Christi auf Erden der Menschheit brachte. Eine genauere Betrachtung der Reihenfolge der Tonarten wird auf dasselbe Resultat führen und zeigen, dass der Meister auch dadurch eine Wirkung beabsichtigt hat, die noch zu wenig beachtet worden ist und die durch längere Absätze zwischen den einzelnen Nummern verloren geht.

Gehen wir mit wenigen Worten auf die Solisten über, so haben wir weder an der Stimme und natürlich noch viel weniger an der künstlerischen Behandlung derselben in den Vorträgen von Frau Jenny Goldschmidt-Lind eine Veränderung seit drei Jahren, sondern immer noch dieselben nie genug zu bewundernden Eigenschaften gefunden, welche den merkwürdigen Zauber bilden, den nur diese Sängerin auf Ohr und Herz übt, wie keine andere vor und neben ihr, und wie ihn schwerlich nach ihr eine Zweite noch einmal wieder üben wird. Ob die Vortragsweise (z. B. der ersten Arie: „Er weidet seine Herde“)

überall, namentlich in den Contrasten, musicalisch zu rechtfertigen sei, mag vielleicht bezweifelt werden können: wir gestehen aber gern, dass die wunderbare Vollendung der Ausführung uns nicht zu einer Untersuchung darüber kommen liess. Fräulein von Edelsberg liess bedauern, dass sie ihren schönen Tönen nicht mehr Wärme einzuhauchen versteht. Die kleine Sopran-Arie: „Wie lieblich ist der Boten Schritt“, wurde von Fräulein Julie Rothenberger recht ausdrucksvoll vorgetragen, was um so mehr anzuerkennen ist, da sie dieselbe erst in der Generalprobe übernommen hatte. Herr Dr. Gunz erreicht als Oratoriensänger eine immer höhere Stufe, nicht nur durch die technisch vervollkommnete Herrschaft über seine schöne und frische Tenorstimme, welche sich besonders in der Abrundung der Coloratur zeigt, sondern auch durch den künstlerischen Vortrag, der auf Verständniss und Gefühl beruht. Ueber Herrn Stockhausen können wir nur sagen, dass, wer ihn in dem „Messias“ am ersten Pfingsttage, namentlich in den Recitativen und Arien des ersten Theiles, gehört hat, einen so vollendet künstlerisch schönen Gesang in der erhabenen oratorischen Gattung auch von ihm selbst wohl noch nie gehört haben mag. Der Vortrag des Recitativs und der Arie: „Das Volk, das im Dunkeln wandelt“, allein sicherte ihm die Palme des Abends.

Zur Geschichte der Musik.

(Schluss. S. Nr. 21.)

Andere Fragen berühren wir nur in der Hoffnung, es möge unserem Verfasser gefallen, bei weiterer Bemühung in diesem Felde auch darauf ein Auge zu richten. Ueber das Quintsingen Hucbald's, das unserem Ohr so widersäntig klingt, hat O. Paul sein in der Allg. Musik-Zeitung, 1863, 217, gegebenes Versprechen einer gründlichen Aufklärung noch nicht gelöst; Coussemaker, Hist. 14, 15, 19, beharrt dabei, jene Quinten für authentisch bezeugt zu nehmen, und auch wir müssen dabei beharren, da Guido v. Arezzo, Gb. 2, 21^a, die parallele Bewegung der Quarten, Quinten und Octaven nicht scheut, sondern lobt als *aptæ vocum copulationes**) ; das wäre eine Auf-

*) Ob unsere Ohren so gar fein geworden, wie Riehl behauptet? — Im Jahre 1848 fuhr auf dem Weser-Dampfschiffe ein Blechmusik-Corps mit und stimmte auf Verlangen die Marseillaise an. Da sie keine Noten dazu hatten, so bliesen sie lustig los mit extemporirter Begleitung — *contrappunto alla mente!* würde P. Giambattista Martini sagen. Da begab sich's, dass zur siebenten Zeile: „ils viennent jusque dans vos bras“, die tiefe Posaune zur oberen in reinen Quinten secundirte. Von den vielen *idle travellers* ward kaum Einer in seiner Gemüthlichkeit gestört; wenige Idioten merkten es und wunderten sich, dass die Anderen es nicht merkten. Wohl zu merken!

gabe für die *Art harmonique*, hier Entscheid zu geben. — Das Wort *Litera* bei Franco und Anderen ist seit Kiesewetter fraglich geblieben, ob es Text bedeute, oder Vorzeichnung (*Clavis*), oder Vocal zum Gegensatze von Instrumental. Nach Coussemaker, Scr. 341^b, 343^a und Gb. 3, 14^b, 15^b, muss es *Gesangtext* bedeuten, insbesondere den ersten Eintritt desselben, wie zu schliessen aus der letztgenannten Stelle: *Quoties in organo puro flores figurae similiter evenerint, sola prima debet percuti, reliquae vero in floratura teneantur* = „Wenn im mehrstimmigen Gesange mehrere Noten zusammen zum Vorscheine kommen, so muss nur die erste angeschlagen, d. h. nur der ersten Note eine Text-Sylbe gegeben werden, während die übrigen Noten floriren oder coloriren“ — vielleicht mit Rücksicht auf den Missbrauch gesagt, wonach zuweilen ein gedehntes und florirtes Ma — — — ria zersungen ward in Ma Ma Ma . . . ria, dessen Gleichen in einigen Fällen sogar geschrieben ist, während in anderen Fällen nur das erste Wort eines bekannten Tenor-Textes geschrieben ward, die übrigen Worte aber und überhaupt die Sylben-Unterlage dem Sänger überlassen blieb. Da dergleichen noch bis ins sechszehnte Jahrhundert vor kommt, so ist die Zuversicht derer zu bewundern, die auf das genaueste zu wissen vorgeben, wie den alten Tonsätzen der Text unterzulegen sei, was höchstens am Ende desselben Jahrhunderts mit Sicherheit aus alten Drucken zu erlesen ist. — Dieses als Ergänzung zu Coussemaker's Hist. 55. n. 1.

Ueber die rhythmische Construction ist gelegentlich des *Numerus Ternarius* zu bemerken, dass nach den Urkunden, übereinstimmend mit den Lehrsätzen, die Dreitheiligkeit der Ton-Rhythmen bis zum Ausgange des dreizehnten Jahrhunderts allgemein anzunehmen ist, wobei es auffällt, bei zweisylbigem Metrum überwiegend die Form | ↘ — | angewandt zu finden, statt der bei uns üblicheren Form | ↘ ↘ |, nämlich so, dass in unserem Dreiviertel-Tact die zwei ersten zusammengezogen den Accent an sich ziehen, trochaisch — während jene ältere jamboidische Form uns als die seltneren, gleichsam synkoptische erscheint. Doch kommen auch trochaische Melodien vor. Das Stossige in ihr ist der heutzutage bei den Ungarn und Slawen beliebten Weise ähnlich. Uebrigens ist, wie aus der Natur des Rhythmus hervorgeht, die *mensura binaria*, das Gleichmaass des Pendelschwunges, dennoch das Aeltere, Ursprüngliche, wie ausdrücklich bezeugt W. Odington (1226) in Coussemaker's Script. 1, 235. Vgl. 378.

Bezüglich des *Tritonus* ist die Behauptung S. 97, 9: *Proscrit et réprouvé dans le plain chant, cet emploi (du triton) est la base et le fondement de la musique moderne,*

wie jeder Kenner sieht, beiderseits übertrieben, denn es kommen auch in der alten Tonalität Tritoni im Durchgange oder in Gegenbewegung vor, und dass die neuere Musik auf dem Gebrauche des Tritonus Basis und Fundament habe, ist nicht wahr. Wenn aber Coussemaker die Bezeichnung der *Musicā fictā*, also hier des fehlenden b, um den Tritonus zu meiden, in Hist. Trad. p. XXXIV, Tact 8, 11 und sonst richtig eintreten lässt, so muss das in ähnlichem Falle überall geschehen, z. B. auf derselben Seite Tact 20, wo der ohnehin rauhe Quartengang durch den Tritonus auf der Sylbe (sa) crum ganz unleidlich wird. Die Beispiele, fast ein Sechstel des Mscr. MP. — 51 : 345 — sind, wie begreiflich, nicht des Genusses oder der Schönheit willen beigegeben, vielmehr als lehrhaftes Bild der Kunstartwicklung anzusehen. Von dauerndem Werthe und auch modernem Kunstsinne, fasslich und anmuthend, sind unter den Beispielen sieben: Nr. 17, 18 (von Franco), 34, 46, 47, 48, 49. Hinzugefügt ist einer der schönsten mittelalterlichen Tonsätze, der altenglische Canon: *Sumer is icumen in*, 1226 aufgezeichnet durch einen Mönch John Fornsete von der Abtei Reading in Norfolk, Nr. 20, vgl. Text S. 72, welcher schon länger aus Burney und Forkel bekannt, bei Coussemaker jedoch emendirt ist in den Pausenzeichen. Interessante Melodien ohne glückliche Ausführung sind in Nr. 25, 26, 36, 37, in denen unser Autor S. 90 künstlerische Tendenz — *pensée artistique* — wahrnimmt, in so fern sie sich über die eigentlichen Volksweisen, *mélodies populaires, spontanées, franches et naturelles* (S. 86), zu erheben scheinen. Von den Marienliedern heisst es S. 89, dass ein Theil in Volksweisen gesungen und diese unter den damals gangbaren die ältesten scheinen, nämlich Nr. 14, 17, 18.

An welchen inneren oder äusseren Merkmalen nun hier das höhere Alter oder im Zweifelsfalle die Urgestalt der Melodie kennbar sei, unterlässt der Verfasser zu sagen, wo man es erwarten müsste, S. 90, 17: *Les thèmes pris dans les airs populaires y [in den mehrstimmigen Gesängen] conservent leur mélodie sinon complètement intacte, du moins assez entière pour permettre d'en distinguer le caractère.* Da nun ein grosser Theil der Volksweisen nicht anders als in mehrstimmiger Aufzeichnung bekannt geworden, so fragt sich, woher nun die ältere Gestalt der nackten Urmelodie zu entnehmen sei. Fast fürchten wir, es könne hier gehen, wie anderswo, wenn wir Spätgeborenen aus tausendjährigen Denkmälern nach inneren Gründen herauslesen wollen, was alt und was uralt sei, oder uns vermessen, in den ältesten Geschichten das Liedhafte vom Chronicalischen rein abzuschälen nach keinem anderen Maassstabe, als der prosaischen Wahrscheinlichkeit moderner Vorstellung. Vor wenigen Jahren

hat so Dr. F. W. Arnold in Elberfeld mit grösster Zuversicht aufgestellt, welches die Urgestalt des Liedes *Het daghett in den Oosten* sein müsse, und wie selbige in die Zeit des Nibelungenliedes, jenseit 1150, zurückreiche, und hat dafür bei den Niederländern Lob und Preis empfangen; er selbst wünscht am Schlusse seiner Abhandlung, es möge ihm später gelingen, die aus inneren Gründen gewagten Behauptungen durch Beweise zu bestätigen! — Einmal hat nun Coussemaker allerdings einen treffenden Vergleich zwischen Ursprünglichem und Abgeleitetem vorgestellt an dem Liede von Adam de la Hale: *Robin m'aime, Robin m'a*, S. 86, 88, vgl. Beisp. Nr. 28. Dort soll sich die von Coussemaker älter genannte als die einfachere wahrscheinlich dadurch bezeugen, dass sie rein diatonisch ist, während die abgeleitete zwei Mal chromatisch modulirt. Dass aber das Chroma nicht volksthümlich sei, ist noch zu beweisen; sicherlich ward es schon sehr früh in den Haupt-Cadenzen gebraucht, z. B. *HA G Fis G*, statt *HA GFG*; und das schliessen wir aus dem ebenfalls sehr alten Gebrauche, auch im Kunstgesange das nicht geschriebene Chroma doch zu singen; diese so genannte *falsa s. facta musica* finden wir von den ältesten Mensuralisten bis in Palestrina's Zeit. — Coussemaker selbst gesteht das zu, z. B. Hist. 22, 3 u. a., und unzählige Male wird es von den Theoretiken ausdrücklich versichert. Wegen der beiden Redactionen von A. de Hale's Melodie aber wissen wir noch immer nicht, welches die älteste wirklich ist. — Wir läugnen nicht die Berechtigung der Frage, nicht die Möglichkeit annähernder Lösung, wünschen aber, dass bei solchem Nachspüren alle Gerechtigkeit erfüllt werde, damit nicht durch persönliches Meinen und geistreiche Combinationen eher der Zweifel als die Gewissheit Zuwachs erhalten. In Coussemaker's *Histoire* sind eine ansehnliche Zahl einstimmiger Melodien mitgetheilt unter den Monuments; von Volksweisen solcher Art, wie hier gemeint, ist dort keine enthalten, ausser der einzigen, welche mit gesuchtem Scharfsinne combinirt wird aus dem *Mon. planche VIII, 1 Modus Ottinc* (S. Text 105, 107 und Ebert Ueberlieferungen zur Geschichte 1, 77). Coussemaker's Combination ergibt nur, dass dieses lateinische Lied, weil nicht antik rhythmisch gemessen, offenbar dem Sangtone der nordischen Völker nachgebildet sein müsse — die Traduction aber aus jenem Facsimile herauszulesen, ist selbst mit Hülfe der Neumen-Tafeln pl. XXXVII, XXXVIII unmöglich, weil diese nur Neumen durch Neumen erklären und über das Rhythmishe nichts sagen; also Melodie ohne Sicherheit der Intervalle und Rhythmen — ein Messer ohne Griff und Klinge. Denn die von Lambillote, *Clef des mél. grégor.* (1851), versuchte Induction, welche er röhmt

bis zur philosophischen Evidenz geführt zu haben (p. 13), geschieht auf keinem anderen Wege, als es bereits durch Lossius und seine Nachfolger versucht ist, und bringt keine sicheren, sondern concessiv annehmbare Resultate, wie man an dem treffendsten aller Beispiele, der *Lamentation de Rachel*, C. Hist. Trad. Nr. 18, aus Facsimile Pl. 12, 38, 3 ersehen kann.

Uebrigens finden sich bei Coussemaker überall, sowohl in der Hist. als in dem neuesten Werke, sehr interessante Stücke, deren einige freilich mehr dem Philologen belebrend sein werden, z. B. die köstlichen altfranzösischen Chansons, C. A. Nr. 37, 38, 39, 40, 41, ferner in der Hist. das *Drame liturgique des vierges sages et vierges folles*, deren cantillirende Recitation eintönig aber naiv, für die musicalische Erkenntniss jedoch nicht eben ausgiebig ist.

Die Reihenfolge, welche in den Beispielen gewählt ist, geschieht nicht nach der Reihe des Mscr. MP., sondern, wie wir annehmen müssen, nach didaktischen Rücksichten, indem von den einfachsten Formen zur Imitation, dann zum doppelten Contrapunkte, zur Vierstimmigkeit u. s. w. fortgegangen wird. Nach der Beschreibung des Mscr. MP. S. 5—12 sollte man, zumal bei der Hypothese, es sei aus acht Fascikeln zusammengesetzt, auf eine historische Reihenfolge rechnen; Coussemaker hat eine scheinbar instructive gewählt, an welcher kein Tadel wäre, wenn ein innerer Fortschritt von den dunkeln Anfängen zu den edlen Kunstwerken wirklich Statt fände, oder auch nur nach Anlage der theoretischen Capitel wahrnehmbar wäre.

Sehr viele Melodien, öfter des Discantus als des Tenors, sind an sich lieblich und anmuthend, während der harmonische Verlauf sich in Knäuel verstrickt, als sollte darin das mühevole Ringen zur vollendeten Kunst abgebildet werden — z. B. Nr. 23, 25, 29, 36, 37, 43.

Es scheint, dass die Schwierigkeit der älteren Perioden sich der völligen Aufklärung wohl für immer entzieht. Aufgefallen ist uns, dass die Traductionen zur *Histoire* mehr schöne, singbare Beispiele als die zur *Art* darbieten, obwohl sie theilweise derselben archaistischen Periode zugehören; beim Vergleich der Originale, aus denen sie übersetzt sind, entsteht oft der Verdacht, dass Coussemaker sie mehr mundrecht gemacht hat; denn wer ein so wohlklingendes, ja, elegantes Bicinium, wie Hist. Trad. Nr. 22 p. XXI aus der dunklen Neumen-Schrift Mon. pl. XXIII, 2 (*Mira lege*) herausliest — *erit mihi magnus Apollo!* Mehr Wahrscheinlichkeit hat ebenda Trad. 23 aus Mon. pl. 24, weil letzteres Notenlinien hat, doch ist die Rhythmishe, wie immer in den Neumen, unentschieden, und Coussemaker hier mehr Componist, als Forscher.

Indem wir schliesslich für die mancherlei Mittheilung und Belehrung aus Coussemaker's Werken unsere Anerkennung aussprechen, fügen wir nur den Wunsch hinzu, dass die versprochenen Fortsetzungen in conciserer und mehr thatsächlicher Form gehalten seien. Bald dürfen wir wohl ausser dem vorhin genannten auch den zweiten Theil der *Scriptores* erwarten, wo wir begierig sind auf den von Ambros gerühmten Henr. de Zealandia und auf Job. de Muris, dessen Hauptwerk: *Speculum Musicae*, Gerbert seines Umfangs wegen nicht abgedruckt hat, Coussemaker aber wiederholt als wichtige Quelle nennt.

E. Krüger.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Berlin. Am 17. Mai starb hier nach langen Leiden der Professor an der Universität Dr. Adolf Bernard Marx. Durch seine musicalischen Werke, durch seine Lebensbeschreibungen Gluck's und Beethoven's, neuerdings auch durch die Darstellung seiner eigenen Erlebnisse in den weitesten Kreisen bekannt, geschätzt und geachtet, ist er seinen zahlreichen Freunden und Bekannten durch die Liebenswürdigkeit seines Wesens, die Lauterkeit seines Lebens und die Tapferkeit seiner Gesinnung lieb und werth gewesen.

Die diesjährige Tonkünstler-Versammlung in Coburg ist laut Bekanntmachung des Geschäftsführers des „Allgemeinen deutschen Musikvereins“ in Anbetracht der wenig günstigen Zeitverhältnisse vertagt worden.

Karlsruhe. Cäcilien-Verein. Das vierte Concert den 9. April brachte I. 1) Septett für Violine u. s. w. von L. van Beethoven; 2) Arie für Alt mit Chor aus dem Oratorium „Samson“ von G. Fr. Händel, gesungen von Fräulein M. Bürklin. II. 3) „Verlei' uns Frieden“, Chor von F. Mendelssohn; 4) Zwei Duette für Sopran: a. „Heimliche Liebe“ von F. Hiller, b. Frühlingslied von L. Spohr; 5) Ständchen von Grillparzer, für eine Altstimme und vierstimmigen Frauenchor von Fr. Schubert; 6) „Die Wach' ist da!“ Chor aus der Oper „Die beiden Geizigen“ von A. E. Grétry; 7) Zwei Lieder für Alt von H. Esser und gesungen von Fräulein Bürklin; 8) Schottische Lieder von Burns für Solostimmen und Chor von Rob. Schumann.

Fünftes Concert, Mittwoch den 16. Mai. I. Der 137. Psalm für Tenor-Solo, Chor und Orchester von Georg Vierling (unter Leitung des Componisten). II. Felix Mendelssohn-Bartholdy's Musik zur „Athalia“ von Racine. Mit den Zwischenreden zur Verbindung von Ed. Devrient.

Montag den 30. April: Drittes Abonnements-Concert der grossherzoglichen Hof-Kirchenmusik. I. 1) Präludium und Fuge für die Orgel (*A-moll*) von Joh. Seb. Bach. 2) Zwei Chöre *a capella*: a. „Sicut cervus desiderat; b. „Adoramus“, Motette von J. P. da Palestrina (geb. 1524, gest. 1594). 3) Recitativ und Arie für Sopran aus dem Oratorium „Der Tod Jesu“ von Graun (Frau Braunhofer). 4) Adagio für Orgel und Violine von J. S. Bach (die Herren Barner und Hofmusicus Spies). 5) Cavatine für Tenor aus dem Oratorium „Paulus“ von F. Mendelssohn (Hof-Opernsänger Brandes). 6) Der 84. Psalm: „Wie lieblich sind deine Wohnungen“, für Soli und achtstimmigen Doppelchor von Moriz Hauptmann. — II. 7) Ave Maria für Tenor-Solo, achtstimmigen Chor und Orgel

von F. Mendelssohn. 8) Arie für Alt aus dem *Stabat Mater* von Jos. Haydn. 9) Zwei Chöre mit Orgelbegleitung: a. Pilgergesang aus dem Oratorium „Die heilige Helena“ von Leonh. Leo (geb. 1694, gest. 1742); b. „Alta Trinita beata“, Volksmelodie aus dem fünfzehnten Jahrhundert, für Chor bearbeitet von H. Giehne. 10) „Ave verum“ für zwei Soprane und Alt-Soli von Ludwig Cherubini. 11) Fuge für die Orgel, aus den sechs Fugen über den Namen Bach von Rob. Schumann. 12) Motette für Doppelchor: „Lob und Ehre und Weisheit“ von Joh. Seb. Bach.

Zu Königsberg führte die Sing-Akademie als hundertstes Concert unter Laudien's Leitung den „Judas Maccabäus“ auf.

Rossini soll sich mit einer ausführlichen Vorstellung an den Papst gewandt haben, um Se. Heiligkeit zur Aufhebung des Decrets zu bestimmen, welches der Mitwirkung weiblicher Gesangkräfte auf den Chören der meisten römischen Kirchen entgegensteht.

Ankündigungen.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Sonaten

für das Pianoforte

von

W. A. Mozart.

Complet. Nr. 1—17.

Neue, sorgfältig revidirte Ausgabe.

Broschirt in einem Bande in elegantem Umschlag.

Preis 3 Thlr. netto.

Mein vollständig assortirtes Lager der ausgezeichnetesten

Flügel und Claviere

von

Erard, Herz und Pleyel

in allen Preisen von Thlr. 275 bis Thlr. 850 empfehle ich zu geneigter Ansicht und Abnahme bestens.

J. Bet,

Nr. 1 Marspfortengasse.

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.

Hierbei das Titelblatt und Inhalts-Verzeichniss des dreizehnten Jahrgangs.

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.