



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

S.: Das Händelfest in London.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Das Händelfest in London.

Kein Componist hat auf die Entwicklung der Musik in England einen so nachhaltigen Einfluß geübt als Händel. London wurde seine zweite Heimath. Hier kam all das Große und Schöne, was er in seinen Bildungsjahren, auf den Wanderungen durch Deutschland und Italien angebahnt hatte, zur herrlichsten Vollendung. Für England zunächst schrieb er jene Werke, die jetzt die ganze Welt erfreuen. Die Erinnerung hieran war es, die im Jahre 1857 den Anlaß gab zu einer Vorfeier für das in dem hundertjährigen Todesjahre des Meisters zu feiernde erste Händelfest. Die Sacred Harmonie Society nahm die Sache in die Hand und setzte sich mit der Direction des Krystallpalastes in Sydenham in Verbindung; diese übernahm die pecuniäre Verantwortlichkeit, und beides, der musikalische sowie der materielle Erfolg dieses Versuchs war so glänzend, daß man ohne Bedenken an die Vorbereitungen für das im Sommer 1859 in noch großartigerem Maßstabe beabsichtigte eigentliche Fest ging.

Die Händelfeste sind übrigens nichts Neues in England. Schon 1784 wurde eine, dem Andenken des Componisten gewidmete musikalische Aufführung in der Westminsterabtei veranstaltet, die durch Massenhaftigkeit alles übertraf, was bis dahin geleistet war. Dr. Burney in seinem Berichte über dieses Concert erzählt uns, wie die Größe des Chores und des Orchesters zu den sonderbarsten Befürchtungen Anlaß gegeben, daß z. B. eine solche Masse von Sängern und Instrumentalisten nie in gleicher Stimmung und im Takt spielen könnten, und daß die Schallmasse eine solche sein würde, daß das ganze Publicum mit Taubheit geschlagen werden müßte, und dort waren doch nur 500 Mitwirkende. Es ist fast unglaublich, daß ähnliche Befürchtungen vor dem Händelfeste 1857 laut wurden. Da gab es Aengstliche, welche diese Riesencconcerte nicht besuchen wollten, weil sie für den Rest ihres Lebens taub zu werden meinten, andere glaubten gar, der Glaspalast werde einstürzen, da er solchen Tonwellen nicht Stand halten könne u. d. m. Die ersten Proben mit dem damals 2000 Personen zählenden Orchester brachten die Leute wieder zur Vernunft, ja es stellte sich sogar heraus, daß für die ungeheuren Räume des

Gebäudes die Anzahl von 2000 Musikern und Sängern noch zu klein war, und man verdoppelte für das eigentliche Fest Chor und Orchester, so daß die Zahl der Mitwirkenden 4000 war, eine Anzahl, die man für das diesjährige Fest beibehalten hat.

Den Stamm des Chores bildet die Sacred Harmonic Society mit andern Sängern aus London, und das Verhältniß der in London selbst lebenden Sänger und Sängerinnen zu den auswärtigen stellt sich wie 6 : 1. Das Orchester besteht größtentheils nur aus Londoner Musikern, das Verhältniß zu den von auswärts kommenden ist wie 10 : 1. Der große Unterschied zwischen einer musikalischen Vereinigung dieser Art in England und einem deutschen Musikfeste ist, daß in England im Grunde nur der pecuniäre Vortheil das ist, was zu solchen ungeheuerlichen Anstrengungen veranlaßt, während in Deutschland der Enthusiasmus und die Begeisterung für das Schöne und Große der Nerv aller großen musikalischen Leistungen ist. England bezahlt seine Sänger und Sängerinnen, die größtentheils den unteren Volksclassen angehören, und die Sacred Harmonic Society und die Direction des Krystallpalastes haben selbst nach den großen Kosten, die ein solches Unternehmen erfordert, jede ein bedeutendes Capital als Reinertrag dieser Aufführungen erworben. Nach officiellen Berichten hat die Krystallpalast-Company außer der Errichtung des großen Orchesters die Summe von etwa 25,000 Pfund, die Sacred Harmonic Society, außer einer beträchtlichen Masse von Noten und Instrumenten, etwa 9—10,000 Pfund als Gewinn aus den letzten drei Händelfesten gezogen. Wie unbedeutend sind solchen Summen gegenüber die Ueberschüsse aus unseren deutschen Musikfesten, wo jeder sein Scherflein zum Gelingen des Ganzen beiträgt und nur die Liebe zur Kunst allein und das Bewußtsein, einem hohen und idealen Zwecke seine Kräfte zu widmen, selbst den Aermsten opferwillig macht! In diesem Unterschied liegt aber auch der Grund zu Befürchtungen für die Wiederholung dieser Feste. Wenn der Reiz der Neuheit geschwunden ist und die Monsterconcerte nicht mehr pecuniären Gewinn bringen können, werden sie von selbst aufhören; innere treibende Lebenskraft haben sie nicht. Die Direction ist gezwungen, an denselben Musikstücken festzuhalten, denn die englischen musikalischen Verhältnisse bedingen das. Handels Messias und Israel in Aegypten, so vollendet auch diese beiden Werke dastehen, können einem solchen Unternehmen nicht für alle Zeiten Lebenssaft genug zuführen, und wenn die Sacred Harmonic Society nicht für das nächste Händelfest außerordentliche Anstrengungen macht, so fürchte ich, wird schon dann die Krisis eintreten.

Freitag Abend den 21. Juni 1862 versammelte eine Probe zum ersten Male sämtliche Sänger aus London und den Provinzen in Exeter-Hall, dem Concertsaale der Sacred Harmonic Society, und am folgenden Tage hielt man im Glaspalaste selbst eine Generalprobe. Uns Deutschen scheint eine Musik-

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

aufführung mit 4000 Mitwirkenden ohne weitere Probe eine Unmöglichkeit, allein wenn man bedenkt, wie oft hier der Messias, Israel in Aegypten und einzelne der anderen Chöre von denselben Personen gesungen worden sind, gewinnt man eine andere Ansicht. Den Messias hörte man in den letzten 20 Jahren wenigstens achtmal jährlich in London, mehr oder weniger von denselben Kräften gesungen, er ist das Oratorium, welches jeder Engländer gehört hat, ein Musikfest ohne dasselbe wäre geradezu undenkbar, und ich glaube behaupten zu dürfen, daß die meisten Chöre es auswendig wissen, wenigstens habe ich Chöre beobachtet, die bei aufgeschlagenen und heruntergehaltenen Büchern, mit unverwandten Blicken auf den Dirigenten dieses Oratorium durchgesungen haben. Mit Israel in Aegypten geht es ähnlich, nur daß es nicht schon so ins Fleisch und Blut der Engländer übergegangen ist als der Messias; nach vielen Veränderungen und Auslassungen, die es seit einem Jahrhunderte erfahren hatte, ohne zu einer verdienten Geltung zu kommen, brachte die Sacred Harmonic Society erst 1849 dies Oratorium in seiner ursprünglichen Gestalt zur Aufführung, und seitdem hat es sich immer fester gesetzt in der Gunst des englischen Volks. Auf allen drei Händelfesten bildete es den Schluß, und außer einigen schwierigen Doppelschören war daher auch bei diesem Werk eine Probe unnöthig, so daß nur die wenigen neuen Chöre aus l'Allegro, Salomon, u. s. w. einer öfteren Wiederholung bedurften. Wie gesagt fand die Generalprobe im Krystallpalaste statt, und bei dieser Gelegenheit war es, wo ich zuerst mit dem Riesenorchester, wie es jetzt vollendet dasteht, bekannt wurde.

Auf einem Hügel in Surrey, etwa anderthalb Meilen südöstlich von London liegt zwischen den Orten Sydenham und Norwood der Krystallpalast mit seinen prächtigen Außenlinien, in seinem durchsichtigen Materiale wie von Feenhänden gebaut. Wie der erste Ausstellungspalast im Hydepark, besteht er aus einem hohen mittleren Transept mit zwei langen Flügeln, die wieder in kleineren Transepten enden. An diese hat man neuerdings noch zwei andere Flügel angebaut, die im rechten Winkel vom Hauptgebäude ausgehend, die Gärten an zwei Seiten einschließen. Vom Palaste den Hügel hinab ziehen sich die schönsten Anlagen, mit unzähligen Statuen und kunstreichen Wasserwerken geziert. Breite, mit gelbem Kies bestreute Wege winden sich durch schöne grüne Rasenplätze, deren farbenprächtige Blumenbeete nie zu welken scheinen. Weiter unten finden wir stille kleine Teiche zwischen herrlichen alten Eichen, bis zuletzt der Blick sich verliert in ein weites fruchtbares Thal, aus dessen Wiesen- und Waldesgrün unzählige kleine Villen wie weiße Blumen hervorblicken. Den Horizont bildet ein Höhenzug, der uns von Greenwich und den Ufern der Themse trennt.

Es ist ein liebliches Fleckchen Erde, dieser Krystallpalast mit seinen Gärten, seinem Sonnenschein und seinem klaren blauen Himmel neben dem ungeheuren,

ewig in dichten Rauch gebüllten London. Ich wüßte keinen geeigneteren Ort für große Musikkfeste, als dies mittlere Transept des Glaspalastes, das ganz allein dafür bestimmt ist und bei einer Höhe von etwa 180' eine Länge von 400' und eine Breite von 200' hat. Das im Westen amphitheatralisch sich erhebende Orchester bedeckt bei einer Breite von 216 und einer Tiefe von 100 Fuß einen Flächenraum von 16,016 Quadratfuß und ist in der Form eines Halbkreises gebaut. Die Rückseite bildet eine feste Wand, die zu dem letzten Händelfeste noch erhöht wurde, und von hier aus dehnt sich ein gewölbtes Dach über das ganze Orchester, in einer Höhe von 100'. Der Anblick des letzteren, dessen Errichtung allein 12,000 Pfd. gekostet hat, ist überaus großartig, namentlich jetzt nach Vollendung des weiten Daches, dessen Bogen eine Spannung von 216' hat. Die ganze töngebende Masse steht somit in einem festen Gehäuse von der Gestalt einer der Länge nach getheilten Eierschale oder einer Muschel. In der Mitte des Hintergrundes hat die große Orgel ihren Platz, etwa 10' tiefer die große Trommel mit einem Durchmesser von 6'. Unterhalb der Trommel stehen acht kleine Trommeln und 3 gewaltige Pauken; je ein paar kleinerer Pauken stehen in gleicher Höhe, rechts und links im Orchester. Den ganzen Halbkreis von den Pauken hinab zum Dirigenten füllt das Orchester und den übrigen Theil des großen Amphitheaters der Chor. Ein kleines vollständiges Orchester zur Begleitung der Soli scharrt sich im Vordergrund dicht um den Dirigenten, das ganze große Orchester ist im Uebrigen folgendermaßen aufgestellt: in gleicher Höhe mit den Pauken das Ganze einschließend haben 67 Contrabässe und 67 Violoncellos ihren Platz; ihnen reihen sich die großen Baßblasinstrumente an; die anderen Blasinstrumente ziehen sich von der Mitte keilförmig hinab. Rechts und links von diesen finden wir 60 Bratschen und rechts den übrigen Raum füllend 98 erste, links 96 zweite Geigen. Oberhalb des Orchesters und rechts von der Orgel stehen Tenor und Alt und links Sopran und Baß, und zwar so, daß Sopran und Alt die Mitte, Tenor und Baß die Flügel bilden. Um den entfernter stehenden Stimmen mehr Halt zu geben, sind einzelne große Blechinstrumente, Tubas und Serpents in die dichte Masse des Chors hineingestreut. An Massenhaftigkeit steht dieses Orchester unübertroffen da, und doch muß man nicht glauben, daß diese ganze Masse selbst im Fortissimo einen auch nur irgendwie betäubenden Lärm machte. Das Verhältniß der Tonmasse zu dem zu füllenden Raume schien ein durchaus richtiges zu sein und 200 Stimmen mit einem Orchester von 60 Instrumentalisten machen bei einer Choraufführung im Gewandhaussaale in Leipzig viel mehr Geräusch als 4000 Stimmen mit einem Orchester von 500 Menschen im Krystallpalaste.

Ueber die Probe gehe ich hinweg, um sofort die drei Tage in Anspruch nehmende Aufführung selbst zu schildern. Montag den 23. Juni fand der Vortrag des Messias statt.

Es war ein schöner Tag, der einzige helle Sommertag, dessen ich mich seit Pfingsten entsinne. Meine Karte, die auf einen Platz in der Nähe des Orchesters, auf der Seite der Bässe lautete, hatte ich schon Anfang März gekauft, der Platz war bald gefunden, und so hatte ich noch über eine Stunde Zeit, das Textbuch und den kleinen Clavierauszug des Dratoriums, den man an dem Eingange für zwei Schilling kaufte, zu studiren. Gegen 1 Uhr Mittags war der Palast so ziemlich gefüllt. Alle Sitze vor dem Orchester in dem großen Transept waren Sperrsitze zu dem enormen Preise von 1 Guinee oder für die drei Concerte $2\frac{1}{2}$ Guineen ($17\frac{1}{2}$ Thlr. preuß.). Diese umschließend und zu beiden Seiten ziemlich weit hinausgehend waren $\frac{1}{2}$ Guineenplätze und der ganze übrige Theil des großen Raumes war geöffnet für 5 Schillinge. Das große Transept mit seinen 8000 Plätzen war in eine Süd- und eine Nordhälfte und jede dieser Hälften wieder in eine gleiche Anzahl von Quarrés getheilt, die correspondirend mit einfachen und Doppelbuchstaben bezeichnet waren. Chor und Orchester ordnete sich diesmal schneller als in der Probe, und präcise 1 Uhr erschien Costa vor seinem Dirigentenpult, begrüßt von der jubelnden Menge. Die Solisten, Lieblinge des Publicums, nahmen, ebenfalls mit lautem und freudigem Zuruf begrüßt, ihre Plätze neben Costa ein. Auf des letzteren energisches Klopfen erhob sich die ganze Menge, der verhängnißvolle Trommelwirbel ertönte, und die Soprane begannen mit dem großen „God save the queen“. Sie hat eine eigenthümliche Macht über mich. Diese edle und große Melodie, eine Macht, die nach jedesmaligem Hören sich steigerte. Wie in der Probe sang der Alt den zweiten und der ganze Chor den dritten Vers, die Zuhörermasse, die bis dahin gestanden, setzte sich wieder, und bald darauf erklangen die ersten Töne der Ouverture zum Messias. Die Pianissimo-Wiederholung des einleitenden langsamen Sazes ward vortrefflich gespielt und ließ keinen Zweifel über die Fähigkeit des Orchesters. Die Einsätze der 98 Geigen und nachher der 75 Contrabässe in dem folgenden fugirten Allegro kamen mit einer wahrhaft überwältigenden Präcision und Bestimmtheit. Die erste Arie „ev'ry valley shall be exalted mit dem vorhergehenden Recitativ: „comfort ye my people“ wurde von Sims Reeves gesungen. Derselbe ist unbestritten einer der besten jetzt lebenden Tenoristen; er besitzt eine klangvolle kräftige Stimme von einem mehr lyrischen Charakter, ist eine durch und durch musikalische Natur, hat eine schöne Tonbildung und macht, was man leider selten hört, das nicht eben sehr sangbare englische Idiom durch seine bestimmte klare Aussprache zu einem im Gesange wohlklingenden. Einen Fehler freilich, den man fast bei jedem englischen Solisten rügen muß, besitzt auch er, doch nicht in so hohem Grade, als andere. Einem schönen Tone in ihrer Stimme zu Liebe hört man sie oft die Pictät, die sie einem Meister wie Händel schulden, ganz bei Seite setzen, willkürlich ändern sie manche Passagen aus dem rein selbstischen Motiv, weil

sie ihrer Stimme vielleicht nicht ganz bequem liegen und sie in einer andern mehr glänzen können. Daß sie selbst nicht bessere Musik schreiben können als Händel, vergessen sie dabei, und es wäre sehr in der Ordnung, wenn die Dirigenten solchen Mißbräuchen mit Energie entgegenzutreten wollten. Alle Soli bei diesen Aufführungen wurden natürlich im Gegensatz zu den mächtigen Chören von einem kleinen Orchester begleitet. Das Andante der ersten genannten Arie schien mir übrigens ein wenig rasch genommen zu werden, sie verlor viel von ihrer göttlichen Ruhe und artete fast in ein Virtuosenstück aus.

Der nächste erste Chor „And the glory of the lord“ wirkte mächtig, wie denn überhaupt die Chöre der Glanzpunkt des ganzen Oratoriums waren. Der Beginn des Chores, den der Alt mit dem Thema eröffnet, erinnert mich an einen großen Unterschied zwischen deutschen und englischen Chören. In Deutschland ist die Altstimme eine weibliche Stimme, während in England die meisten Altpartien von Männern im Falsett gesungen werden; unter den 810 Altstimmen in diesem Chore waren nur 330 weibliche, die übrigen waren Herrenstimmen. Der Charakter der Altpartien wird dadurch wesentlich ein anderer, die Weichheit und Fülle der weiblichen Stimme wird durch die gekünstelte Geschräubtheit der männlichen verdeckt, im Ganzen gewinnt der Alt freilich an Intensivität, verliert aber an Tiefe und Fülle. Die nächste Arie „but who may abide the day of his coming“, gewöhnlich von einem Bassisten vorgelesen, wird hier vor der Altistin Madame Sainton-Dolby gesungen, ob zum Vortheil der Arie, möchte ich kaum glauben, das Prestissimo „for he is like a refiners fire“ scheint mir mehr für den Bass zu passen und im anderen Falle an Wucht und Kraft zu verlieren. Madame Dolby sang diese und die folgende Arie mit großer Innigkeit, ihrer Stimme fehlt freilich schon die erste jugendliche Frische. Der dazwischenliegende schwierige Chor: and he shall purify mit seinen vielen Sechszehnthteilen wurde mit einer, für einen so massenhaften Chor nicht leicht zu erreichenden, wunderbaren Präcision und Festigkeit gesungen. Signor Belletti sang die Arie: The people, that walked in darkness mit der ausdrucksvollen Begleitung der Holzblasinstrumente, trotz der schwierigen chromatischen Intervalle, mit großer Reinheit, erlaubte sich aber in dem sie einleitenden Recitativ einzelne von Händel abweichende Freiheiten, die nicht zu billigen waren.

Der Höhepunkt des ganzen ersten Theiles, der Chor: „for unto us a child is born“ war eine meisterhafte Leistung des Chors und Orchesters. Eine sehr glückliche Auffassung des Herrn Costa gibt diesem Chore eine viel größere Bedeutsamkeit, als er früher hatte. Der ganze Chor besteht bekanntlich in der viermaligen Wiederholung der Worte: „for unto us a child is born, a son is given, and the governement shall be upon his shoulder, and his name shall be called: Wonderful! Counsellor! the mighty God! the everlasting

father, the prince of peace“. Die Worte selbst enthalten eine Steigerung, die sich gipfelt in den letzten Ausrufungen anfangend mit: *wonderful*. Händel beginnt den ersten Satz mit einem freudig erregten Motive, welches jede Stimme nach einander aufnimmt, man hört immer nur zwei Stimmen zur selben Zeit bald mit dem ganzen Thema, bald wieder nur mit einzelnen Motiven daraus, bei den Worten „and the government“ steigert sich der Chor zu einem mehr gedrängten harmonischen Ganzen, bis mit dem Worte „*wonderful*“ die ganze Masse im *Fortissimo* hereinbricht. Dieselbe Steigerung wiederholt sich viermal, in sich wieder eine große Steigerung bildend, in dem das „for unto us“ immer erregter und vollstimmiger wird und das „*wonderful!*“ mit jedem Male mächtiger und breiter hervorbricht. Costa läßt nun den Chor ganz *piano* und gehalten beginnen, und bringt so jene Steigerungen, die Worte und Musik an die Hand geben, im Chor und Orchester zur lebendigen Gestaltung, während früher der ganze Chor in derselben Tonstärke von Anfang bis zu Ende gesungen wurde.

Das sinnige kleine Pastorale mit all seiner duftigen Poesie und die folgenden kurzen Recitative, die eines etwas mehr entschiedenen Accompaniments bedurft hätten, leiteten über zu dem kleinen dramatisch belebten Chore „glory to God“, dem ich ein etwas schnelleres Tempo wünschte. Miß Parepa sang die nächste Arie „rejoice greatly“ mit großer Kraft und Ausdauer. Die unleugbare Monotonie in Melodie und Rhythmus der nächsten bekannten Arie „he shall feed his flock“ sucht man in England dadurch zu überwinden, daß man den ersten Vers von einer Altstimme in Fdur, den zweiten mit Hinzueinsetzung der letzten Wiederholung von einer Sopranstimme in Bdur singen läßt; der Wechsel der Tonarten bringt eine gewisse Steigerung hervor, die wirksamer ist als die in Deutschland gebräuchliche Anordnung, die Arie abwechselnd in zwei Stimmen, die sich in der letzten Phrase vereinigen, in derselben Tonart singen zu lassen. Miß Parepa's, nicht Händels, hohes langgehaltenes B am Schlusse der Arie war wieder eine jener Freiheiten, die Musikverständigen wehe thun und nur der Eitelkeit ihrer Erfinder eine augenblickliche Genugthuung gewähren. In dem Schlußchore des ersten Theils *his yoke is easy and his burthen is light*“ hätten wir die große Trommel lieber entbehrt, sie brachte ein zu reales Element in die Musik, was gar nicht darin sein soll.

Der zweite Theil, die Leidensgeschichte und Auferstehung enthaltend, schloß sich unmittelbar an diesen ersten. In dem Chore „All we like sheep, eine Klippe für so manchen geübten Chor, schleppten die Bässe ein wenig, ebenso in dem Staccato des „let us break their bonds“. Madame Sauton-Dolby sang die schöne Arie „he was despised“ voll Innigkeit und Ausdruck, doch übertraf Sims Reeves allen Sologesang in der kurzen kleinen Arie „behold and see“. Mit einer unbeschreiblichen Weichheit und Innigkeit, die mich an Schnei-

der's Evangelisten in der Matthäuspassion erinnerte, gab er das ausdrucksvolle kleine Stückchen wieder und machte in mir den Wunsch rege, ihn einmal in der Passion, die er übrigens diesen Sommer in London gesungen hat, zu hören. Die folgende Arie „but thou didst not leave“ hätte schon allein des Gegenstandes wegen, der in der Stimmung derselben zur vorhergehenden liegt, von einer Sopranstimme, wofür Händel sie geschrieben hat, gesungen werden müssen. Der große Chor „lift up your heads“ war wieder hinreißend, nur waren im Anfange die Soprane, die getheilt waren, etwas zu schwach. Die Bassarie „Thou art gone up“ wurde ausgelassen; die andere Bassarie in diesem Theile: „Why do the nations rage so furiously together“ wurde von Herrn Weiß zu sehr als bloßes Bravourstück aufgefaßt, und namentlich am Schlusse derselben trat das Verlangen nach einem Applaus in einer fast widerlichen Weise zum Vorschein.

Der Glanzpunkt dieses zweiten Theiles war doch das Hallelujah, ein Chor, der durchaus auf Massenwirkung berechnet ist. Der Chor ist zu bekannt, um einer Beschreibung zu bedürfen, und wie sollte ich auch beschreiben, was unbeschreiblich ist; es ist der Jubel einer ganzen Welt, so voll und warm, so groß und doch dabei so einfach. Seit der ersten Aufführung, wo Georg der Zweite, von der Gewalt dieses Chores ergriffen, sich erhob und stehend ihn anhörte, erhebt sich noch jetzt bei jeder Aufführung des Hallelujah die ganze Zuhörerschaft und lauscht stehend diesem Riesengesange. Der Eindruck des Fortissimo, das so breit und groß nach dem einzigen Piano in diesem Chore zur Ruhe leitet, war überwältigend, und wenn dann die 750 Bässe mit dem Heer der Contrabässe und Blechinstrumente das mächtige Fugenthema beginnen, und darnach die langgehaltenen Töne des Sopran wie ein klarer Himmel sich darüber ausbreiten und immer höher erheben über dem Hallelujah der übrigen Stimmen, bis sich endlich alles gipfelt in dem mächtigen „King of Kings and Lord of Lords“, so hätte Händel diesem zweiten Theile des Messias mit seinem schweren Kampfe und endlichen Siege über Sünde und Knechtschaft keinen würdigeren Schlußstein setzen können, als er es in diesem Chore gethan hat.

Zwischen diesem zweiten Theile und dem folgenden dritten war eine Pause von etwa einer Stunde. Alles zerstreute sich in dem großen Palaste und den sonnigen Gärten zu einer kurzen Rast, bis die Orgel das Zeichen zum Beginn des dritten Theils gab. Ueberraschend war die Ordnung und Leichtigkeit, mit der die 16,000 Menschen sich bewegten und ohne Schwierigkeit wieder zu ihren Plätzen kamen. Fräulein Titiens, unsere Deutsche Sängerin, eröffnete den dritten Theil mit der schönen Arie I know, that my Redeemer liveth“, die Händel nach Chrysander im Andenken an eine Schwester, die diese Worte vor ihrem Tode oft gebrauchte, componirt hat. Die Arie mit ihrer freudigen Zuversicht ist eine der schönsten, die Händel je geschrieben. Fräulein Titiens sang sie mit großer Innigkeit so recht im Händelschen Geiste. Die folgenden kleinen Quartette wurden ohne Begleitung von vier Solostimmen gesungen und beantwortet von vollem Chor und

Orchester. Die bekannte Arie „The trumpet shall sound“, mit der obligaten Trompete, war eine sehr gelungene Leistung der Herrn Belletti und Harper. Letzterer bläst schon seit vielen Jahren das Trompetensolo, und ich glaube kaum, daß eine Aufführung des Messias ohne diesen Herrn in England vorkommt; ich meine noch nie das Solo in solcher Vollendung vorher gehört zu haben. Der letzte Theil der Arie in Hmoll wird gewöhnlich ausgelassen. Die folgenden Nummern von 52—55 werden wieder nicht gesungen, und es folgt jetzt der gewaltige Chor „Worthy is the lamb“ mit der Amenfuge, zwei der schönsten Chöre im ganzen Oratorium, und wie wurden sie gesungen! Man muß Händelsche Chöre in England hören, um sie in ihrer ganzen Größe würdigen zu können. Wie es möglich ist, solche Massen in bewegten Chören, wie die beiden letzten sind, zusammenzubalten, ist mir unbegreiflich, aber Costa erzwang es durch seine Energie und Bestimmtheit, da war kein Schwanken, fest wie ein Fels stand jede Stimme da und ging unbeirrt den ihr angewiesenen Weg. Die letzten Takte des Amens werden mir unvergeßlich sein, da ist so eine jener Stellen, die, wie der Nonenaccord in der dritten Leonorenouvertüre, einen eisfalt überlaufen und sich fühlen wie der unmittelbare Hauch eines Gottes, man möchte zusammenbrechen unter der Wucht so starker und inniger Empfindungen. Nur die vollste und reinste Freude über das Gelingen seines Werkes und das Bewußtsein, etwas wirklich Großes vollbracht zu haben, konnte als Schluß ein solches Amen singen.

Am zweiten Tage des Festes — 25. Juni — führte man eine Auswahl aus den Oratorien und andern Werken auf.

Abgesehen davon, daß ich ein ganzes Oratorium den abgerissenen, unzusammenhängenden Chören und Soli vorgezogen hätte, war dies Concert viel zu lang und wurde auch nicht mit solcher Präcision ausgeführt als der Messias. Manche Chöre wurden von den meisten Mitgliedern des Chores zum ersten Male gesungen und konnten schon deshalb nicht mit so unfehlbarer Sicherheit zu Gehör kommen als die des ersten Tags.

Das Concert bestand aus drei Theilen und nicht weniger als 33 verschiedenen Nummern, von denen einige noch wiederholt wurden. Hätte die Direction sich auf die Hälfte beschränkt, das Publicum wäre nicht so ermüdet gewesen, als es am Schlusse des zweiten Theils, der dem ersten ohne Unterbrechung folgte, nothwendig sein mußte. Der Chor „we praise thee o God“ aus dem Dettinger Te Deum eröffnete das Concert. Die etwas sonderbare Theilung der Soprane in erste und zweite, nicht nach der Qualität der Stimmen, sondern nur nach den Buchstaben des Alphabets, mag der Grund gewesen sein, weshalb in allen Chören, wo zwei Soprane waren, diese Stimmen eigentlich ganz verloren gingen.

Auf diesen Chor folgte eine Auswahl aus Samson, bestehend in der Arie

„return, o God of hosts“ mit dem Chore „To dust his glory“. Madame Dolby zerstörte die Steigerung in Takt 8 bis Takt 6 vom Schlusse aus gezählt, durch Vornahme des C von dem ersten B Moll, auf das zweite God, dessen B sie in CB verwandelte. Das Piano des die Arie begleitenden Chores kam vortrefflich zur Geltung. Für die nächste Arie mit obligater Trompete: let the bright seraphim hatte Fräulein Titiens nicht Kraft genug; sie war gezwungen, die langen Sechszehntelpassagen durch neues Athemholen zu unterbrechen, und ob die Cadenz für Trompete und Sopran, die freilich brillant ausgeführt wurde, der Arie ein neues Interesse verlieh, möchte ich bezweifeln; die Arie ist ein Prachtstück ohne die Cadenz, und hätte Händel eine Cadenz gewünscht, so würde er gewiß eine geschrieben haben. Der Schlußchor aus Samson „let their coelestial concerts all unite“ war wieder eine gelungene Leistung des Chores, die Pauken hätten nur nicht so ganz ohne Veranlassung in die letzten Pausen vor dem Schluß hereinschlagen müssen. Der Anfang der Bässe mit dem Jugenthema war gewaltig und das verhängnißvolle C derselben am Schlusse wunderbar ergreifend. Die nächste Arie, auch aus Samson, verlor sich ganz nach einem mächtigen Chore. Der Chor aus Judas Maccabäus war schwach, der Sopran kam nicht zur Geltung. Gewaltig war dagegen das nächste kriegerische Solo „Sound an alarm“, das Sims Reeves mit einer Energie und Begeisterung sang, die alles mit sich fortriß, die Antwort des Heeres, dem Rufe seines Führers zu folgen, machte diese beiden Stücke zu einer einzigen lebendigen Scene. Dann folgte aus dem Oratorium „Saul“ der nicht sehr bekannte Chor: „Envy eldest born of hell“, der ganz auf der absteigenden Esdurtonleiter der Bässe gebaut ist. Gegenstand des Chores ist eine Ansprache an den Neid in Bezug auf Säuls Gefinnung gegen David; der Chor flucht dem Neide und wünscht ihn hinab in die tiefste Nacht der Hölle. Die dramatische Lebendigkeit der Composition ist ohne Gleichen und kam durch Chor und Orchester zur vollsten Geltung. Der Trauermarsch aus Saul, der diesem Chore folgte, ist der einzige Trauermarsch der Engländer, die tiefe Wehmuth in seiner einfachen monotonen Melodie und Harmonie ist aber auch erschütternd. Den an sich sehr schönen Chor mit Sopransolo aus der Ode für den Cäcilientag hätte ich lieber entbehrt. Fräulein Titiens fehlte es offenbar an Kraft, die Solopartie diesem Chore gegenüber zur gehörigen Geltung zu bringen.

Ein Chor: „Tyrants now no more“ aus Hercules eröffnete den zweiten Theil, der dem ersten ohne Unterbrechung folgte. Hier zeigte es sich wieder, wie der Chor nur lange eingeübte Musik gut singen konnte. Hercules ist ein wenig gekanntes Oratorium, und obgleich dieser Chor keine besonderen Schwierigkeiten bietet, fehlte es doch sehr an Reinheit und Präcision. In der Arie: Revenge, Timotheus cries, die, aus ihrem Zusammenhange gerissen, fast unverständlich ist, wo das Orchester sehr unpräcise und schwankend. Bei Gelegenheit

des nächsten Chores aus Salomon, den man in England „Nachtigallenchor“ nennt, erzählt uns das Textbuch, daß Händel eine große Vorliebe für den Gesang der Nachtigallen gehabt habe, und namentlich für den der Nachtigallen im Walde bei Windsor, die einen „mehr harmonischen Gesang“ gehabt hätten, als er sonst irgendwo gehört habe. Die Musik dieses Chores, der gesungen wird von den Dienern Salomons, als er sich von den Sorgen der Regierung zurückzieht in die heimische Stille seines Gartens, ist überaus beruhigend und einschläfernd, voll reizender musikalischer Situationen. Madame Lemming-Sherrington sang den für diese Gelegenheit viel zu zarten und durchsichtigen Liebesgesang der Galatea mit der duftigen Flötenbegleitung zu frei und zu wenig im Händelschen Geiste. Sims Reepes dagegen, mit seinem mehr lyrischen Tenor, sang das folgende Liedchen, in dem er alle Schönheiten und Reize seiner Geliebten aufzählt, mit großer Naivetät und Lieblichkeit. Der sich daran anschließende Chor: *Wretched lovers* schien mir sehr wenig passend für dies Concert; ebenso wie der vorhergehende Nachtigallen- und der folgende Lachchor, ist er durchaus nicht auf Massenwirkung berechnet. Alle diese Chöre, deren Charakter Leichtigkeit und Grazie ist, bekamen hier etwas Schwerfälliges und Unbeholfenes, welches ihr feines Gewebe beinahe zerstörte.

Die jetzt eintretende einstündige Pause kam jedermann erwünscht, die letzten 5 bis 6 Nummern waren schon zu viel gewesen, beides für Sänger und Publicum, die zwei Stunden ununterbrochenen Chor- und Sologesangs ziemlich ermüdet hatten.

Den dritten Theil eröffnete die Overture aus Samson mit all dem Glanz einer Händelschen Orchestermusik. Die Chöre dieses letzten Theils waren größtentheils achtstimmige Doppelchöre und begannen mit dem Eröffnungschor des Oratoriums *Deborah*. Die Israeliten, unterdrückt von dem Könige Jabin von Kanaan, haben sich auf dem Berge Ephraim versammelt und bitten Gott ihnen einen Führer zu geben; das fugirte Thema zu den Worten „*o grant a leader*“ ist einem Altsolo aus der Geburtstagsode für die Königin Anna entnommen. Auf eine von Madame Lemming-Sherrington gesungene Arie aus Judas Maccabäus folgte eine Auswahl aus dem, in der letzten Saison von der Sacred Harmonic Society zur Aufführung gebrachten Oratorium *Salomon*, beginnend mit dem großen Doppelchore, der ein Loblied auf die Macht und Größe Salomons ist, und abschließend mit dem Doppelchore *Praise the Lord*, dazwischen eine Scene aus dem letzten Theile des Oratoriums, wo in einem, der Königin von Saba zu Ehren gegebenen Feste die Macht der Musik, verschiedene Leidenschaften und Gefühle zu erregen, gezeigt wird; die Chöre dieser letzten Scene, von großer Schönheit und Charaktereigenthümlichkeit, wurden mit Präcision und Ausdruck gesungen, nur schien in einigen Fortstellen die Orgel zu laut und deckte den Gesang zu sehr. Eine Arie und das bekannte:

See the conquering hero comes aus Josua beschlossen dies Concert. Der letzte Chor war wieder eine meisterhafte Leistung der Sänger und ist einer derjenigen Chöre, die bei größerer Massenhaftigkeit nur gewinnen. Der erste Vers ward von drei weiblichen Stimmen gesungen, der zweite als Chor vom ganzen Sopran und Alt und endlich der dritte Vers vom ganzen Chor mit voller Orgel und ganzem Orchester. Hatte nun auch jedes der vielen Musikstücke, die den zweiten Tag zur Aufführung kamen, an sich großes Interesse, so muß ich doch wiederholen, daß ein ganzes Werk Händels, etwa eins seiner nicht geistlichen Gesangwerke, jedenfalls einen nachhaltigeren Eindruck gemacht hätte; man hörte zu viel und zu vielerlei, die Eindrücke waren so verschiedenartiger Natur, daß einer den anderen aufhob und vernichtete.

Am letzten Tag des Festes — Freitag den 27. Juni — wurde Israel in Aegypten aufgeführt.

Durch die Freundlichkeit eines der Stewards des Festes hatte ich für die beiden letzten Concerte einen viel besseren Platz in einer der Gallerien, dem Orchester grade gegenüber, bekommen. Der Anblick des ganzen großen Raumes, dicht gefüllt mit Menschen, bot einen überaus prächtigen Anblick dar. Der Chor hatte für diesen letzten Tag eine andere Aufstellung, weil die meisten Chöre des Oratoriums Israel in Aegypten Doppelchöre sind. Der ganze erste Chor stand links, der ganze zweite Chor rechts von der Orgel, und zwar in derartiger Ordnung von der Orgel ausgehend, daß der Alt auf beiden Seiten der Orgel zunächst, der Baß aber auf den Flügeln stand; an den Alt schloß sich der Sopran, und zwischen diesem und dem Baße hatte der Tenor seinen Platz.

Ich kannte dies Oratorium bis dahin nur aus dem Klavierauszuge und hatte daraus den Eindruck empfangen, daß es das großartigste von Händels Oratorien sein müßte. Freilich scheint demselben eine gewisse Unfertigkeit im Ganzen anzuhaften; aber die Chöre im Einzelnen sind meiner Ueberzeugung nach das Größte, was der große Tondichter je geschrieben. Das Oratorium hat eine eigenthümliche Geschichte und gleicht darin der Passionsmusik von Bach, daß es erst hundert Jahre nach seinem Entstehen zur rechten Geltung gekommen ist. Händel schrieb den Israel in Aegypten im Jahre 1738, und außer dem Messias ist dieses Werk das einzige, dessen Text ganz aus der Bibel genommen ist und das keine rein dramatische Form hat. Wer den Text zusammengestellt hat, weiß man nicht. Aus Händels Bemerkungen auf dem Manuscript geht hervor, daß es im Monate October des Jahres 1738 angefangen und ganz vollendet ist. Am 4. April des folgenden Jahres erfolgte die erste öffentliche Aufführung im Haymarkettheater. Wahrscheinlich fand das Werk nur eine kalte Aufnahme beim Publicum, denn am folgenden Tage wurde eine Wiederholung desselben angezeigt mit Aenderungen, Zusätzen und zwei neuen Concerten für die Orgel; doch am 10. April erschien eine neue Anzeige, in

der gesagt wurde, das Oratorium würde verkürzt und neue Arien eingelegt werden. Wie man aus Händels Partitur sieht, waren die eingelegten Gesänge vier in italienischer Sprache gesungene Arien. Der Erfolg kann auch diesmal kein durchschlagender gewesen sein, denn erst in Folge eines Briefes von dem Herausgeber der Daily Post, worin Händel um eine Wiederholung dieses Oratoriums angegangen wird, fand eine dritte Aufführung am 17. April statt.

Ein Versuch, das Werk in der folgenden Saison zur Geltung zu bringen, schlug abermals fehl. Dann ruhte es sechzehn Jahre, und wenn es später wieder zur Aufführung kam, erschien es stets mit Auslassungen und Zusätzen. Der Grund für den geringen Erfolg, den das Werk immer hatte, liegt natürlich, wie bei der Passionsmusik, in der Größe und Schwierigkeit seiner vielen Chöre. Die Sänger und Instrumentalisten von damals konnten demselben nicht gerecht werden, und die Musik blieb unverstanden. Selbst als man in unsern Tagen dies Oratorium zuerst wieder aufnahm, versuchte man Aenderungen und Einlagen, indem man glaubte, es sei zu viel Chorgesang darin. Ein anderer Mangel ist, daß dem Werke eine Ouverture fehlt. Ich denke mir, Händel hat bei den ersten Aufführungen statt einer solchen eins seiner Orgelconcerte gespielt; warum nicht jetzt ein ähnliches versuchen? Der schwache kleine Accord, der das kurze Recitativ eröffnet, macht den Anfang so nichts-sagend, namentlich in einer Menschenmenge, wie die hier versammelte.

Der Inhalt des Oratoriums ist die Geschichte des Leidens der Israeliten in Aegypten und ihres Auszugs aus diesem Lande. Außer einigen kurzen Recitativen ist nur eine Arie im ersten, drei Arien und drei Duette im zweiten Theile, alles Uebrige sind Chöre. Es eignet sich daher vortrefflich für eine große musikalische Aufführung, deren Schwerpunkt im Chorgesang beruht. Gleich der erste Chor, der nach einem kleinen Recitativ das Oratorium eröffnet, ist von einer wunderbaren Charakteristik; langsam schleppen sich die Motive in einer gedrückten Stimmung dahin, alles ist massenhaft und schwer, und man hört und sieht die armen Israeliten zusammenbrechend unter dem Drucke der hochmüthigen Aegypter seufzen und klagen. In einem Recitative wird uns dann erzählt, wie Moses und Aaron in das Land Ham gesandt werden und wie sich das Wasser in Blut verwandelt; der nächste Chor zeigt uns die Aegypter, denen es ekelt von dem Wasser zu trinken; dieser Chor ist eine langsame Fuge mit einem Thema, dessen ungewöhnliche Intervalle einen ergreifenden Eindruck machen; übrigens findet man dasselbe Thema in einer seiner Clavierfugen. Nun folgt die Frochplage in einer Arie, vom hüpfenden Orchester begleitet und darnach kommt der große summende und schwirrende Heuschreckenchor. Tenore und Bässe beginnen in einem fester markirten Rythmus: *he spake the word* und wie entfesselt toben darnach die Geigen in ihren Zweiunddreißigsteln und Sechszehnteln. Diesen Chor übertrifft noch der nächste Hagelchor, wo

Feuer und Hagel auf dem Boden entlanglaufen und alles vernichten. Mit welcher dramatischen Lebendigkeit ist das alles geschildert und gezeichnet, und wie hält sich bei all der Malerei die Musik in ihren Grenzen, mit welchem geringem Aufwande von orchestralem Mitteln wird das alles erreicht! Dann wird die Finsterniß, die man fühlen kann, geschildert, wieder von einem Chöre, in dem die einzelnen Stimmen wie mit verbundenen Augen umhertappen. In einem nächsten Chöre wird dann alle Erstgeburt der Aegypter vernichtet; der Sopran beginnt mit einem kräftigen Thema, von den martirten Schlägen des ganzen Orchesters begleitet, der Alt bildet ein Gegenthema, der Baß nimmt das erste wieder auf, und der Tenor bildet wieder ein Gegenthema zu letzterem, dazwischen das bewegte Orchester, das alles gibt eine musikalische Situation, die auch nur Händel da heraus fühlen und schaffen konnte. Als Gegensatz zu diesem letzten Kampfe führt in dem nächsten friedlichen Chöre, der eher den Charakter eines Pastorale hat, der Herr sein Volk fort wie die Schafe mit Silber und Gold beladen; aber wenn darnach die Aegypter in Emoll sich freuen, daß die Israeliten sie verlassen haben, so fühlt man gar zu bald heraus, daß ihre Freude keine ungetrübte ist, und daß sie im Grunde doch ein recht schlechtes Gewissen haben müssen. Dann folgt ein achtstimmiges Stückchen Chöre in Cdur von nur acht Takten, gefolgt von einem gewaltigen Doppelchöre, worin der Herr sein Volk durch die trocknen Tiefen des Schilfmeeres führt. Dieser schwierige Chöre mit seiner immerwährenden Sechzehnteilbewegung, wo immer eine Stimme die andere abhebt in kleinen Motiven, wurde mit ungewöhnlicher Festigkeit und Präcision gesungen. Die schreienden Pickelflöten in dem nächsten Chöre, wo die wogenden und stuhenden Bässe den Pharao und sein Heer verschlingen, waren vielleicht eine Hinzusetzung des Herrn Costa und klangen im Händel fremd. Der erste Theil schließt darnach mit einem Chöre im Styl der alten Italiener.

Den zweiten Theil eröffnet der Lobgesang des Moses und der Israeliten wieder einer jener unbeschreiblichen Chöre, die göttlichen Ursprungs zu sein scheinen. Das folgende Duett „The Lord is my strength“ wurde von den Damen Titens und Rudersdorf gesungen und leider gänzlich verdorben. Die kleinen zehntaktigen Doppelchöre hin und wieder sind einzig; an Feinheit, contrapunktischem Detail und Innerlichkeit kommen sie den kleinen abgerissenen Chören in Bachs Passion nicht gleich, aber an dramatischer Gewalt und Bestimmtheit des Ausdrucks übertreffen sie jene, so z. B. das hier folgende „He is my God“, welches hinüberleitet zu dem „I will exalt him“, das in der Weise der alten Niederländer componirt ist. Das diesem Chöre folgende kräftige Duett für zwei Bässe wurde von den Herren Belletti und Weiß mit großer Bestimmtheit und Kraft wiedergegeben. Der nächste kleine Doppelchöre, wo die Tiefe die Aegypter bedeckt, und sie zu Grunde fallen wie die Steine, ist

wieder ein Meisterstück musikalischer Charakteristik. Tenor und Alt beginnen mit einem ausdrucksvollen Motive in Fdur, die übrigen Stimmen treten hinzu, und nach den wunderbarsten harmonischen Wechselln schließt zuletzt das Ganze in Edur, wobei die Bässe zu dem tiefen E hinabsteigen.

Der sich unmittelbar hier anschließende Doppelchor: „Thy right hand is become glorious, o Lord“ schwankte bisweilen im Tacte; der nächste achttaktige Doppelchor ist wieder ein Beispiel jener Bestimmtheit des Ausdrucks, die diesen in so wenig Tacten sich vollständig erschöpfenden kleinen Bildern einen so entschieden ausgeprägten Charakter verleiht. Merkwürdig ist, wie selten Händel in seinen Oratorien eine wirklich vollständige kunstgerechte Fuge schreibt; nicht, daß er dazu nicht im Stande gewesen wäre, sondern weil ihm die Form zu eng gewesen zu sein scheint. Er schreibt immer fugirt und gibt dem contrapunktischen Satz eine Freiheit und Lebendigkeit, die außer ihm Niemand erreicht hat.

So beginnt auch der nächste Doppelchor: „Thou sendest forth thy wrath“ als eine regelrechte Fuge, ringt sich aber sehr bald zu jener Freiheit in der Form durch, die so wahr und natürlich ist. Der nächste vierstimmige Satz: „And with the blast of thy nostrils“ ist wieder bei all seiner contrapunktischen Feinheit und Schönheit voll überzeugender musikalischer Charakteristik. Leider gingen viele der prachtvollen harmonischen Wendungen durch den unreinen Gesang des Chores verloren, wie denn überhaupt die meisten Chöre nicht so fest saßen, wie die des Messias. Sims Reeves gab den sorglosen Charakter des folgenden Solos „I will pursue them“ in vortrefflicher Weise wieder, ebenso Fräulein Titiens die nächste bewegte kleine Arie: „Thou didst blow.“

Der schönste Chor von Händel, den ich kenne, ist „The people shall hear“. Den Text bilden der 14. 15. und 16. Vers des 15. Capitels vom 2. Buch Moses. Die Tenore beginnen mit einem einfach großen Motive in Emoll. Nach dem Hinzutritt der übrigen Stimmen steigert es sich durch Gdur, Odur und Hmoll zu Fisdur; die folgende Periode „sorrow shall take hold of them“ mit ihrem herzerreißenden Verhalten leitet über zu Hdur; worauf der ganze Chor in Hmoll beginnend und auf Fisdur schließend mit dem festmarkirten „all th' inhabitants of Canaan“ hereinschlägt, und nun folgt auf die Worte „shall melt away“ mit einem weichen zerfließenden Motive eine der am feinsten gewebten Chorperioden, die mir je im Händel vorgekommen sind, bis in dem Fortissimo Esdur „by the greatness of thy arm“ das eben prophezeite tragische Geschick der ersten Bewohner Kanaans zu einer unwiderruflichen Thatfache wird und abschließt mit der Verheißung, daß Israel, das vom Herrn erkaufte Volk, hindurch kommen soll zu seinem verheißenen Lande. Die Gewalt und das Drängen dieses letzten aufsteigenden Motives zu den Worten: „till

thy people passover, o Lord" ist unbeschreiblich; wie dichtgeschlossene Schaa-
ren, eine der anderen unaufhaltsam folgend, steigt das Motiv in den pracht-
vollsten harmonischen Veränderungen auf und gipfelt sich in vier kolossalen
Steigerungen zu dem *which thou hast purchased*“. Wenn das ganze Drate-
rium auch keine streng dramatische Form hat, so hat jedes einzelne Musikstück
darin einen durchaus dramatischen Charakter, die erzählten Thatsachen werden
in der Musik zu lebendigem Handeln. Man sieht Israel leiden, sich befreien,
sieht, wie die Aegyptier überfluthet werden in ihrer Verfolgung, und endlich den
Sieg und Jubel des Volkes mit den tanzenden Jungfrauen, Mirjam an ihrer
Spitze. Diese letzte Situation schließt das ganze Dratorium, und Handel bringt
durch Wiederholung des ersten Chores im zweiten Theile diesen gewissermaßen
in einen Rahmen. Bei den enormen Schwierigkeiten, die dies Dratorium bie-
tet, mußte man mit der Aufführung sehr zufrieden sein. Kleine Versehen fielen
natürlich vor, doch waren sie nicht der Art, daß sie den Gang der Musik oder
den Genuß des Ganzen gestört hätten. God save the queen schloß darnach
das große Fest, welches einen so schlagenden Beweis für die Entwicklung musi-
kalischen Sinnes in England gibt.

Freilich ist es eine gewisse Einseitigkeit, alle seine Kraft nur einem Com-
ponisten und seinen Werken zu opfern, aber auf der andern Seite ist es auch
etwas Großes, sich ganz einer Sache hinzugeben und diese eine nun auch wirk-
lich ganz und gar zu erfassen und in sich aufzunehmen. Das thut England
in diesem Fall, und so steht es in der Ausführung Händelscher Musik unüber-
troffen da. S.

Piemont in den Jahren 1846 und 1847.

4.

Karl Albert, welcher schon die Bestrebungen der Toscaner mit Mitteln unter-
stützt hatte, über die sie als Privatleute nicht gebieten konnten, gab auch der land-
wirthschaftlichen Gesellschaft in seinem eigenen Lande gern seine Genehmigung. In
kurzer Zeit war sie organisiert; große und kleine Gutsbesitzer, Schriftsteller, Leute
jeden Standes, auch der Klerus theiligten sich, und in dem Marchese Alfieri
di Sostegno besaß sie einen Präsidenten, der das Vertrauen der Liberalen wie
des Königs genoß. Allein die Vereinigung so vieler an Bildung, Stand und