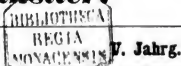


# Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 27.

Cöln, den 8. Juli 1854.



Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.

Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 2 Sgr.

Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

## Einige Ideen über die ältere und neuere Compositionsart.

Vor uns liegt eine alte Zeitung: „Allgemeine Musikalische Zeitung“ vom Jahre 1818. Diese Zeitung ist gar reich an Inhalt und fordert ganz unwillkürlich zur Vergleichung zwischen damals und heute auf. —

Es ist fast unglücklich, in wie kurzer Zeit und auf welche verschiedenartige Weise sich der Styl und überhaupt die ganze Gestalt der Composition geändert hat. Musikstücke der meisten Gattungen, welche vielleicht noch vor 30 bis 40 Jahren unter die vorzüglichsten gerechnet wurden und selbst bei der Menge den ausgezeichnetsten Beifall erhielten, klingen jetzt in den Ohren der Meisten veraltet und abgeschmackt; um eine Arie, welche Hunderte in Bewegung setzen konnte, nach der Oper oder dem Concerte zu eilen, rührt sich jetzt weder Hand noch Fuss; eine Oper, welche die ganze gebildete Welt in Erstaunen setzte, ist jetzt selbst ihrem Namen nach gänzlich verschollen; ja selbst die anerkannt besten Musiken aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts hört man jetzt höchst selten, und unter ihnen auch vielleicht nur drei oder vier, welche noch hin und wieder einmal den Concertsaal zur Hälfte füllen.

Wie ist es nun möglich, dass sich eine solche Revolution in einer Kunst, die doch unmittelbar auf das Gemüth einen wesentlichen Einfluss bei Jedermann und zu allen Zeiten geüßert hat, zutragen konnte? — Es können hier drei Fälle gedacht werden: entweder hat sich die Natur des Menschen in dieser Zeit so verändert, dass, was vor etwa 50—60 Jahren einen lebhaften und fühlbaren Eindruck auf sein Gemüth machte, jetzt keinen mehr bewirken kann; oder die Musik hat sich in dieser Zeit so sehr zu ihrem Vortheil verändert, dass die ältere weit hinter ihr zurückstehen muss, oder der Mensch hascht nach Neuem und Auffallendem, und vergisst das Alte, sobald sich ihm etwas Neues darbietet.

Dass das erste sich nicht so verhalten möchte, sieht Jedermann leicht ein. Denn, wenn auch durch eine gewisse Modification oder äussere Veränderung in der Kunst der Sinn auf etwas Anderes, mitunter vielleicht Besseres gezogen wird, so kann doch niemals, auch bei dem minder Gebildeten, was nicht unmittelbar zu der ersten rohen Entstehung zurückführt, aus aller Acht gelassen werden; das Urtheil wird zwar öfters nach dem äussern Schein der Sache modificirt: doch wirkt das innere Wesen derselben dessen ungeachtet auf unser Gemüth, selbst wenn wir uns dessen nicht klar bewusst werden und ohne dass wir unser Urtheil darnach einzu richten Willens sind. Die beiden letzteren Gründe kommen mithin mehr in Betracht, und wir wollen sie daher, so viel Wahres oder Richtiges an ihnen sein mag, näher untersuchen.

Das Erste, was zum Erforderniss einer guten Musik gehört, ist unstreitig die Bildung einer angenehmen, der Natur der auszudrückenden Empfindung, oder dem Wesen des Charakters angemessenen Melodie. Da die Hauptmelodie eines Tonstückes nach allgemeinen Kunstregeln aber nicht allzulange sein darf, auch dies nicht füglich sein kann: so fragt sich's, was zur Vollendung des Tonstückes weiter beigetragen werden kann? Man modificirt diese Melodie bis zu Ende der Composition auf mannigfaltige Weise, entweder durch Versetzungen, freie Imitationen, kleinere Veränderungen und Einschaltungen, so wie es entweder bei Singstücken dem untergelegten Text, oder der Sache überhaupt angemessen ist.\*) Diese einfache Melodie würde nun die Basis des Tonstückes abgeben, ohne dass man darum, mit Rousseau, hier stehen bleiben und die Harmonie für ein Ueberbleibsel gothischen Barbarismus erklären darf. Die Hinzufügung der übrigen Stim-

\*) Dass diese Regeln Ausnahmen unterworfen sind, versteht sich von selbst. Hier kann nur ganz im Allgemeinen von ihnen die Rede sein. D. Verf.

men gibt erst dem Ganzen Fülle, Licht und Schatten, der ganzen Musik das Geistigere, Nachdrücklichere und Erhebendere. Durch die übrigen Stimmen wird das Thema auf verschiedene Weise nachgeahmt; oft gehen die Stimmen nur begleitend mit, oder bilden fugirte Sätze und canonische Nachahmungen unter sich, immer mit der gehörigen Beziehung auf die Hauptstimme. Bei andern Compositionen geniessen alle Stimmen leichtes Recht, indem jede zu gewisser Zeit ihre Hauptmomente des Gesanges hat. Es würde zu weit führen hier alle die verschiedenen Veränderungen aufzuführen, welche in der Kunst des Contrapunkts ausführlich abgehandelt werden. So viel steht fest, dass in dem Ganzen eine Einheit und Deutlichkeit der Melodie und Feststellung des Themas, wonach das Ganze ausgearbeitet werden soll, befänglich sein muss, nicht aber eine häufige Veränderung der Melodie, des Taktes, der Bewegung etc. ohne Noth, welches jeden tieferen Eindruck des Ganzen durchaus aufheben würde. Eben so wenig, wie es dem Gemüthe eines Künstlers behagen könnte, wenn man zur dorischen Ordnung corinthische Säulen und zu diesen wieder jonische Capitäle oder einen verjüngten Schaft nehmen wollte: eben so wenig kann es dem Musikverständigen gefallen, wenn er statt eines auf allen Seiten nach den Regeln wohlgearbeiteten Tonstückes, entweder Melodie oder Harmonie verzerrt und die Regeln der Composition vernachlässigt sieht, oder weder Nachahmungen noch gehörige Veränderungen des Themas verspürt. Auch kann eine allzugrosse, alles in Schmuck auflösende Zierlichkeit so wenig, als eine gänzliche Vernachlässigung der Kunstregeln erlaubt werden, weil das Eine so sehr als das Andere die Einheit des Ganzen aufhebt oder doch nicht mehr zur Anschauung kommen lässt.

Was nun die Anwendung dieser allgemeinen Regeln auf die ältere Musik betrifft, so wird wohl Niemand den Meisterwerken eines Händel, Bach, Graun, Hasse, etc. eine Nichtbeachtung derselben zuschreiben: vielmehr wurde das ganze Gewebe der Kunstregeln, welche für die wahrhaft edle Musik bestanden, noch jetzt bestehen, und hoffentlich immer bestehen werden, von ihnen auf das Gewissenhafteste und mit dem grössten Erfolg benutzt. Ihre Werke hatten eine bewundernswürdige Einheit, und daher eine Vollkommenheit, in so fern diese hierauf beruhet, auch in ihren einzelnen Theilen; der grossen Kenntniss, welche sie von der Harmonie hatten, möchte sich wohl nicht leicht einer jetzt rühmen dürfen\*.)

und diesem allein ist es zuzuschreiben, dass sie solche bewundernswürdige Werke lieferten. Die Werke Seb. Bach's, welcher die Regeln der Harmonie mit ihrer Anwendung auf's meisterhafteste zu gebrauchen wusste und alle Forderungen der Kunst im höchsten Masse erfüllte, werden niemals ihren Kunstwerth verlieren, so grosse und verschiedene Umwälzungen der Zeitgeschmack auch in die Musik bringen sollte.

Aber bei allen diesen Vorzügen wünschte man bald im Allgemeinen etwas mehr Charakteristik in die Werke aller damaligen Tonkünstler. Nicht dass sie nichts weiter gekonnt hätten, als künstliche Contrapunkte, nichts zu verfertigen vermocht, als solche, oder, in schwierigen Fällen, einen unbezifferten Generalbass zu spielen, u. dgl.; sondern ihr Binden an eine gewisse hergebrachte, alltäglich gewordene Form, und ihre Furcht, diese zu überschreiten, war der Grund jener Klage. Die Opernmusik hatte schon durch den gewöhnlichen, schlechten Text grosse Einformigkeit erhalten. Die Form der Arien war genau vorgeschrieben, und selten wagte es der Eine oder der Andere, diese engen Gewohnheitsranken zu übersteigen. Lange Recitative, noch längere Arien, einige Chöre und selten ein Duett oder ein anderer mehrstimmiger Solosatz, waren der ganze Inhalt der Oper. Dadurch dass dies Alles seine Form und Bestimmtheit hatte, in einer Oper gewöhnlich, wie in der andern verbunden mit dem langweiligen, gedachten, sich immer wiederholenden poetischen Theil derselben, wurde der Wunsch immer reger, charaktärvollere Opern und eine abwechselndere Einrichtung derselben zu besitzen. Sulzer klagte schon in seiner allgemeinen Theorie der schönen Künste darüber und muntert alle Künstler auf, diese Gewohnheitsübel abzuwerfen. —

Dennoch darf man keineswegs glauben, dass die damalige Musik eine geistlose Masse ohne allen Charakter gewesen sei. Sie erhielt nur durch eingeschlichene Gewohnheiten etwas immer Wiederkehrendes und Ermüdendes in ihrer Form, ohne dass dadurch die einzelnen Bestandtheile geradehin verunstaltet wären.

Graun's Arien haben gewiss so viel Edles und Erhabenes, dass schwerlich sehr viele der heutigen ihnen ohne Einschränkung an die Seite gestellt werden können. Ihr einfacher, würdevoller Styl sollte noch jetzt, besonders bei unserm heutigen, grösstentheils erbärmlichen Oratorienstyl, zum Muster dienen. Dass bei der Oper der Einfachheit, die oft zur Einformigkeit wurde, entgegen gearbeitet ward, ist sehr zu billigen und zu loben; dass aber in der Kirchengmusik dieselbe Anwendung gemacht wird, ist höchst tadelnswürdig. Diejenigen, welche sich diesen Fehler zu Schulden kommen lassen, begehen eigentlich ein doppeltes Vergehen, erstens

\*) Seb. Bach fugirte bekanntermassen augenblicklich jedes ihm aufgegebenes Thema am Fülgel oder auf der Orgel, streng nach allen Regeln der Kunst überhaupt, und der Fuge insbesondere.

wider die Kirche, und zweitens wider die Kunst. Es soll und muss noch immer der alte Oratorienstyl zum Muster (das heisst aber nicht zum blinden Nachmachen) dienen: für dies Feld der Kunst giebt's nun einmal nichts Besseres und was man heutiges Tages an dessen Stelle gesetzt hat, hat es, das herrliche Feld selbst, nur erst verwüdet und dann verödet. —

Nach und nach fing man nun an, diese Schranken der Einformigkeit zu durchbrechen, bis auf Mozarts Zeit, der dens, unter allen, die bisher die Welt gehabt, das Non plus ultra eines geistvollen, fantasiereichen und charakteristischen Componisten wurde. Die Musik erhielt mit ihm ein ganz anderes Gewand, ein ganz anderes Ansehen und Aeusseres: allein das Fundament der Kunst, im Gefühl und in den allgemeinen Kunstregeln, blieben und mussten nothwendig bleiben. Mozart wurde erst der grosse Mann durch das Studium, und die Einsicht in die frühere, klassische, musikalische Literatur. Sein zur Musik geborener Genius verachtete nicht die Kunst seiner Vorgänger, und durch sie leistete er erst das, was nachher die ganze Welt in Bewunderung setzte. Andere berühmte Componisten folgten mehr oder weniger seinem Beispiel, und die Musik erhielt bald ausserordentliche Charakterfülle, und einen Geist, der Jedermann Zaneigung zu dieser herrlichen Kunst einflösste, ja gleichsam abzwang. Aber mit aller dieser Vervollkommnung der Tonkunst, mit dem Erhabenen und Gefühlvollen, welches sie in jeder Brust hervorbrachte, mit diesem unendlichen Zufluss von charakteristischer Empfindung und Fantasie, wurden zugleich engherziger Gemüther reger, welche nun bald das ganze Wesen dieser Kunst in dem neuen Gewande, das sie angenommen hatte, suchten. Der aufmerksamste Sinn früherer Zuhörer wurde jetzt mehr durch die unendliche Fülle angenehmer Melodien angezogen, als durch die colossale Arbeit einfacher Grundthema erhoben. Man verwechselte bald den innern Gehalt der Musik mit seiner äussern Anlage, und glaubte, es genüge, wenn diese von einem genialen Kopfe mit Leichtigkeit hingeworfen wäre. Selbst Leute, die auf den Namen von Künstlern Anspruch machen, sehen diese neue Form der Musik für eine ganze Umformung derselben an und wähen, was in den letzten Jahrzehnten für ungeheure Fortschritte in der Kunst selbst und ihrem innern Wesen gethan worden wären; damit wengleich sonst nichts, doch das erweisend, dass ihnen der schöne Schein, der angenehme Reiz Alles ist, die Nahrung für Geist und Gemüth ziemlich überflüssig scheint. Sie mögen doch in sich geben, damit die Musik, diese himmlische Kunst, nicht in ihren Händen ein Spielwerk künstlicher Taschenspieler werde, da sie doch nur durch ihr inneres ganzes Wesen sich selbst bewähren, und auch

einen tiefen und würdigen Eindruck auf unser Gemüth hervorbringen kann.

(Schluss folgt.)

## Ein Besuch bei C. M. von Weber,

im Jahre 1825.

In einer sächsischen Grenzstadt lebte bis zu Anfange der vierziger Jahre ein angesehener Kaufmann Namens E. . . , der durch seine Gastfreundschaft gegen Künstler, namentlich gegen Musiker, und durch sein ausgezeichnetes Geigenspiel unter den Künstlern sehr bekannt und geschätzt war.

Mit aufrichtigem Herzen verehrte er die Tonkünstler, welche in ihrem Fache etwas Tüchtiges geleistet hatten, vor Allem aber waren die Sterne, zu denen er andächtig aufblickte, Paganini und C. M. von Weber, und wenn er auch wusste, dass dieser ein grösserer Geist war als jener, E. war nun einmal ein leidenschaftlicher Violinspieler und der König der Geiger war ihm fast eben so werth, wie der Tondichter des Freischütz.

Um Weber's Opere zu hören, scheute er die damals langweilige und kostspielige Reise von \*\*\* bis Dresden nicht, und bedauerte nur, dass es ihm bisher nie geglückt war, im Schauspielhause einen solchen Platz zu erhalten, von wo aus er Weber deutlich sehen konnte; ihm einen Besuch zu machen, dazu fehlte ihm der Muth.

Eines Tages war er wieder einmal in Dresden angelangt, weil sein Correspondent ihm gemeldet hatte, dass „Euryanthe“ aufgeführt werden würde. Den Gastwirth, wo E. logirte, hatte er nach Weber's Wohnung gefragt, und sich dann aufgemacht, um bei dem Hause vorüber zu gehen und Weber vielleicht einmal am Fenster zu sehen. Geduldig stand er Viertelstunde um Viertelstunde da, an das gegenüberstehende Haus gelehnt immer auf Weber's Fenster blickend.

Der Himmel wurde trübe, mein Enthusiasmus merkte es nicht, es fing an zu donnern, E. kümmerte sich nicht darum, grosse Tropfen fielen aus den Wolken, der Kunstfreund wich nicht von seinem Posten. Noch stand er da, als der Kammermusikus Schmiedel, ein näherer Bekannter Weber's die Strasse daher kam, und Herrn E., den er wohl kannte, bemerkte. Auf seine Frage, warum Herr E. in dem Regen auf der Strasse stehe, erhielt er eine aufrichtige Antwort. Schmiedel machte ein pfliffiges Gesicht und bat ihn einen Augenblick nach zu verweilen, darauf verschwand er blitzschnell und kehrte in zwei Minuten mit einer freundlichen Einladung von Weber wieder, dem Schmiedel von E's Vereh-

zung gesagt hatte, und welcher durch solchen Enthusiasmus innig gerührt, gern bereit war den Kunstfreund bei sich zu sehen.

„Als ich mit pocheudem Herzen in C. v. Weber's Zimmer trat“, so heisst es in Herrn E's Tagebuch, „kam er mir freundlich entgegen, indem er von seinem Arbeitstische aufstand. Ich vermochte kein Wort hervorzubringen, Weber aber kam mir freundlich zu Hülfe, indem er lachend sagte: „ich höre, Sie lieben meine Musik und wünschten mich zu sehn, und da es meine Gegner nicht thun werden, so kann ich es meinen Anhängern nicht thun lassen, nämlich sich, um mich zu sehn, nassregen lassen.“ „Ich kenne den Freischütz und Preciosa auswendig, und da meine Familie musikalisch ist, singen und spielen wir fast täglich daraus, heute bin ich nun in der Hoffnung gekommen „Euryanthe“ zu hören, und freue mich unendlich darauf“, sagte ich — „Dann will ich wünschen, dass Ihnen „Euryanthe“ so lieb werden möge, wie der „Freischütz“ versetzte Weber, „erwarten Sie aber nicht etwa einen „Freischütz“ zu hören, „Euryanthe“ ist eine ganz andere Musik, da habe ich den Gelehrten ihren Willen gethan, die mir vorgeworfen haben, ich hätte beim „Freischütz“ zu viel an die Losen gedacht, lieber Gott, ich dachte damals weder an Volk noch an Kenner, eben nur an die Dichtung, die mir innig zusagte; aber so sind die Leute, d. h. die Rezensenten, immer soll man selbststüchtige Absichten gehabt haben; als ich den „Freischütz“ schrieb, liess ich mir nicht träumen, dass meine Musik so schnell und tief in das Volk übergehen würde“.

„Ich bat ihn, mir einen Blick auf seine Handschrift zu gestatten, er lächelte und gab mir die Partitur von „Oberon“, er instrumentirte eben am 2. Akte.

„Das ist für die Engländer“, fuhr er fort „da habe ich wieder meinen alten Weg einschlagen müssen, nämlich möglichst viele abgerundete klare Melodien zu geben.“

„Ob wohl die Engländer Ihre Musik ganz schätzen können, verehrter Meister?“ fragte ich.

„Sicherlich! Eine Nation, die Jahre lang Händel hörte und hoch hielt, die Haydn und Mozart überall aufführt, wird doch Musik verstehen? Schönerer Volkslieder als die englischen gibt es nicht. Lieber Herr, im Vertrauen gesagt, da haben mich schon mehrere Componisten beklagt, dass ich für die unmusikalischen Engländer schreiben müsse und hätten doch alle gern selbst einen so schmeichelhaften Auftrag. Einem hab' ich kürzlich zur Antwort gegeben: „warum aber von dieser für unmusikalisch ausgeschrieenen Nation, die Melodie: „God save the king“ nehmen? Eine Melodie, die ich selbst gerne gemacht haben möchte.“

Frau von Weber trat ein, ich wurde ihr vorgestellt; Schmiedel beurlaubte sich und ich wollte mich auch empfehlen.

„Bleiben Sie, wenn Sie nichts Wichtigeres vorhaben!“ rief er mir zu, „wer meiner Musik zu Liebe 2 Tage-reisen macht, muss doch mein Gast für diesen Mittag sein!“

Mit Entzücken nahm ich die Einladung an. Weber spielte mir einige Elfenchöre und Arien aus „Oberon“ bis uns Frau von Weber zum Essen rief.

Bei Tische, wo der älteste Knabe Max neben dem Vater sass, war Weber sehr gesprächig und liebenswürdig. Er zerschnitt selbst den Braten, schenkte den Wein ein, legte den Knaben Gemüse vor und man sah, dass er seine Familie ebenso sehr liebte, wie er von ihr geliebt wurde. Mir lösete der Wein auch die Zunge, und ich sagte ihm ganz offen, dass ich mir ihn anders, stolzer gedacht habe.

„Pah“, erwiderte Weber „ich bin auch stolz, aber, Gott weiss es, nicht aufgeblasen.“ „ich habe ein Herz, ich hoffe das sagt der „Freischütz“ jedem, der selbst eins hat; aber ich weiss wohl, es gibt Leute die mich für stolz ausschreien, und hochherab sehe ich freilich auf Jeden, der sich mir dummdreist naht! Nach dem „Freischütz“, wie kamen sie da und wollten mir Rath geben, wie ich dies und das anders hätte machen können, und was wollten nicht die Kapellmeister aus meiner Euryanthe herausstreichen, da bin ich wohl etwas stolz aufgetreten, aber mit Dank für aufrichtige Theilnahme komme ich denen entgegen, die mich schätzen und nie vergesse ich, dass alle Gaben von Oben herabkommen.“

Bald nach dem Essen musste Weber in die Kirche, weil ein Festtag war und dann in das Theater, wo er seine „Euryanthe“ dirigirte und die Funk die Eglantine wunderschön sang.

Ich musste den andern Tag abreisen, aber ich schrieb Weber noch ein Billet von Versicherungen meiner innigsten Ergebenheit und sandte ihm den schönsten Lorbeerbaum, den ich bei dem Hofgärtner Herrn Seidel finden konnte, um den Raub zu entschuldigen, den ich bei Weber begangen hatte — ich hatte heimlich seine Feder entwendet, und bewahre sie unter den werthvollsten Gegenständen, die ich besitze. —

K. M. P.

### New-Yorker Brief.

New-York ist voll lebendigen, fröhlichen Treibens. Seit es entschieden ist, dass auch die Vereinigten Staaten

ihre Musikfest haben sollen, riesig wie alle ihre Unternehmungen, seit man weiss, dass die erste Stadt der neuen Welt zur Feier ausersehen ist und schon mit dem 15. Juli der grosse Tag naht, scheint sich das bunte, geschäftige Leben hier verdoppelt zu haben und die Strassen um den Krystallpalast, dem Ort des Festes, legen allmählig Feiertags Gewänder an, so geschmückt die grosse Zahl derer zu empfangen, die das Musikfest hierherführen wird.

Es wird vielleicht Mancher in Ihrem alten Europa ein mitleidiges Lächeln nicht zurückhalten, wenn er von diesem grossen musikalischen Congress, wie man ihn hier nennt, hört, weil die Ansicht, als sei dem durch und durch kaufmännischen Yankee ein tieferes Gefühl für Kunst gar nicht eigen, wohl die feststehende ist. Mögen aber die, welche also urtheilen, nicht vergessen, dass hier Alles das, was drüben noch in voller Blüthe lebt, ja vielleicht sich theilweise schon überlebt hat, erst keimt, das es ferner in dem Charakter des Amerikaners liegt, gute Vorbilder bald und wenn einmal, auch möglichst vollkommen nachzuahmen, dass ferner der grosse Strom der Auswanderung des Deutschen und somit auch des Sanges-Elements hinlänglich herübergeführt hat, um mit der Zeit neben dem hier herrschenden Merkur auch Apollo ein kleines Plätzchen zu erobern; mögen sie dies Alles in Anschlag bringen und endlich noch berücksichtigen, dass die kleinen gelben Dinger, so man hier Eaglis nennt und an denen wahrlich kein Mangel ist, eine überaus starke Anziehungskraft auf die europäischen Kunstnotabilitäten auszuüben anfangen, eine Anziehungskraft, deren Wirkungen sich in dem Circularschreiben des leitenden Comité's in folgenden Worten laut macht:

„Dass, da nie vorher so viele bedeutende musikalische Talente zugleich in Amerika versammelt waren, der jetzige Zeitpunkt als der geeignetste erscheine, den grossen Wunsch zu verwirklichen, in einem gigantischen Ensemble die Elite aller musikalischen Berühmtheiten Europa's und Amerika's zu vereinigen und um sie die bedeutendsten Gesangsvereine aller grossen Städte der Vereinigten Staaten zu versammeln.“

So sendete denn das Comité sein Circular in die vielen grossen Staaten und überall begegnete es freudigem Willkommen, der sich durch allseitige Zusagbriefe bewährte. Wir dürfen Grosses erwarten, denn bis heute stellt sich die Zahl der im Orchester Mitwirkenden schon auf fünfzehnhundert und die Zahl der Sänger wird vielleicht auf das dreifache kommen. Juliens vollständiges Orchester, die deutsche und philharmonische Gesellschaft aus Philadelphia, Dodworth's ganzes Musikcorps, die sämtlichen Militärmusiker und eine grosse Anzahl von

Künstlern und Dilettanten aus Boston, Philadelphia, Baltimore, Cincinnati, New-Orleans und New-York werden ein eben so grossartiges als tüchtiges Orchester bilden und zu dem Sängchor haben schon folgende Gesellschaften ihre Bethheiligung zugesagt: die Vereine Harmonie und Normal Musik-Institut aus New-York, die Händel- und Haydn-Gesellschaft, die musikalische Gesellschaft und der Mendelssohn-Verein aus Boston, der musikalische Chor aus Hartford, die musikalische Gesellschaft aus Bridgeport, die Gesangsvereine, deutscher Männerchor, Eintracht, Junggesellenchor, akademischer Verein, Liedertafel, Sängerbund und Arbeiterbund aus Philadelphia, die Gesellschaften Harmonie und Sängerbund aus Baltimore, der Chor der italienischen Oper aus New-York und eine Menge grösserer und kleinerer Vereine aus den meisten Städten des weiten Gebiets der Republik. Von den bedeutenden Namen nenne ich Ihnen die Herren Drouet, Paul Jullien, CamoENZ, Rondinella, Dodworth, Koenig, Wuille, Lavigne, John Kyle, Colinet, Holt, Aptommas, Siede, Duham, Hughes, Sonnenberg, Friedrich Mollenhauer, De-Prinz, Lütgen und Stonebruggen, die Damen Wallace, Wallace-Bouchelle, Maria Brainard, Henriette Behrend, Hawley, Mallory und Jacobssohn. Als Chordirigenten werden die Herren Hill, Kreuzer, Mollenhauer und Bristow, als Musikdirectoren die Herren Bergmann, Meignen, Dodworth, Bloomfield und Vincent Wallace fungiren. Die Leitung des Ganzen ist dem Napoleon des Orchesters, Herrn Jullien übergeben und mögen Sie hieraus entnehmen, welchen Grad von Achtung und Popularität Herr Jullien sich hier erworben hat.

Zur Aufführung sollen nach dem bereits ausgegebenen Programme kommen: der Messias von Händel, die Schöpfung von Haydn, Mozart's Requiem, der Sommernachtstraum von Mendelssohn, die Kreuzigung von Sebastian Bach, die Ruinen von Athen von Beethoven, desselben Meisters neunte Sinfonie, das letzte Gericht von Spohr, Rossini's Stabat Mater, die Wüste von Félicien David, ferner die Opern Prophet und Hugenotten von Meyerbeer, Wilhelm Tell und Moses von Rossini, Wagner's Tannhäuser, Romeo und Julie von Hector Berlioz und endlich Meyerbeer's Musik zu dem Drama Struensee. Unsere besten hiesigen Componisten, die Herren Fry und Bristow werden einige ihrer jüngsten Compositionen anschliessen, und endlich auch Jullien eine grosse Fest-Quadrille, die er eigens für die Feierlichkeit componirt hat.

Ein tüchtiges Aushängeschild, nicht wahr? Ob der Käufer Alles das, was man ihm bietet, auch erhält und das Etablissement befriedigt verlässt, darüber behalte ich mir vor, Ihnen mit dem ersten Dampfer, der nach den Festtagen die Anker lichtet, ein Weiteres zu berichten. 23.

## Besprechung neu erschienener Werke.

**Eyken, J. A. van**, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 12. Preis 1 Fr. 50 C. Amsterdam bei Theune & Comp.

Und hätte uns der Componist nur ein Lied geschenkt wie das Gebet (Dichtung von Reichard), wir müsten ihm zum Danke dafür warm die Hand drücken. Es deucht uns, wir brauchen über das liebe kleine Lied kaum einige Worte zu verlieren, so wahr, innig und schön sei es empfunden, so unmittelbar müsse es einem Jeden zum Herzen reden. Ob der Componist es nur weiss, dass sein Lied so schön ist? Es ist so kunstlos, scheint so im Angenblicke entstanden, dass es uns recht wohl dunkler scheint, der Componist, da er diese Zeilen liest, schätzte ungläubig den Kopf und frage: wo steckt denn das Besondere? hätte nicht mancher Andere es gerade ebenso gemacht? Ja — das Besondere steckt eben darin, dass ein Jeder glaubt, er würde es gerade ebenso gemacht haben! Drum singt es, ihr sangeslustigen Leute, es wird Euch lieb und immer lieber werden, wenn Ihr es recht zu singen versteht. Auch die übrigen Lieder erheben sich weit über die Menge der neuen Erscheinungen, wogegen ich unsrer Ansicht nach nicht auf der Höhe des Gehobtes stehen. Lieblich in seiner Nüchternheit ist No. 2 „Kleines anspruchloses Lied“ von Gleim, obgleich wir über die Declamation mit dem geehrten Componisten nie und da rechten möchten. Ebenso im 5. Liede „Der Zigenerbube im Norden“ von Geibel, welches übrigens ein leicht gehobenes, prägnantes Lied im Bolero-Tempo ist, das leicht der Liebhab des grösseren Publikums werden könnte; uns aber ist es nicht tief genug. Diejenigen Stellen, mit deren Declamation wir uns nicht ganz einverstanden erklären können, sind übrigens nicht etwa unlogisch declamirt, sondern sie verrathen nur, dass der Componist kein Deutscher ist, und somit die feinsten Feinheiten unserer Sprache nicht überall herausfühlt. Möchten wir den Componisten recht bald wieder auf so schönen Wegen erblicken; wir werden seinen Leistungen stets mit Vorliebe entgegen kommen. Wünschen wir schliesslich dem Liederhefte eine weite Verbreitung.

## Tages- und Unterhaltungsblatt.

Berlin. Am 27. Juni früh um 2 Uhr starb eine unserer hochgeehrtesten Mitbürgerinnen, die Wittwe A. Malle Beer, im 88. Jahre ihres Lebens. Die Verstorbene, durch seltenen Wohlthätigkeitssinn, hohe Vaterlandsliebe, Edelmuth und lebhaftes Interesse für Kunst und Wissenschaft in den weitesten Kreisen bekannt, hatte dem Schmerz, ihren trefflichen Gatten und drei Söhne, den dramatischen Dichter Michael Beer, Heinrich und Wilhelm Beer sich voranzugehen zu sehen, dagegen einen Ersatz dieser her-

ben Trübsale in der allgemeinen Verehrung ihres berühmtesten, Ältesten Sohnes Meyerbeer. Was und in wie verschiedenen Wirkungskreisen die Hingeshiedene geleistet und thätig gewesen, wie in Ihrem Hause sich alle Berühmtheiten sammelten und wie sie es aufstrebenden Talenten eröffnete, wie sie hier ermunterte, dort gefördert und vielfach geholfen hat, — ist bekannt, besonders aber muss an ihre hingebende Anpöpfung für die in den Freiheitskriegen Verwundeten, an Ihre, in jener Zeit der Erhebung geleistete, werththätige Hilfe erinnert werden. Der hochselige König hatte der Verstorbenen den Louise-Orden verliehen und ihr vielfache Auszeichnungen ausserdem zu Theil werden lassen. Am 30. Juni war die feierliche Bestattung; die allgemeine Theilnahme huldigte den Verdiensten der Verewigten, die Illustrationen des Staats, der Kunst und der Wissenschaft, an der Spitze der greise Alexander von Humboldt, folgten dem Sarge; I. I. M. M. der König und die Königin, S. K. H. der Prinz von Preussen hatten die königl. Equipagen zur Folge gesendet.

**Königsberg.** Während der jüngsten Anwesenheit Sr. M. des Königs hatte man die Oper Tankred angesetzt; der König aber sprach den Wunsch aus, viel lieber Wagner's „Tannhäuser“ zu sehen und obgleich eine Probe nicht mehr zu ermöglichen war, wurden die Vorbereitungen in Eile getroffen. Der Eindruck des Kunstwerks auf den König war ein so günstiger, dass der Tannhäuser nun auch in Berlin zur Ausführung kommt.

**Heidelberg.** Der berühmte Pianist Doehrer ist aus Florenz hier eingetroffen um hiesige Aerzte wegen seines Gesundheitszustandes zu consultiren; er brachte die Nachricht mit, dass Rossini sehr krank ist.

**Wien.** Dem Vernehmen nach sollen die einst berühmten philharmonischen Concerte von Neuen ins Leben gerufen werden und Capellmeister Eckert deren Leitung übernehmen. —

**Paris.** Roger verlässt die grosse Oper; die Direction ist hierdurch in grosse Verlegenheit gerathen, indem Meyerbeer seine „Afrikanerin“ nur dann aufführen lässt, wenn Roger die erste Tenor-Partie singt.

**Paris.** Die Angelegenheit der grossen Oper ist jetzt vollständig geregelt; das Ministerium des kaiserlichen Hauses übernimmt die Regie und Herr Roqueplan, bisher Direktor, bleibt mit 25,000 Frs. Gehalt und dem Titel „General-Regisseur“ im Dienste der neuen Verwaltung. Zur Tilgung der Schulden sollen 800,000 Frs. angewiesen werden. — Der Zudrang zum „Nordstern“ ist trotz 52 bereits stattgefundenen Aufführungen noch immer derselbe und kann man dieser Oper ganz dreist noch eben so viele Wiederholungen prophезieren. — Der Kriegsminister hat angeordnet, dass die Melodien „God save the Queen“, „Rule Britannia“ und der Marsch des Sultans Abdul Meschid dem Repertoire aller Musikchöre der Armee einverleibt werden sollen.

**London.** Das bedeutendste musikalische Ereigniss der verflossenen Woche war Herrn Benedicts jährliches Beneficenzconcert, das in Covent-Garden statt fand und die weiten Räume dieses Theaters gänzlich füllte. Alle Vocal- und Instrumentalkräfte der italienischen Oper wirkten mit, auch Madame Grisi that ein Uebriges, indem sie sich 2-mal, noch einmal öffentlich in einem Concerte zu singen. Die erste Abtheilung des Concerts umfasste eine Auswahl klassischer Musik- und Gesangsstücke und wurde mit der Ouvertüre zu Euryanthe eröffnet; ein Bestandtheil derselben bildete das Concert für drei Piano's von Sebastian Bach, welches, seit Hiller, Benedict und Miss Goddard es im vorigen Jahre so meisterhaft vorgetragen, oft und gerne gehört wird. Auch in die-

sem Jahre war Miss Goddard wieder Repräsentantin des Clavier-Virtuositenthums während Ernst die Geiger vertrat. In der zweiten Abtheilung des Concerts kam *Stabat Mater* von Rossini vollständig zur Ausführung. Die Damen Albani, Dolby, Boasio, Grisi, Viardot und die Herrn Mario, Luchesi, Bellotti und Lablache sangen die Solopartien, und da die Chöre diesen Kräften wenigstens in etwa entsprachen, so konnte es nicht anders kommen, als dass das Auditorium lausert befriedigt wurde. — Von grösseren Gesellschaftenconcerten wird in dieser Saison wohl kaum noch Rede sein, denn auch die philharmonische Gesellschaft hat ihr letztes Concert gegeben um ihre Vorliebe für deutsche Meister und ihre Compositionen dabei auf die Spitze gestellt, denn kein fremder Eindringling war zugelassen worden und Mendelssohn, Weber, Beethoven, Mozart und Spohr die einzigen Herren des Abends. — Die königliche Theater haben keine Novität gebracht; in Drurylane wurden die Hagenotens dagegen in deutscher Sprache gegeben. Die französische Gesellschaft in St. James Theater macht keine besondere Geschäfte, ein Uebel woran das schlechte Débit mit *le bijou perdu* die meiste Schuld trägt, denn die folgenden Vorstellungen haben Alle gefallen, so namentlich die letzte Donizetti's Regimentsochter während Adam's Oper *le roi des Halles* ohne Eindruck verbergung. — Fräulein Siona Lévy hat ihre erste *Soirée Littéraire et Musicale* gegeben wobei sie den ersten und die Herren Ernst, Blumenthal und Tersach den zweiten Theil vertrat. Fräulein Lévy declamirt recht hübsch und wird hierin von einem sehr wohlklingenden Organ, unterstützt. Diejenigen welche sie mit der Rachel vergleichen, sollten indess bedenken dass hier gar kein Vergleich stattfinden kann, wenn auch nur aus dem einzigen Grunde, dass die Rachel der Typus dramatischer Leidenschaft ist, während Fräulein Lévy mehr an die sanfteren Gefühle appellirt.

Die Wiener Musik-Zeitung enthält eine Correspondenz über das jüngste Aachener Musikfest, welche wahrlich als Curiosum betrachtet werden kann und deshalb hier folgt:

Fran Caradori kann eine gute Opernsängerin sein, aber ihr Vortrag ist für den Oratorienstyl nicht geeignet. Frau Förster aus Berlin mag eine ganz gute Kammerängerin sein, im Israel aber reichen ihre Stimmmittel nicht aus. Obwohl sie sich forcierte, so wurde ihre Stimme anstatt stärker nur schneidender, und verfiel dadurch jeden guten Eindruck. Einen schönen Alt brachte uns Frau Finndorff, die auch zugleich mit vielem Verständnisse sang, und sich grossen Beifall erwarb. Der Tenor war gut — nur ist die schöne Stimme noch nicht geschult. Bayton: Hr. Fischek, dessen schöne kraftvolle Mittel zwar nicht mehr ganz frei vom Drucke der Austragung sind — der aber doch noch vielen Andern zum Muster dienen kann. Am dritten Tage im Künstlerconcert hörten wir ausser den Arien der genannten Sänger und Sängerrinnen, das grosse Concert in *Es dur* für Piano- und Orchester von Beethoven, vorgelesen von Hrn. Capellmeister von Turányi mit grosser Fertigkeit und hoher Auffassung. Die sarten Stellen spielen derselbe ausgezeichnet schön und mit hinreissender Innigkeit, das seinem Vortrage wohl die beste Eigenschaft eines ganz vorzüglichen Clavier-Spielers documentirt. Wenn Hr. v. Turányi seinem Spiele mehr Kraft verleihen wollte, so würden Kränze wie die ihm am 3. Tag zugeworren selbst von seinen Feinden nicht bestritten werden. Die Virtuosität des Hrn. Vienontemps ist so vollendet und bekannt, um darüber noch mehr zu schreiben. F.

Dem türiner Parlamento wird aus Neapel berichtet, dass viele Opern, welche auf allen europäischen Bühnen ohne Anstand aufgeführt werden dürfen, von der Censur in Neapel nicht zugelassen sind: „Attilia“, weil Vaterlandsliebe den Vorwurf bildet;

„Macbeth“, wegen des vorkommenden Königsmordes; „Ernani“, wegen der Verschwörung und der Erniedrigung des Monarchen; die „Lombardi“, wegen Verschiedenheit der Banner; „Lucrezia Borgia“, weil ein Herzog und eine Herzogin vergiftet werden; „Stufelio“, weil ein protestantischer Geistlicher auftritt; die „Bastaglia di Legnano“, weil sie eine rühmliche Wehthat der Italiener gegen Oesterreich enthält; „Rigoletto“, weil ein Hofnar auf die Scene gebracht und der Herzog unsittlich dargestellt wird; Donizetti's „Favorita“ ist verboten, weil im vierten Aufzuge Mönche erscheinen und der König getäuscht wird; aus demselben Grunde auch „Beatrice di Tenda“; die „Puritani“, weil eine Königin von England darin antritt; „Roberto il Diavolo“, wegen des Titels; „Ugonotti“ und „Profeta“, wegen des Religionskrieges; Halcy's „Ebra“, weil eine Jüdin auf einem katholischen Theater erscheinen müsste. Ferner „Giuvanna d'Arco“, „Gabiella di Berg“, „Marino Faliero“ und viele andere. Von „Wilhelm Tell“ und der „Stimmen von Portici“ wird seit 25 Jahren bloss die Ouvertüre gespielt. Das sonderbarste ist, dass alle genannten Opern in Sicilien und in den anderen Städten des Königreichs aufgeführt werden dürfen.

Die englische Musikzeitung, *the musical world*, bringt einen grösseren Aufsatz über die Rheinische Musikschule, deren Institutionen und Lehrpersonal namhaft gemacht werden, und welcher nach einer anerkennenden Besprechung des ganzen Instituts mit den Worten schliesst: *Floreat Colonia!*

Die Liedertafel der Provinz Sachsen, eine Stiftung des verewigten Friedrich Schneider, feierte ihre diesjährige Zusammenkunft in Halle. Den Haupttheil des Festes bildete die Aufführung des Schneider'schen „Weltgericht“, der Ertrag war für die nachgelassene Familie des Componisten bestimmt.

Richard Wagner hat einen neuen Classer der Ouvertüre zu Gluck's „Iphigenie in Aulis“ componirt.

Im Verlage von **M. Schloss** in Cöln erschienen:

- |   |           |
|---|-----------|
|   | Thl. 8gr. |
| <b>Jansen, G.</b> , Der wilde Reiter. Lied für Alt oder Bariton mit Pianoforte . . . . .                        | 7 1/2     |
| <b>Kalkbrenner, A.</b> , Pariser Lieblingstänze f. Pfte.<br>Nro. 1. Der Zapfenstreich. Militair-Polka . . . . . | 7 1/2     |
| 2. Costa bella . . . . .  | 5         |
| <b>Michalek, W. G.</b> , Mazurka für Pfte. Neue Ausgabe. Op. 5 . . . . .  | 7 1/2     |
| — Polka Mazurka de Salon pour Piano, Op. 7 . . . . .  | 10        |
| — 2 Romances pour Piano, Op. 9 . . . . .  | 15        |
| <b>Pathe, C. E.</b> , Gr. Galop romantique pour Piano à 4/m., Op. 14 . . . . .                                  | 12 1/2    |
| Nächstens erscheinen:   |           |
| <b>Ergmann, A.</b> , Rhapsodie pour Piano, Op. 6 . . . . .  | 12 1/2    |
| — 4 Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianoforte-Begleitung, Op. 7 . . . . .                                     | 20        |
| <b>Franck, E.</b> , 3 Märsche f. Pfte. à 4/m., Op. 20 . . . . .   | 25        |
| — Der römische Carneval. Ouvertüre für Orchester. Partitur und Orchesterstimme.                                 |           |
| — Dieselbe für Pianoforte à 4/m.  |           |
| <b>Graf, G.</b> , 3 Fantaisies sur l'étoile du nord de Meyerbeer, pour Piano, Op. 18. 1—3 à . . . . .           | 15        |
| <b>Hemming</b> , Gratulations-Polka-Mazurka für Pfte. — 5   |           |

Im Verlage von **M. Schloss** in Cöln erschien so eben:

## ERINNERUNG an das Musikfest in Aachen, 1854.

Gezeichnet von  
**Christian Reimers.**

Preis: 10 Sgr.

Es bedarf nur der Anzeige, dass Herr Chr. Reimers ein neues Bild gezeichnet hat, um anzudeuten, dass im Genre des Carrikürens wieder etwas Vorzügliches geliefert wurde. — Dieses Blatt stellt den Dirigenten von Lindpaintner, den spielenden *Vieux temps*, den singenden Pischek, den pausierenden von Turanyi dar; im Hintergrunde sieht man verschiedene bekannte Personen des Orchesters. Zugleich empfehle ich die im vorigen Jahre erschienene und mit so grossem Beifall aufgenommene

### Carrikatur der Gebrüder Müller aus Braunschweig.

Neue Ausgabe. — Preis: 7½ Sgr.

Im Verlage von **Brettkopf & Härtel** in Leipzig  
erschehen:

	Thlr. Sgr.
<b>Dürner, J.</b> , Op. 23. Drei Lieder für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte . . . . .	— 15
<b>Karasowski, M.</b> , Op. 3. <i>Réverie du Soir</i> , pour le Violoncelle avec accomp. de Piano . . . . .	— 15
<b>Küttl, J. F.</b> Bianca und Giuseppe oder: Die Franzosen vor Nizza. Klavierauszug einzeln:	
Nro. 1. Duett für Sopran und Tenor . . . . .	— 15
2. Marsch der Landleute . . . . .	— 5
3. Tanz der Blumcnmadchen . . . . .	— 5
4. Tanz der Savoyarden-Knaben . . . . .	— 5
5. Tarantella . . . . .	7½
6. Lied der Harfnerin, für Sopran . . . . .	7½
7. Scene und Duett für Tenor und Bass . . . . .	25
9. Scene und Duett für 2 Soprane . . . . .	— 20
9 <sup>a</sup> . Arioso für Sopran . . . . .	7½
10. Lied für Sopran . . . . .	7½
11. Lied der Eremiten für Tenor und Bass . . . . .	— 5
12. Scene und Duett für Tenor und Bass . . . . .	17½
13. Festmarsch . . . . .	— 10
— Ouvertüre aus derselben Oper für das Piano forte . . . . .	— 15
— Potpourri daraus für das Piano forte . . . . .	— 20
— Dasselbe für Piano forte zu 4 Händen . . . . .	— 25
<b>Lumby's</b> Tänze für das Piano forte:	
Nro. 113. Undine-Walzer . . . . .	— 15
114. Ida-Polka . . . . .	— 5
115. Frühlingsgrüsse. Galopp . . . . .	7½
<b>Mendelssohn-Bartholdy's</b> Lieder und Gesänge mit Begleitung des Piano forte, Nro. 31—45 & 5—10 Sgr.	
<b>Mozart, W. A.</b> Concert in D moll, für das Piano forte mit Begleitung des Orchesters. Neue Ausgabe . . . . .	— 3
— Dasselbe für Piano forte allein . . . . .	— 10

	Thlr. Sgr.
<b>Paganini, N.</b> , Op. 1. 24 Capricen für die Violine. Neue Ausgabe. Zum Gebrauch bei dem Conservatorium der Musik zu Leipzig, bezeichnet von Ferd. David. 2 Hefte à . . . . .	— 1 —
<b>Veit, W. H.</b> , Op. 33. <i>Sérénade pour le Piano</i> . . . . .	— 15
— Op. 34. <i>Impromptu-Scherzo pour le Piano</i> . . . . .	— 10
— Op. 35. Zwiesegang der Elfen von R. Reimick, für Sopran und Alt mit Begleitung des Piano forte . . . . .	— 15
— Op. 36. 2 <i>Nouvellettes pour le Piano</i> . . . . .	— 15
<b>Volkmann, R.</b> , Op. 7. <i>Romance pour le Violon</i> , avec accomp. de Piano . . . . .	— 15
— Op. 9. <i>Erstes Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. A moll</i> . . . . .	— 2 20
<b>Wagner, R.</b> Lyrische Stücke aus Lohengrin. Ausgegeben und eingerichtet vom Componisten.	
Nro. 1. Elsa's Traum, für Sopran . . . . .	— 10
2. Elsa's Gesang an die Lüfte, für Sopran . . . . .	— 5
3. Elsa's Ermahnung an Ortrud, für Sopran . . . . .	— 5
4. Brantlied, für Sopran . . . . .	— 5
5. Lohengrin's Verweis an Elsa, für Tenor . . . . .	7½
6. Lohengrin's Ermahnung an Elsa, f. Tenor . . . . .	7½
7. Lohengrin's Herkunft, für Tenor . . . . .	7½
8. Lohengrin beim Abschied, für Tenor . . . . .	7½
9. König Heinrich's Aufruf für Bariton . . . . .	— 5

**Kirchengesänge**, evangelische. Abgedruckt aus dem Werke: Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsetzes, dargestellt von C. von Winterfeld. 3 Theile.

Erster Theil. Kirchengesänge des 16. Jahrhunderts . . . . .	5 —
Zweiter Theil. Kirchengesänge des 17. Jahrhunderts . . . . .	6 15
Dritter Theil. Kirchengesänge des 18. Jahrhunderts . . . . .	8 15

Bei **Joh. André** in Offenbach sind erschienen und durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

## Neue Tänze für Pianoforte, von **L. Ehatt.**

<b>Ehatt, L.</b> , Op. 36. <i>Grande Polka militaire</i> .	
„ 37. <i>Les Amazones</i> , 2. <i>Polka Mazurka</i> .	
„ 38. <i>La belle Cracovienne</i> , 1. <i>Polka Mazurka</i> .	
„ 40. <i>Grande Valse de Salon</i> .	
„ 41. <i>Cavallerie-Marsch</i> .	
„ 43. <i>Souvenir du Rhin, Grande Valse</i> .	

Diese Tänze sind bereits mehrmals mit grossem Beifall öffentlich gespielt worden, und werden sich gewiss auch in weitem Kreise noch viele Freunde erwerben.

Bei **G. Körner** in Erfurt ist in 2. Auflage vollständig erschienen:

**Volkmann, Dr. W.** Choralbuch des deutschen evangelischen Kirchengesangs. Vierstimmig bearbeitet für Orgel oder Clavier, mit Vorspielen, Zwischensätzen und Schlüssen. Preis 1½ Thlr. Etwas Schöneres und Gediegeneres des rhytmischen Choralis wird es in der Folge schwerlich geben.

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte und besprochene Musikalien sind in der Musikalien-Handlung von M. Schloss zu haben.



# Rheinische Musik-Zeitung

## für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 28.

Cöln, den 15. Juli 1854.

V. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.

Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 2 Sgr.

Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schless in Cöln erbeten.

### Einige Ideen über die ältere und neuere Compositionsart.

(Schluss)

Keineswegs können wir uns einfallen lassen, die Werke neuerer, guter Componisten, eines Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven etc. hinter jene älteren zu setzen: sondern hier ist nur die Rede von dem häufigen Verkennen ihrer Bemühungen und ihres Kunstsinns. In der äussern, häufig angenehm reizenden Form dieser Werke, glaubt man, liege Alles, was ihre Verdienste bei Kennern ausmache. Allein bei näherer Untersuchung und vertrauterer Bekanntheit mit ihnen und den Kunstgesetzen, wird man bald die ungeheure Fülle ihres inneren Werthes bemerken: wie kunstvoll oft diese und jene Idee in den verschiedenen Stimmen nachgeahmt wird, mit welchem Fleiss die geistreichen Empfindungen unter die Gesetze geordnet werden, und welche Harmonie dem Ganzen zur Unterstützung und Verherrlichung dient. Da wähnt nun dieser und jener, dass das Alles darum nur gute und vortreffliche Kunst sei, weil es beim Anhören eine angenehme Erheiterung verursache: weil bald dieses, bald jenes Instrument allein eine Stimme hübsch auszuführen habe; oder weil viel Gesang, viel Melodie darin, und das Ganze überhaupt recht anziehende, unterhaltende Musik sei, die darum auch einen herrlichen Effekt auf Jedermann mache, und machen müsse. Wer darüber nicht ins Klare kommen kann, der erinnere sich zuvörderst nur, welche verschiedenartige gute und schlechte Musik nicht allein von dem grossen Haufen, sondern oft selbst von den sogenannten Künstlern in eine Klasse gesetzt wird. Man lese nur unsere Concertzettel und sehe, welche Namen da mit einander paradiiren und bemerke, dass dies Alles grösstentheils, selbst solchen Künstlern, gleiche Waare ist; man spreche mit gemeinen Liebhabern und jener Art von Künstlern, man höre ihre Urtheile über Mozart

und Lucitta, Gluck und Paer, Haydn und Rossini etc. Untersucht man weiter und fragt, ob denn nicht wirklich Gluck bessere Sachen componirt habe, wie Paer und dgl., so wird man bald zur Antwort erhalten, dass dies gar kein Vergleich, gar keine vernünftig gestellte Frage sei: der Stil beider Componisten sei in so fern verschieden, dieser schreibe nur für solche Leute, jener für solche, dieser liebe Declamation und einfachen Gesang, jener Virtuosität und Instrumentenspiel; ein Componist lege die mannigfachsten aber herrlichen Instrumentensolo's in seine Compositionen, ein anderer liebe strenge Einheit des Ganzen; Einer habe die feinsten Nüancirungen in seine Werke gebracht, ein Anderer habe nur aus dem Groben, dieser wisse zu schattiren, trefflich schmelzende Uebergänge, überraschende Crescendos, Fortes, Pianos anzubringen, jener liebe das Schmettern der Trompeten und Wirbeln der Pauken, jener die zarten Hauche sanfter Blasinstrumente; der Eine mildfließende Consonanzen, der Andere pikante Dissonanzen — und was des Unsinn dieser Art mehr sein mag. — Aber was sitzt denn darin, ist denn das die Kunst? und wohin sind wir denn gekommen mit unserm Urtheil über sie?

Gibt es gar nichts Feststehendes, allgemein und überall Anwendbares, nichts allgemein und überall Gültiges, nichts Inneres und Wesenhaftes mehr in ihr, dem all' jene Verschiedenheiten nicht beikommen, das auch klar gedacht, bestimmt ausgesprochen, auf Grundsätze und Regeln zurückgeführt werden kann? In welcher andern Kunst verfährt denn der wahre Künstler nach Willkür, spottend aller Gesetze? und der Kunstrichter und das kunstliebende Publikum lässt's ihm beifällig hingehen? dem Maler vielleicht, dass er nicht zeichnen kann, wenn er nur angenehm colorirt? dem Dichter, dass er weder Gedanken noch Gefühle ausspricht, wenn er nur hübsch fließende Verse macht? Oder ist's nicht wahr, wenn ich behaupte: Nicht wenigen, selbst der gepriesensten und gewiss talentvollen Componisten unserer Tage

ist es gleichgültig, ob sie für das Gemüth, oder für die verfeinerte Sinnlichkeit, oder selbst für die grobere (durch Ueberraschung u. dgl.) schreiben, wenn's nur wirkt, d. h. wenn es nur Menschen dahin bringt, dass sie mit den Händen zusammenschlagen? Wird dies erlangt, so ist's gut; um es zu erlangen, darf man sich alles erlauben, ob nach den Gesetzen der Kunst oder ihnen entgegen. Denn die Tonkunst ist in diesen Jahren gänzlich reformirt, ist ungeschaffen, und so sind jene Gesetze alter Plunder geworden, der nicht mehr passt, und mit Achselzucken, wenn auch nicht mit Verachtung (um jener beschränkten Zeit willen) in die Rumpelkammer gestellt werden muss. Sonach ist ihre Muse nicht die einengenden Fesseln entledigte, aber in schön gemessenem Fluge zum Aether sich aufschwingende Himmelstochter, sondern eine unbändige Furie, welche den Erdkreis durchtobt, nur mit sich fortreisen will und überall Unordnung, Willkür und Gesetzlosigkeit einzuführen strebt. — Die ihr noch hören könnt und mögt, laßt euch doch sagen, dass wahre Freiheit nur dann erst Statt findet, wenn ihr den regen Willen und die Tugend der heiligen Gesetze in eurer Brust verschlossen habt, und sie ohne maschinenmässiges Wesen anzuwenden versteht. Ohne Erlernung, reifliches Studium und Werthachtung der anerkannten Kunstgesetze, wird nun und nimmermehr Jemand ein tüchtiger Musiker. Tritt zu jenem sein Talent und seine nun geordnete Fantasie hinzu: dann, nur dann wird er das leisten, was alle tüchtigen Musiker vor ihm und mit ihm, und gleichfalls auf diese Weise leisteten. Aber woher kommt diese stürmende Willkür, diese Ueberschreitung allgemeiner Gesetze? — Ich antworte, bei weitem bei den Meisten aus Unwissenheit. Heut zu Tage geben sich Wenige die Mühe, sich durch ein Chaos der Intervalllehre, Bildung der Accorde, Ton- und Dissonanzenfortschreitung etc. durch zu arbeiten, wie viel weniger, sich um die Gesetze des Schönen und Zweckmässigen überhaupt — in der gesammten Welt der Geister, nicht bloss der musikalischen — ernstlich zu bekümmern. Wissen doch viele Virtuosen nur einen richtigen Begriff, z. B. vom Contrapunkt zu fassen, und sich klar zu machen, geschweige denn, dass sie den Umfang seiner Lehren verständen; noch viel weniger sie anzuwenden vermöchten!\*) In manchen sogenannten musikalischen Cirkeln sind diese Dinge ganz und gar böhmische Dörfer. Der heutige populäre Componist glaubt aus seiner sogenannten praktischen Erfahrung genug abgewonnen zu haben, um zu den Melodiceen, die ihm einfallen, und die er ohne

Weiteres aufnimmt, wann und wo und wozu es sei, wenn sie nur nicht übel klingen — zwar keine eigentliche Harmonie, doch Accorde und Instrumente setzen zu können; ob aber im Ganzen die Fortschreitung richtig, ob das Ganze den edlen Geist der Tonkunst, und eben dem was an dieser Stelle geleistet werden soll, angemessen sei: das kümmert ihn wenig. Es würde interessant sein, wenn Jemand sich die Mühe geben wollte, mit den, die Harmonie betreffenden Schriften Kirnberges oder Marpurgs in der Hand, die heutigen Werke zu kritisiren. Viele der Hrn. Verfasser würden sich gewiss über ein solches Zusammenstellen höchlichst wundern und fragen, wer denn diese Herren gewesen, welche Landsleute, und was denn eigentlich vernünftiger Weise für eine Beziehung sei zwischen dem, was solch' einem steifen Herrn zu sagen beliebe, und zwischen dem, was der freie Genius in dieser neuen Zeit schaffe? Man trifft bei vielen Componisten heut zu Tage nichts an, als neuere Musikalien, viel weniger ältere, an wenigsten gute musikalische Bücher theoretischen Inhalts.

Ich will keineswegs hiermit dem Ansehen guter und mit der Kunst es redlich meinender Männer zu nahe treten: im Gegenheil freut sich gewiss jeder, und ich sicher nicht am wenigsten, dass es, Gott Lob, noch Praktiker und Theoretiker gibt, denen das wahre Wohl ihrer Kunst recht ernstlich am Herzen liegt. Allein es muss auch einem Jeden, der dieses Interesse theilt, eine strenge Pflicht sein, so viel als möglich entgegen zu arbeiten — nicht sowohl dem gänzlichen Verfall, (denn dieser wird von tüchtigen Männern ohnehin verhindert) — träumenden, sorglos in's Zeug hinein raisonnirenden, componirenden, tumultuirenden Wesen, was sich soweit verbreitet hat, und alles nur auffällt, was überrascht, was beklatscht wird (mit Händen, Zungen und Federn), sogleich für baare Münze aufnimmt, und so die Sinnlichkeit mehr vorherrschen lässt, mehr vorherrschen macht, als Einsicht und Gemüth. Dieses Uebel hat sich gewiss jetzt tiefer eingefressen als Mancher glaubt; und damit geht der Geschmack an der Musik, als einer schönen Kunst, denn doch wahrlich zu Grabe und muss zu Grabe gehen. Aus bloss Sinnlichem wird immerdar wieder bloss Sinnliches. Was vom Fleisch geboren wird, das ist Fleisch: nur was vom Geist geboren ist, das ist Geist. So sagt die Schrift, und es ist auch in dieser Anwendung vollkommen wahr, und diese Anwendung auch gar nicht etwa unrecht oder anstössig.

Woher nun aber jene Unwissenheit eben in diesen Tagen, wo sonst so Viele so Vieles, so ohne Vergleich mehr lernen, als in vergangener Zeit? So wird man vielleicht fragen. Die Antwort konnte nicht kurz, und müsste weitschichtig werden, betrachten wir den Musiker

\*) Wie viel anders war es doch noch vor ungefähr 50 Jahren in diesem Punkte.

vorerst nicht bloss als Musiker, sondern als Mitglied der jetzt erwachsenden Generation überhaupt. Aber wir wollen dies wenigstens jetzt übergehen und bei jenem verweilen. Und da fällt die Hauptschuld auf den frühern Unterricht und die frühere Anleitung zur Musik. Wer Lust und Liebe zu dieser fühlt, fängt damit gewöhnlich an, sich auf irgend einem Instrumente näher mit derselben bekannt zu machen. Wird dem Schülter hier nur zur Maxime und zum Zweck gemacht, wie es leider so häufig geschieht, so bald als möglich eine tüchtige Fertigkeit und Handhabung seines Instruments zu erlernen, ohne dass man dabei auf die Bildung des Geistes und eigentliche Nahrung des Gemüths Rücksicht nimmt: so ist sehr zu befürchten, dass wenn er sich nachher der Composition widmen will, er auch nichts weiter hervorbringe, als was wieder dazu dient, Fertigkeit zu erlangen, Fertigkeit zu beweisen: von eigenlichen Sinn, Geist, Wahrheit und Geschmack aber nichts, oder doch nicht mehr, als was bei solchem Einüben und Abarbeiten Einen von selbst aufliegt; und was nie viel sein kann, aber dann gemeinlich auch einmal am rechten Orte, zu sicherem und gutem Zweck angebracht wird. Das Mechanische der Kunst ist ein sehr wesentlicher Theil derselben: allein durchaus und zu jeder Zeit einem höhern Zwecke untergeordnet. Der Lehrer mache seinen Schüler vornehmlich auf das Wesen, den Zweck und die Schönheiten der guten Musik aufmerksam, und zeige ihm eben darin den Grund, warum diese Musik in den Augen von Kennern und auch von verständigen Liebhabern, einen solchen anerkannten Werth habe; und thue das, sobald der Schüler nur fähig ist, diese Dinge zu begreifen. Er wähle immer nur die bessern, ist es möglich, nur die besten Compositionen, alt oder neu, zur Übung, mache ihn auf ihre Unterschiede aufmerksam, zeige ihm den Vorzug dieser Composition vor jener, und leite ihn so zuvörderst zu einer höhern Stufe der Ansicht. Später zeige er ihm das Gewebe der innern Arbeit und eines guten Tonstücks, lehre ihn hauptsächlich den Unterschied zwischen dieser innern Arbeit und einer äusserlichen Verbrämung oder Ausschmückung von Modulation, Coloraturen, Figuren etc. erkennen, und, was jetzt besonders nöthig geworden, das Barocke vom Genialen unterscheiden. Gewiss bei einem nur einigermaßen für das Schöne und Zweckmässige empfänglichen Gemüthe und bei dieser mit Sorgfalt angestellten Wahl der zu übenden Tonstücke wird der Schüler sich bald auf dem Standpunkt befinden, einiges Urtheil anwenden zu können, und er wird unvermerkt doppelt gelernt, erstens sich mit wahrem Vergnügen die gehörige Geschicklichkeit und Fertigkeit erworben, zweitens das klassischste unserer musikalischen Literatur kennen

gelernt haben. Mit Eifer und Vergnügen wird er sich dann den höhern Studien seiner Kunst unterwerfen, um mit Ueberzeugung die Gesetze anzuerkennen, mit Nutzen die Regeln anzuwenden, von deren Richtigkeit und Vortrefflichkeit er sich vorher studierend, nun arbeitend, überzeugt fühlen wird. Wie viel anders wird es hingegen mit dem aussehen, welcher nichts gelernt hat, als sein ganzes Dichten und Trachten nur auf eine erstaunenswürdige Fertigkeit und Volubilität zu wenden. Der leidige Effect, diese Wünschelrute, und zugleich dies Wünschelhütlein der schlechtern Tonsetzer unserer Tage, wird sein ganzes Inneres einnehmen, und durch den Beifall der leeren, rohen, gaffenden und plaffenden Menge irre geführt, wird er — glückt's — eine Weile, eine ganz kurze Weile seinen niedern Zweck erreichen, dann, von einem Andern gar bald überboten, verdrängt, in sein Nichts zurückzusinken, dieses sein Nichts nun fühlen, und ein unglückseliges Geschöpf sein: um so unglückseliger, da er nun auch weder Muth noch Kraft und Fähigkeit noch Lust hat, neue, für ihn neue Bahnen einzuschlagen und zu bessern Ziele sich empur zu arbeiten. Wie manches herrliche Talent, wie manche schöne Anlage zur Kunst ist auf diese Weise für immer zu Grunde gegangen; wie manches reich ausgestattete Leben hingetraumt, hingefaselt, oder auch, bei grosser, aber verkehrter gerichteter Anstrengung hingewürgt worden! Doch ich entfernte mich von meinem eigenlichen Gegenstande! nimmt man zusammen, was ich hier beigebracht, so geht, irre ich nicht, über diesen Folgendes hervor:

Die neuere Musik hat allerdings wegen freiem Wegwerfen oder vorsätzlichem Vermeiden gewisser einförmiger, den Geist hemmender, das Gefühl ermattender Formen, und wegen der lauterer An- und Aussprache der Affecten und der Fantasie gewonnen; sie hat dadurch ein neues, ein freieres einnehmenderes, ja wohl auch verklärteres Gewand angenommen; in ihrem Innern jedoch, in ihrem Wesen, blieben ihre Gesetze, blieben ihre Kunstregeln und mussten bleiben, weil die anerkannten Fundamente für die wahre schöne Kunst nie verändert werden können. Auf der andern Seite verlor jedoch die neuere Musik durch Entfernung vieler talentvoller Köpfe von ihrem wahren Sinn, Geist und Körper verwechsell; und weil jetzt Gemeinheit und Sinnlichkeit im Publikum, indem ihnen der Künstler geföhnt, in der Musikwelt Sitz und laute Stimmen erhalten haben, und nun ebenso auf den Künstler (den schwächern) entscheidenden Einfluss gewinnt, wie sie vorher von diesem entscheidenden Einfluss empfangen hat.

„Kann das anders werden?“ Warum nicht? Alles was anders geworden, kann auch wieder anders werden! — „Wie aber, da man ja hier Niemand zwingen, nicht ein-

mal nöthigen kann? Nur dadurch, dass die Einsichtigen und Bessern sich zusammenhaken, um eine Masse gegen eine Masse zu bilden. — „Wie geschieht das aber?“ Davon ein andermal! —

### Berliner Brief.

Zum letzten Male vor Antritt des Sommerurlaubs trat Frau Köster als Fidelio auf, eine für sie höchst vortheilhafte Wahl, indem grade ihr erregtes Naturell und die biegsamen Stimmittel dieser Rolle einen eigenthümlichen Zauber verleihen. Sie erreichte an diesem Abende besonders günstig disponirt ihre Absicht, vom hiesigen Publikum bis künftigen Herbst voll nachhaltiger Erinnerung zu scheiden, vollkommen. An den besonders gelungenen Stellen quoll unwillkürlich Beifall aus aller Herzen hervor, und wohl selten wurde die leider bei uns sehr organisierte Claque vom Publikum so oft überrumpelt und aufgeschreckt, als grade an diesem Abende. Mehr als die Schröder und Wagner sich zu dem zarten, sinnigen, nervösen Element hinneigend, gab sie auch hier vor Allem ein ächtes Weib in der feinsten Abstufung weiblicher Regungen als hinreichenden Ersatz für das mehr spezifisch-heroische Auffassen solcher Partien von Seiten jener Sängerrinnen. Im Gesang wie im Spiel spiegelte sich in fast fortwährend steigendem Maasse eine Natürlichkeit, Sinnigkeit und Hingebung, wie sie, wenigstens jetzt, kaum bei einer Sängerin wiedergefunden werden möchte. Besonders das erste Quartett und Terzett durchwehte sie mit diesem zarten Hauche, während sie dagegen in der grossen Arie des ersten Actes und der Katastrophe im zweiten einzelne Gesangsmomente bis zu schwindelnder Leidenschaftlichkeit steigerte. — Dieser Abschiedsvorstellung folgte das Auftreten von Fr. Jenny Ney in einem längeren Gastrollencyclus. Unser Publikum kann der Intendantur gewiss für Nichts grösseren Dank wissen, als dafür, dass sie diese, in mehrfacher Beziehung jetzt anerkannt bedeutendste Sängerin für einen längeren Aufenthalt hierselbst gewann. Fr. Ney sang in den Hugenotten, Vestalin, Lucrezia Borgia, Don Juan, Fidelio, zweimal in Norma und in den lustigen Weibern von Windsor. Ihre Ausbildung ist eine eigenthümliche, ein treuer Spiegel des Standpunktes unserer jetzigen Gesangsusbildung; erst seit wenigen Jahren ist ihre Stimme und ihr Auftreten überhaupt ein bedeutendes geworden. Mit einer kleinen, biegsamen Stimme trat sie zuerst in zweiten und dritten Partien auf; sie hatte, auch in dramatischer Beziehung, gute Vorbilder, denn ausser kurzen Studien bei einem der bedeutenderen Lehrer war es jedenfalls lediglich ein glückliches Nachahmungstalent, welchem sie die so merkwürdige Routine

in Gesang und Spiel verdankt. Seitdem entwickelte sich Körper und Stimme in bedeutendem Grade, während sich in Bezug von Intonation und Coloratur die einmal gewonnene Routine erhielt. Dadurch ist es zu erklären, dass eine so mächtige, dicke Stimme, trotz geringer Leitung ihrer Studien so viel Leichtigkeit bietet.

Auf unser Publikum wirkte sie am überraschendsten durch ihre Vielseitigkeit. Während dasselbe an jeder unserer Sängerrinnen immer nur je eine Seite schätzen gelernt hat, musste es frappirt werden durch die sowohl durch Fülle des Tons, als auch Biegsamkeit des Organs, leichte und klare Intonation, Umfang und dramatische Behandlung gebotenen Lichtmomente. Besonders in den Hugenotten und Norma, noch mehr aber in den lustigen Weibern von Windsor riss sie dadurch in den Hauptmomenten zu einem gar nicht mehr zu zügelnden Strome von Enthusiasmus hin. In letzterer Oper überraschte sie nach 6 tragischen Rollen durch eine Fülle genialen Humors; in diese Rolle (Frau Fluth) schien sie sich am meisten durch Beobachtung der feinsten Regungen weiblicher Laune hineingelebt zu haben; sie gelang ihr, wie der vortrefflichsten Schauspielerin, und musste natürlich noch mehr als bei einer solchen blenden durch die brillante Ausstattung mit unverwundbarer Coloratur, unermüdlichen Trillerketten, schwindelnden Passagen bis zum hohen *d* und *es*, Alles voll naiver liebenswürdiger Laune mit feinem Texte aneinandergereiht. Ueberhaupt bietet sie in den Hauptmomenten fast aller Partien eine wahre Kette, ein fürmliches Schatzkästchen von blendenden Effekten, die das Publikum zu ungeheurer Begeisterung hinführen. Leider aber ist das nur in den Rollen der Fall, wo sie Gelegenheit hat, durch dauernde Steigerung von Spiel und Gesang so zu sagen warm zu werden, bis sich das nicht zu bedeutende Metall der Stimme durch die starke Muskelhülle Bahn bricht. Nur nach und durch solche Erregung tritt der Glanz ihres Organs hervor; wo diese Gelegenheit nicht so dauernd vorhanden, bleibt dasselbe kälter; die obere Region enthält matte oder spitze Töne, die ihren Ursprung aus dem Halse oder Kopfe zu deutlich verrathen, und der Totaleindruck zerbröckelt in eine Menge einzelner Versuche, durchzudringen, die wohl immer noch Eindruck genug machen, aber doch nicht recht zu tieferem Genuße kommen lassen. So misslang ihr theils aus diesem Grunde, theils wegen geringer Beweglichkeit des starkgebauten Oberkörpers, am meisten Fidelio, in welchem unglücklicherweise Frau Köster so eben erst durch Zartheit, tiefes Gefühl und leidenschaftliche Gluth Aller Herzen zu dauernder Dankbarkeit verpflichtet hatte. Auch in der Vestalin und Donna Anna im Don Juan zeigte sich Vieles zu kalt und abgemessen bis auf we-

nige Momente. Dennoch bleibt sie in der jetzigen an gemisler Tonbildung so armen Zeit im Allgemeinen eine der bedeutendsten, wenn nicht die bedeutendste, besonders vielseitigste Sängerin, die wir seit der Zeit einer Schechner und Milder gehört haben, und kann nur der Wunsch ausgesprochen werden, dass sie von der ersten Bühne der ersten Kunststadt der Welt wo möglich dauernd gewonnen werde. —

In den größeren und sehr beliebten Sinfonieconcerten der Liebigschen und Kroll'schen Capelle hatten wir wiederum mehrfach Gelegenheit, grosse Orchestercompositionen von Fr. Emilie Mayer zu hören. Es möchte wohl selten eine Dame geben, welche auf dem Gebiete der Sinfonien und Ouvertüren mit so grosser Leichtigkeit und Beherrschung der Mittel des aus so verschiedenartigen Elementen zusammengesetzten Orchesters sich bewegt. Besonders gilt dies in Bezug der, für eine Dame doch jedenfalls stets unzugänglicheren genaueren Kenntniss der Technik und des Charakters der einzelnen Instrumente, andererseits, wie gesagt, in Bezug consequenter Behandlung, Instrumentirung ihrer meist sehr sinnigen oft auch schwungvollen Ideen. Versäumt sie ausserdem nicht, das grössere Publikum noch mehr heranzuziehen durch die Zugeständnisse zugleich fesselnder und leichtfasslicher, eben aus dem Publikum herausgeholt, Tonweisen, Zugeständnisse, welche alle erfahrenen Meister der Composition keineswegs verschmäht haben, so kann sie sich nach den bereits errungenen Erfolgen gewiss auch ausserhalb Berlin unter den beliebten und stets gern begrüsseten Componisten eine dauernde Stelle sichern. —

32.

## Besprechung neu erschieuener Werke.

**Burchard, C., Volkslieder und Gesänge;** frei bearbeitet für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Magdeburg, Heinrichshofen.

Die Idee, Volkslieder für gemischte Stimmen zu arrangiren, ist eine glückliche, wemgleich keineswegs neue. Doch gehört zu solcher Arbeit bei weitem mehr Geschick, als der Arrangirer nach dieser Probe zu besitzen scheint. Herr B. lerne erst einen vierstimmigen Satz sachgemäss behandeln, und er wird, wenn vielleicht auch nichts Geistreiches, so doch etwas Ordentliches, Geniessbares machen. In diesem speciellen Falle gibt er durchaus Dilettantenhafes. —

**Tschirch, W., Op. 27. Der 24. Psalm** für vierstimmigen Männerchor mit Solo. Magdeburg, Heinrichshofen.

Ganz wohlklingend, doch ohne jede durch einen derartigen Gegenstand bedingte Erhebung und Würdigkeit.

**Staub, C. G., Kurze Anleitung zum Violinspielen;** Esslingen, bei C. Weychardt.

Praktisch und dem in der Vorrede vorgeschriebenen Zwecke entsprechend. Für erste Anfänger wohl brauchbar.

**Molberg, Jean, Morceau de Salon pour le Violon avec Piano.** Vienne, chez Pietro Mechetti veuve.

Ohne Interesse. Ein sentimental nüchternes Motiv kehrt fünfmal hintereinander mit gewöhnlichen Varianten wieder. Das sind freilich längst abgemachte Sachen, über die nichts mehr zu sagen ist. Das Stück hat übrigens schon einen ganz verdächtigen Titel, ausser welchem man weiter nichts zu sehen brauchte, um *au fait* zu sein.

**Ritter, A. G., Op. 22. Vier Lieder** für Sopran, Alt Tenor und Bass im Freien zu singen. Magdeburg, Heinrichshofen.

Endlich unter vielem Unbedeutenden eine angenehme Gabe. Die Lieder sind, was schon der Name verbürgt, gut gehalten in jeder Hinsicht, und um so empfehlenswerther, als sie sich gut zu klingen versprechen. Nur nehmen wir folgende Stellen an: im dritten Liede die Fortschreitung vom 8. zum 9. Tact, so wie die nicht schöne, angefügige Verbindung des jedesmaligen Schlusses und Wiederanfanges. Wir meinen den Abschluss der ersten beiden Verse in *G dur* und das sich daran schliessende *D dur*. Es wird diese Folge immer etwas Stiefes, Ungelenkes haben. Der Eintritt des Quartextaccordes im dritten Vers bei dem zweiten *pp*, möchte wohl etwas zu weichliches haben. Nro. 4 enthält eine Reminiscenz an eine Stelle in Mendelssohn's Lied „Bei der Wiege“, wie denn überhaupt hier und da ganz entschiedene Mendelssohn'scher Einfluss, besonders im harmonischen Theile aller Lieder, sich geltend macht.

**Stiehl, H., Op. 23. Impromptu.** } Ebendaselbst.  
**Stiehl, H., Op. 25. Idylle.** }

Musikstucke, die sich nirgends über das Niveau des Gewöhnlichen, kaum Mittelmässigen erheben, und die uns eben deshalb jeder Kritik überheben. Möglich, dass dergleichen ein Publikum haben kann in unserer verwässerten Zeit. Wir beneiden Niemand um die geistige Genossenschaft mit dem Autor. Die Titel sind willkürlich, da in Op. 23 ebensowenig etwas von einem Impromptu enthalten ist wie in Op. 25 von idylischem Charakter.

**Mozart, Adagio** aus einer Violinsonate, für 4/m. bearbeitet von Leydel. Ebendaselbst.

Das Arrangement oder die **Bearbeitung**, wie Herr Leidel selbst sehr unrichtig sagt, ist nicht glücklich. Bis auf die, das Mittelmotiv umkleidende, Sechszehnthellfigur ist das Original beibehalten, und gerade die Veränderung der Sechszehnthellfigur, welche meistens in der Umkehrung der Terzen in Sexten besteht, ist so unvortheilhaft gerathen, dass sie das schöne Tonstück verdirbt, indem ein theilweise anderer Sinn herauskommt. Kann man in Arrangements die Wirkung des Originals nicht wenigstens annähernd erröthen, so muss man davon bleiben.

Richter, Carl, „La Giocosa“. Op. 10. Berlin, Dammköhler.

Unschuldiges Kinderspielzeug. —

Rebbling, L., „Le souvenir“. Op. 3. Magdeburg, Heinrichshofen.

Bei allem Respekt für die *Souvenir's* der verschiedenen Menschen vermag uns das vorliegende kaum ein vorübergehendes Interesse einzufloßen. Wenn die Kunst uns sonst kein besseres Andenken hinterlasse, dann verlohnte es sich wohl nicht der Mühe sie zu treiben.

Wurst, Richard, „Geistliches Lied für 4 Frauenstimmen und Solo“. Op. 27. Ebendaselbst.

Ein ganz ordentliches Musikstück, das nur zu sehr an sein Vorbild erinnert. Mendelssohn hätte es in einer schwachen Stunde schreiben können. —

Beltjens, J. Ch., „Melodie variée pour Piano“. Op. 64. Rotterdam, C. de Vletter, Heft 1. 25 Sgr.

Ein „*Morceau de Salon*“, das dem Spieler Gelegenheit bietet seine technischen Mittel zu produciren, ohne sonstigen tiefen musikalischen Werth. Solche Compositionen können sehr gut beiden Ansprüchen genügen, d. h. sie können die Virtuosität entfalten und gleichzeitig das Ohr des musikalischen Zuhörers befriedigen, und wir müssen deshalb dem Verfasser vorwerfen: dass er die Variationen, die er in Zusammenhang gebracht hat, mit mehr Geschick hätte verbinden können — dass er ferner seinen Variationen durchaus nichts Pikantes oder Contrastirendes gegeben hat (die Variations-Figuren sind beinahe dieselben) — und dass er endlich nicht rein schreibt (chromatische Tonleitern und dgl. mehr mit Pedal, sind nicht nur für den Kritiker, den vermeintlich tadeln wollenden ein *crêve-cœur*, sondern für Jeden der unbefangenen zuhört, was leider unsere heutigen Klavierspieler von Profession nicht thun.

Beltjens, J. Ch., „L'angelus Révêrie pour Piano“. Op. 63. Rotterdam, C. de Vletter, Preis 1 Thlr.

Die formelle Einrichtung dieser Composition besteht darin, dass eine sehr süßliche, weiche, ansprechende Melodie „*Preghiera*“ genannt zuerst 4stimmig gesetzt — zufälliger Weise in dem Umfange der Stimmmitel des Männerquartetts — uns vorgeführt, dann zweimal variirt wiederholt. Die erste Variation besteht darin, dass die rechte Hand eine zierliche Passage über die Melodie im *staccato* auszuführen hat, während die zweite den Gesang mit breiten harmonischen Arpeggien umgibt, so dass das Ensemble dieses kleinen Stückes in den Salons einer fein-ärllichen Welt seines Erfolges sicher sein kann. Ausserdem ist die Piece eine sehr nützliche Etude für die rechte Hand. — Aber die *Clochettes als Introduction und Intermezzo*? —

Jansen, F. G., „Der wilde Reiter von Geibel“. Romanze für Bariton mit Pianoforte. Köln, M. Schloss. 7½ Sgr.

Ein kräftiges und sangbares Lied voller Schönheiten der verschiedensten und eindringlichsten Art. „Der wilde Reiter“ in der

Qual der Unruhe und Leiden des Liebestranken, den er getrunken, überträgt die Gewalt seiner Leidenschaft auf die Jagd, welche ein doppeltes Ziel hat, denn nicht nur das Wild, sondern auch er selbst sollen erliegen. Ähnliches bietet sich uns in „Ueber Wildemann“ von Fr. Schubert. Wir möchten dieses Lied hier in einer Beziehung den Vorrang geben, und dieser ist, der der Singbarkeit; Schubert's Lied liegt gar nicht gut, und wird vortragen, niemals den Eindruck machen, den man bei der genialen Anlage dieses Liedes erwarten könnte: Jansen's Composition dagegen ist nicht so schroff, so überherbe angefasst; bringt aber die zu Grunde liegende Idee dem Hörer sehr viel sicherer zum Verständniss.

## Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Unser Männer-Gesang-Verein machte am 9. Juli zur Erholung von den Anstrengungen der Londoner Tour, eine Sängerfahrt rheinaufwärts, von der er nach einem in froher Sangeslust verlebten Tage am späten Abend wieder in die Heimath zurückkehrte. — Unser Stadttheater wird in der nächsten Saison Fräul. v. Westerstrand als prima Donna besitzen; die übrigen Engagements sollen hinter dem genannten nicht zurückstehen; auch wird Herr Röder kommenden Winter jede Woche einige Vorstellungen im Vandeville-Theater geben. — *List* ist hier durchgereist, um sich zum Musikfest nach Rotterdam zu begeben.

Berlin. Richard Wagner's „*Tannhäuser*“ wird nun wohl nicht länger von der hiesigen Hofbühne ausgeschlossen bleiben, und schon in der nächsten Saison dürfte die genannte Oper hier zur Anführung kommen. Der Umstand, dass Seine Majestät der König auf Seiner jüngsten Reise die Oper in Königsberg sah und Seinen Beifall nicht versagen konnte, soll entscheidend in die Waagschale gefallen sein. Sehr wahrscheinlich ist es, dass dann Wagner's unermüdlicher Freund *List*, am Dirigentenpulte stehen wird. — Im Kroll'schen Theater wurde Mozart's „*Schauspieldirektor*“, eine Operette, die von dem Repertoir der deutschen Bühnen leider fast verschwunden ist, gegeben und sehr beifällig aufgenommen.

Berlin. Zu den feststehenden Erscheinungen in den hiesigen Künstlerkreisen gehört jedenfalls seit Kurzem auch Miss Isabel Curtis aus London, im Gesange Schülerin von Romani in Florenz, kurze Zeit auch von Garcia in London, eine Dame von nicht nur der feinsten und vielseitigsten Bildung, sondern auch so eigenbühnlicher Schönheit, dass sie, in Bezug auf Gesang und Harfe, eine der ersten Zierden der Concerte der Gesellschaft Opernchor, in deren dramatischem Institute sie unter Pyllemann und dem Director Zoppf ihre Studien als Sängerin zu vollenden beabsichtigt, zu werden verspricht. —

Wien. Am 29. Juni hatten wir das grosse Vergnügen, die Königlich-Preussische Kammerängerin, Frau Tazsek-Herrnburg in der Dominikanerkirche bewundern zu können. Die gefeierte Künstlerin hatte aus Gefälligkeit für den *Regens cori* Herrn Demmel die Sopranrolle in der grossen Haydn'schen *B-Messe* übernommen. Die Kirche war gefüllt von Andächtigen, welche durch den zum Heren dringenden seelenvollen Vortrag der genannten Künstlerin noch mehr zur Erbauung erhoben wurden. Zum Oratorium sang sie eine *Arie* von Mozart. Ihr Vortrag war voll der künstlerischsten Reinheit und Schönheit. Sie brachte die Colra-

taren und schönsten Verzierungen, wie sie Mozart geschrieben, mit der lobenswerthesten Präzision und einer Schönheit, die Bewunderung erregte. Dabei zeigte ihre Stimme eine seltene Frische und Weichheit. Viele Kunstfreunde hatten sich eingefunden um Fran Tuzcek bewundern zu können und ihr nach beendetem Gottesdienst die schmeichelhaftesten Lobeserhebungen zu bringen. Die Tenorsoll's hatte der Kaiserl. Hofopernsänger Herr Rademacher übernommen und bewies damit, dass er im Besitze einer eben so schönen als kräftigen Stimme sei. Sein Vortrag ist edel und ausdrucksvoll und fand die allgemeinste Anerkennung. Fran Tuzcek, welche wir gerne in der Oper bewundert hätten, ist am 2. Juli zum Gebrauche der dortigen Bäder nach Ischl abgereist.

Paris. Die Ferienzeit der grossen Oper wird die Dauer von sechs Wochen nicht übersteigen, und Mitte August wird die Kaiserliche Musik-Akademie wieder in gewohnter Thätigkeit sein. Mittlerweile hat die, durch Dekret des Kaisers gebildete, Commission-Gegenheit, die sich in etwa in den Geschäftsjahre einzutreten; denn Männer wie Troplong, Baroche, Rouher, Morny u. s. w., die Pionten der Legislatur, Magistratur und des Barreaus haben in Theater-Angelegenheiten vielleicht noch manches zu lernen, indess lernen solche Schüler schnell. — Die italienische Oper verliert Madame Tedesco, welche ein Engagement nach Petersburg abgeschlossen hat; als Ersatz dürfte Frau Stoltz gewonnen werden, mit welcher bereits Unterhandlungen angeknüpft sind, die einen baldigen Abschlusse erwarten lassen. — Wie die grosse Oper sich häufig aus Kräften der andern Theater rekrutirt, so sollen auch der Sängerin Marie Cabel, des besten Mitgliedes des *Théâtre lyrique* Anerkennung gemacht worden sein, die aber zu keinem Resultate geführt haben, weil Madame Cabel der gefährlichen Ehre, Mitglied der grossen Oper zu sein, ihre jetzige sichere und gefeierte Stellung vorzog. Madame Cabel hat erst neuerdings in London als Regimentstochter im wahren Sinne des Wortes Sensation gemacht, denn eine geschickte Hand that ihr in die Arie „Heil Dir, mein Vaterland“ Verse eingelegt, die sich auf das herliche Einverständnis der beiden Staaten bezogen, und einen wahren Sturm von Beifall hervorriefen, zu dem die Königin, welche der Vorstellung beiwohnte, das Signal gab. — Zu den vielen Todefällen, welche seit Beginn des Jahres die Reihen der hiesigen Künstler lichten, sind zwei neue hinzutreten. Jules Sévstie, früher als Sanger und in den letzten Jahren als Direktor des *Théâtre lyrique* bekannt, so wie der Sekretär der Akademie, Raoul Rochette, sind gestorben. Bei der Unmasse von guten und schlechten Leichenreden, die man bei solchen Gelegenheiten zu hören bekommt, war eine testamentarische Verfügung des Letzteren, die folgendermassen lautet, sehr am Platze: „Ich verordne ausdrücklich, dass bei meiner Beerdigung keine Leichenrede gehalten werde, denn ich habe im Leben durch diesen Gebrauch schon so viel gelitten, dass ich bei meinem Tode wenigstens diese Qual Anderen ersparen will. Ich verlange für mein Grab nur das Gebet der Kirche und den stillen Kummer meiner Freunde.“

London. Die Musikalienhändler Cramer & Beale haben eine italienische Oper engagirt, mit der sie die Hauptstadte der Provinz besuchen wollen. Der Pianist Rosenhain hatte die Ehre eine seiner Compositionen im Buckingham-Palast vor der Königin zu spielen. — Fr. Claus gab ein sehr besuchtes Concert.

Stockholm. Hier haben im vorigen Monate zwei Festlichkeiten stattgefunden, von denen jede den mächtigen Beiz der Neuheit in sich trug. Die eine, ein Musikfest, das erste in Schweden, vereinte vierhundert achtzig Sängern und Instrumentalisten zur Auf-führung von Mendelssohn's Oratorium „Elias“ und mehreren kleineren Händel'schen Compositionen; die zweite ein historisches Concert, bot ausschliesslich Musikstücke aus dem siebzehnten

und aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, so unter Andern: Ouverture und Terzett mit Chor aus „Dardanus“ von Rameau und Ouverture und Tenorarie aus „Proserpine“ von Lulli. Ein sehr zahlreiches Auditorium wohnte den Festlichkeiten bei, von denen besonders die zweite so viel Glück machte, dass Herr Wennborn, der erste Tenorist des hiesigen Hof-theaters, zu seinem Benefiz ebenfalls in den Schutz der alten komischen Oper hineingriff und „das Schloss von Montecoro“ von Dalayrac mit grossem Erfolge zur Aufführung brachte.

Rotterdam. Unter der Direction des Königl. Niederländischen Musik-Directors Herrn van Verhulst gab hier das Orchester des „Frank'schen Tuin“ neulich ein grosses Concert brillant, bei welchem besonders Herrn L. Schreiber aus Cöln ein grosser Triumph zu Theil wurde. Die Rotterdamer Courant schreibt in einer längeren, das Concert behandelnden, Rezension über das Spiel des Herrn Schreiber wörtlich: „Die Krone all des Vortüglichen, welches dem Publikum an diesem schönen Abend geboten wurde, waren unstreitig die Leistungen des Herrn Schreiber, eines Trompetisten, welcher Alles, was wir je in diesem Genre gehört haben, bei Weitem in den Hintergrund drängt. Selbst Sachse, der berühmte Hannover'sche Trompet-Virtuose, welcher vor mehreren Jahren hier Furor machte, muss diesem gegenüber zurücktreten. Es ist schwer zu sagen, was man bei diesem Künstler am meisten bewundern soll, denn alle Theile seiner Kunst sind bei ihm zu einer solchen Vollendung ausgebildet, zu einer solchen Höhe gebracht, dass so Künstler wie Laie staunend zuhören und sich sammeln müssen, die ihr Enthusiasmus sich in dem lauteften Beifall Luft macht. Der Ton des Herrn Schreiber beherrscht das kräftige Ensemble eines gewaltigen Orchesters und entzückt unmittelbar nachher durch das reizendste, lieblichste und leiseste *Pianissimo*, in beiden Fällen rein, glatt und hell, wie Silberklang, bleibend. Bald erbebt man unter dem Eindrucke des gewaltigen Schalles, der Alles vor sich niederwirft, bald raschen die Töne, Harfenklänge gleich, dahin, um im nächsten Momente unmerkbar abzuwachen. All dieses Feenhaft wird durch Herrn Schreiber in einer Abwechslung geboten, deren folgeweise Schwierigkeiten man für unauflösbar halten würde, sähe und hörte man nicht, wie Herr Schreiber dieselben mit einer an's Wunderbare grenzenden Vollkommenheit, Ruhe und Ungewohnenheit löst. Mit einem Worte, Herr Louis Schreiber ist in jeder Hinsicht ein Virtuos von der vollkommensten, feinsten Bildung und unbedingt der erste Trompetist der Jetztzeit.“

New-York. Für die nächste Saison hat Herr Maretzek, der Impresario der italienischen Oper folgende Gesellschaft zusammengestellt: Sopran, Quantini Brambilla (Mailand), Antonietta Ortolani (Venedig) und Rosa Marra (Mailand); Alt, Guiseppina Martine d'Orney (Wien); Tenöre, Giacomo Galvani (Mailand), Neri Baraldi und Domenico Mazzoleni; Bariton, Francesco Graziani (Paris) und Giovanni Andrazi (Wien); Bass, Ignazio Marini und Polinare Ortolani.

An den meisten Theatern Italiens ist Verdi's „Trovatore“ in dieser Saison die Lieblingsoper des Publikums. Berichte aus Mailand, Rom, Bologna, Florenz, Modena, Forli, Trient und Padua sprechen sich mit einstimmiger Anerkennung über dieses Werk aus.

Spontini's Olympia. Der Beifall, welcher Spontini's Olympia bei ihrem Erscheinen in Paris hatte, war so kalt, dass schon bei der zweiten Aufführung die Einnahme sehr geringe genannt werden musste. Die Administration sah sich deshalb genöthigt, um das Haus zu füllen, mit vollen Händen Freibillets zu verthei-

len. Jede Vorstellung verursachte eine ausserordentliche Ausgabe von 800 Frs; dann die 160,000 Frs gerechnet, welche die Decorationen und Garderobe gekostet, sowie 6000 Frs. für verfertigte und nachher durch die vom Componisten immerwährend gemachten Aenderungen unbrauchbar gewordene Copien, und man wird begreifen, wie bedeutend der Verlust war, welchen diese Oper verursachte.

Halevy hat eine neue phantastische Oper auf einen Text von St. Georges vollendet.

Ueber Gluck's Geburtsort und Geburtstag war man bisher in der musikalischen Welt nicht einig. Jetzt ersieht man endlich aus einer Biographie des grossen Meisters, die von Anton Schmidt mit grosser Sorgfalt gesammelt und aufgestellt worden ist, dass Gluck in Weidenwang, einem kleinen Oerthen der bairischen Pfalz, nahe bei Neumarkt, und zwar am 2. Juli 1714 das Licht der Welt erblickt hat.

Nach einem Berichte der Kölnischen Zeitung ist Henriette Sonntag am 17. Juni in Mexico der Cholera erlegen.

Der alte belgische Violoncellist Platel, derselbe, welcher Schüler, wie Servais Batta und Demank anstellte, war ein wunderliches Gemisch von Naivität und Sorglosigkeit, und selbst in seinen Launen oft sehr originell. So kamen während der Zeit, die er zu Antwerpen verweilte, eines Tages Gerichtsdieners zu ihm, um seine Mobilien zu säkern, gerade als er sich auf seinem Instrumente übte. Kaum hatten sie ihm den Grund ihres Besuchs mitgetheilt, als er sie mit grosser Höflichkeit in sein Schlafgemach wies, wo die Diener der Theinis sich abhold an ihr Geschäft machten. Platel nimmt sein Violoncell unter den Arm, kehrt in sein Wohnzimmer zurück, schliesst dann dessen Thüre doppelt ab und geht mit grösster Selbstzufriedenheit weg, ohne sich im geringsten um das zu kümmern, was der neue Zweck seiner Hausgenossenschaft in der Zwischenzeit beginnen werde. — Ueber Sophie Crivelli cursirt gegenwärtig folgende Anekdote, die, wenn nicht authentisch, doch jedenfalls Anspruch auf die Anwendbarkeit des italienischen Sprichworts, *si non è vero etc.* hat. Die berühmte Sängerin schenkte eines Tages ihrem Zimmermädchen, einem einfachen natürlichen Geschöpfe, ein Theaterbillet. Man gab gerade die Hagenotten, und die Aufwärterin war überglücklich, das grosse Stück zu sehen. Am andern Morgen fragt Sophie Crivelli, neugierig auf die ländliche Kritik, ob sie ihr gefallen habe. „Mir wohl“, lautete die Antwort. „Wie so, dir wohl?“ „Ja, dem Anderen muss es doch nicht gut genug gewesen sein, sonst hätten Sie dieselben Sachen nicht immer zweimal singen müssen,“ meinte die Einfalt vom Lande.

Im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig erschien:

	Thlr. Sgr.
Bargiel, W., Op. 8. Drei Charakterstücke für Pianoforte . . . . .	— 25
Beethoven, L. van, Op. 115. Grosse Ouverture (C dur). Arrangem. für zwei Pianoforte zu acht Händen von A. Horn . . . . .	1 10
Brahms, J., Op. 2. Sonate (Fis moll) für das Pianoforte . . . . .	1 5
— Op. 4. Scherzo (Es moll) für das Pianoforte . . . . .	— 20
Chopin, F., Andante Spinato pour le Piano tri de la grande Polonoise brillante. Op. 22 . . . . .	— 10
Gade, N. W., Op. 14. Ouverture No. 3. C dur. arr. f. das Pianoforte . . . . .	— 20

	Thlr. Sgr.
Hänsler, M. H., Op. 13. Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor Partitur und Stimmen . . . . .	1 5
Hänten, Fr., Op. 187. Fantaisie brill. sur des thèmes favoris de l'Opéra: Sophia Katharina de Flotow arr. pour le Piano . . . . .	— 15
Lumby'se Tänze für das Pianoforte.	
No. 114. Pomona-Walzer . . . . .	— 15
117. Tivoli-Carnaval-Polka . . . . .	— 7½
Mendelssohn Bartholdy, F., aus der Musik zum Sommernachtraum für Orchester in Partituren:	
Scherzo G moll. . . . .	— 25
Nocturno E dur. . . . .	— 15
Hochzeitsmarsch C dur . . . . .	— 20
Perkins, Ch. C., Op. 9. Troisème Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle E dur . . . . .	2 15
Schlosser, A., Op. 6. Impromptu sérieux pour le Piano . . . . .	— 15
— Op. 7. Am Golf von Neapel. Fantasiestück für das Pianoforte . . . . .	— 15
— Op. 8. Allegro capriccioso pour le Piano . . . . .	— 20
— Op. 9. Le Papillon. Etude de Concert pour le Piano . . . . .	— 15
Schumann, R., Op. 130. Kinderball. Sechs leichte Tanztücke zu 4 Händen für das Pianoforte . . . . .	1 10
— Op. 132. Märchenersählungen. Vier Stücke für Clarinette, (ad libitum Violine) Viola und Pianoforte.	1 20
Veit, W. H., Op. 37. Sechs vierstimmige Gesänge f. Männerstimmen Partitur und Stimmen . . . . .	1 15
Kuorr, Julius, erklärendes Verzeichniss der hauptsächlichsten Musik-Kanswürdiger. Kl. 8. hoch.	— 10
Flügel, G., Op. 36. Sonate für das Pianoforte (No. 5, C dur) . . . . .	1 —
Gade, Niels W., Nachklänge von Ossian. Ouverture für Orchester (A moll) Partitur . . . . .	1 15
Gouvy, Th., Sonate pour le Piano . . . . .	— 10
— 2 <sup>te</sup> Sérénade pour le Piano . . . . .	1 —
Josephson, J. A., Op. 9. Frühlings-Nahen. (Idosungenen). Phantasie für Chor, Solostimmen und Orchester. Deutsch und Schwedisch.	
Clavierauszug . . . . .	— 25
Singingstimmen . . . . .	— 20
— Op. 18. Drei Gesänge für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Deutsch und Schwedisch	— 20
— Op. 22. Drei Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Deutsch und Schwedisch.	— 15
Liszt, F., Sonate für das Pianoforte . . . . .	1 15
Maier, Julius, Deutsche Volkslieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass bearbeitet. Drittes Heft. . . . .	1 —
Mozart, W. A., Quintett für Horn, Violine, 2 Bratschen und Bass. (Es dur.) Neue Ausgabe. . . . .	— 20
Partitur . . . . .	— 25
Stimmen und Clavierauszug zu vier Händen. à Thalberg, S., Ouverture de l'Opéra: Florida, à grand Orchestre. . . . .	3 —
Talbot, 30 Duos pour 2 Flûtes, classés progressivement et adaptés pour les Classes du Conservatoire de musique à Paris.	
Livre I. Op. 102. Trois Duos élémentaires. . . . .	1 5
Livre II. Op. 103. Trois Duos très-faciles. . . . .	1 5
Livre III. Op. 104. Trois Duos très-faciles. . . . .	1 5
Sechter, S., Die Grundsätze der musikalischen Composition. Zweite Abtheilung . . . . .	2 10



# Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 29.

Cöln, den 22. Juli 1854.

V. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.

Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 2 Sgr.

Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers **H. Schless** in Cöln erbeten.

## Einige Worte über die musikalische Bildung jetziger Zeit.

I.

Kein Wunsch kann natürlicher sein, als der, den Besitz eines Gutes, von dessen hohem Werthe man tief überzeugt ist, so weit als möglich verbreitet zu sehen, und viele eines Genusses theilhaftig zu wissen, in welchem man selbst oft mannigfache Freude und Erhebung gefunden. Darum muss auch Jeder, der es weiss, was Musik der Menschheit sein kann und sein soll, mit Freude erfüllt werden, wenn er einen Blick wirft auf diese Kunst und auf die Fortschritte, welche dieselbe gemacht hat, wie fast keine Familie ist, in welcher nicht Musik als nothwendig in den Kreis des jedem Gebildeten erforderlichen Unterrichts gehörig betrachtet würde, wie in den öffentlichen Schulen ihr der Eingang geöffnet, und ein bestimmter Platz unter den Lehrgegenständen angewiesen ist, wie fast in jeder deutschen, grossen oder kleinen Stadt musikalische Aufführungen zu den erwünschtesten, mit der regsten Theilnahme aufgenommenen Vergnügungen gezählt werden, und doch wird diese Freude gar bald sich wieder um ein Merkliches herabstimmen, wenn der Blick nicht bloß hinschweift über die weite Ausdehnung des musikalischen Treibens, sondern tiefer eindringt in den Geist und das Wesen desselben. Denn leider zeigt sich dann bald, dass, was viele unter dem Namen Musik pflegen und üben, nichts weniger ist, als jene Himmelsprache, welche die geheimsten Tiefen des menschlichen Wesens erschliesst, seine Gemeinschaft mit dem Göttlichen so unentweicht ausspricht; sondern dass sie am häufigsten zum Spielzeug verächtlicher Sinnenlust und zum Schauergerüste erbärmlicher Eitelkeit dient. Dass indessen der sogenannte musikalische Dilettantismus, d. h. im gewöhnlichen Sinne des Wortes das Liebeln mit Musik, das sich nicht zur Liebe erheben kann, so weit um sich greifen müsste, als es wirklich geschehen, kann

Niemand befremden. Denn erstlich ist Musik unter allen Künsten diejenige, für welche der Sinn von Natur am allgemeinsten ausgeheilt ist, und sicher werden immer wenigstens zehn Menschen mit voller Seele einem Musikstücke zubören, bis Einer von einem trefflichen Gedichte ergriffen, oder von einer meisterhaften Malerei gefesselt wird, andere Künste nicht zu gedenken, welche theils unserer modernen Zeit überhaupt, theils dem täglichen Leben zu entfernt liegen. Der Dichter braucht ja als Mittel seiner Darstellung, das Wort, zu dessen Verständnis und völliger Aufnahme in den Geist schon ein gewisser Grad von Bildung nöthig ist; zudem entbehrt das Gedicht des sinnlichen Reizes, und will bloß mit dem geistigen Auge geschaut sein; — das Bild des Malers aber steht kalt und ohne Bedeutung vor dem Blick, der nicht gewohnt durch die Oberfläche in die Tiefe zu dringen und nicht geübt im Aeußeren das Innere zu erkennen, bloß etwa an Form und Farbe sich ergötzt; die Töne der Musik hingegen, zu deren Verständnis zunächst keine Kunst noch Wissenschaft erlernt zu werden braucht, die nicht erst erwarten müssen, ob ein Ohr sich ihnen empfänglich öffnet, dringen frei und ungehindert zu einem jeden Herzen, sind für jedes der verklärte und doch so deutliche Ausdruck seiner eigenen Gefühle. — Zweitens ist Musik die geselligste Kunst; denn gesetzt auch, man könnte eine noch so grosse Menge von Kennern vor einem ausgezeichneten Bilde versammeln, so könnten die Einzelnen ja doch nur nach und nach zum Genuss des Anblicks gelangen, der sicherlich um so geringer sein würde, je grösser die Anzahl derer wäre, die sich zu demselben drängten; ein Gedicht aber lässt sich zwar vor grosser Versammlung vorlesen, allein gesetzt auch, es wäre den Bildungsstufen und der Fassungskraft aller Einzelnen vollkommen angemessen, so fehlt seinem Vortrag die fesselnde sinnliche Gewalt, und ist ein solches Gedicht von beträchtlicher Länge, oder sollten mehre sich folgen, so würde die bloß gei-

stige Unterhaltung bei vielen bald Abspannung und Ermüdung hervorbringen, und jeder würde es vorziehen, in stiller Einsamkeit sich an dem Werke des Dichters zu erfreuen. Um hingegen Musik zu hören, darf eine zahllose Menge Volks sich versammeln; so weit nur die Hörbarkeit physisch möglich ist, ist Jeder im gleichen Augenblick mit Jedem des Eindrucks gewiss, welchen Ton nach Ton auf das Gemüth zu machen vermag; der ewige wechselnde Reiz der Melodie lässt mit seiner lebenden Kraft so leicht keine Ermüdung eintreten; der blos sinnlich genussende Mensch, wie der, welcher in der Tiefe des Gemüths seine Freuden sucht, der, den die Phantasie auf ihren Flügeln trägt, wie der berechnende, verständige Denker, Jeder findet hier Nahrung nach seiner individuellen Weise; darum sehen wir Leute aller Stände, Alter und Geschlechter gemeinschaftlich dahin strömen, wohin die Töne der herrlichen Kunst rufen, und am Ende Alle — wenigstens befriedigt, häufig im tiefsten Innern erfreut und erhaben von dannen gehen. Dieselbe Kraft, wie vor der zahlreichsten Zuhörerschaft, äussert aber die Musik im kleinen geselligen Kreise; auch hier ist sie unter den meisten gewöhnlichen Unterhaltungsmitteln dasjenige, welches bei allen Anwesenden die sicherste Theilnahme erwarten darf, und nach welchem um so lieber gegriffen wird, weil es edlerer Natur, einen bessern Schein auf Gesellschaften vornehmer Welt werfen soll, als sie in der Regel ihrer Natur und Absicht nach verdienen. — Endlich aber muss als ein Hauptgrund der weiten Verbreitung musikalischer Bildung angesehen werden die Scheidung, welche in dieser Kunst zwischen den Schaffenden und den Darstellenden statt findet. Etwas Analoges könnte man nennen das Verhältniss des Dichters zum Declamator; allein theils ist die Kunst des letztern doch eine zu sehr untergeordnete, theils lässt sich Jedes Gedicht auch ohne ihn, und gar häufig dann viel besser geniessen. Der Genuss einer musikalischen Schöpfung hingegen nach ihrem ganzen Umfang ist ohne Darstellenden oder Darstellende schlechthin unmöglich; und wenngleich die Gabe ausgezeichnete Tondichtung verhältnissmässig nur Wenigen verliehen ist, so ist doch das Talent zur musikalischen Darstellung bis auf eine gewisse, nicht mehr niedrig zu neunende Stufe, viel freigebiger von der Natur ausgespendet, als man gewöhnlich glaubt. Dazu kommt, dass ein grosser Theil von der musikalischen Darstellungskunst in mechanischer Fertigkeit liegt, und wie denn die Welt besonders in unserer Zeit sich so gerne ans Aeusserere hängt und sich mit Aeusserem brüstet, so fehlt es auch hier nicht, dass man mit der blossen mechanischen Fertigkeit im Singen, oder auf dem oder jenem Instrumente etwas Wundergrosses errungen zu haben glaubt und gar

gerne die süssen Worte dafür einnimmt, an deren Spenden es natürlich nicht mangelt.

Diese Bemerkung leitet uns auf den Punkt, von wo aus wir den Geist, von welchem das gewöhnliche musikalische Treiben unserer Tage durchdrungen ist, betrachten wollen. Es ist oben erwähnt worden, dass gegenwärtig fast keine Familie, wenigstens in den gebildeten Ständen ist, in welcher nicht Musikunterricht als stehender Artikel des gesammten Jugendunterrichtes gälte.

Fragen wir aber die Väter und die Mütter um die Gründe, warum sie diese Anordnung als nothwendig für ihre Kinder erachten, was für Auworten werden uns von den Meisten entgegneten? — Der Eine wird sagen: „Musik öffnet ja den Zutritt in die ersten Häuser und in die glänzendsten Zirkel; gar Mancher hat schon durch Geschicklichkeit in derselben sein Glück gemacht.“ Ein Anderer: „Je nun, Musik gibt doch einen angenehmen Zeitvertreib, gar manche Stunde tödlicher langer Weile lässt sich durch sie verkürzen.“ Ein Dritter: „Es gehört jetzt einmal zum guten Ton, eine Arie singen, oder ein Stückchen auf einem Instrumente spielen zu können; in den auserlesensten Gesellschaften gibt es musikalische Unterhaltungen, da sollen meine Kinder nicht zurück stehen, sondern auch ihr Theil beitragen können.“ Mit dem heillossten Grunde aber, der gleichwohl nicht hier der seltenste ist, hervorzutreten, davon hält doch Alle das Gefühl seiner verworfenen Schlechtigkeit und eine nicht ganz zu unterdrückende Scham zurück. Er ist die Sucht der Alten, in den Jungen vor den Augen der Welt glänzen zu wollen; sie mit Lobpreisungen und Schmeicheleien überschütten zu hören, Glückwünsche einzutreiben zu der Seligkeit, Vater oder Mutter solcher eminenten Kunstgenies zu sein, und am Ende der Himmel weiss, was für weitere preiswerthe Zwecke damit zu erreichen. Die Allerwenigsten haben auch nur eine leise Ahnung davon, dass wahre musikalische Bildung zur Veredlung des innern Menschen wesentlich beitrage, und im Stande sei, das Gemüth reinigend abzuziehen vom allem Gemeinen.

Wird eine Bildung aus solchen Gründen unternommen und begonnen, so lässt sich erwarten, wie sie betrieben werden und welche Früchte sie tragen müsse. Da es nicht zu thun ist, um eine gründliche Erlernung der Kunst, die freilich im Anfange langsam vorwärts schreitet, aber einzig und allein zur Weite in das innere Heiligthum derselben führen kann, so ist das erste Gesetz, welches bei dem Beginn eines solchen Unterrichtes, wenn nicht in klaren, dürren Worten vorgeschrieben, doch wenigstens als angenommen vorausgesetzt wird, dieses: es werde so schnell als möglich die nöthige Fertigkeit errungen, um sich selbst in faulen Stunden die

Ohren kitzeln, in Gesellschaften oder wohl gar in Concerten mit etwas Brillantem hören lassen zu können. Diesem Gesetze gehorchend, fahren denn auch Lehrer und Schüler rüstig über die Kehl- oder Fingerarbeit her, und kaum dass nur nothdürftig von den ersten Elementen die Rede gewesen, nur insofern ohne ihr Verstehen gar keine technisch-musikalische Ausbildung möglich ist, so werden beliebte Arie'ttchen und gefällige Salonstücke der musikalischen Dichterlinge vorgenommen; führt der Zufall oder die Eitelkeit auch einmal das Werk eines preiswürdigen Meisters auf das Notenpult, so gilt es bei seinem Einlernen doch nur die Erhöhung der Fertigkeit oder den Ruhm, solche Geister zu seinen Ausverkorenen gemacht zu haben. Ist es in der Folge einigermassen thunlich, so muss die errungene Trefflichkeit bald auch Anderen zu Gute kommen und in Zirkeln und Assemblies zur Schau gestellt werden; und wer wollte in so gebildetem Kreise unhöflich genug sein, sich nicht in Lobeserhebungen zu ergüssen über Präcision, — während die allensalsigen Begleiter den Angstschweiss von der Stirne trocken, den ihnen die immer raschere Jagd durch Dick und Dün ausgepresst, — über erstaunenswerthe Fertigkeit, — während jeder Läufer nur einem lichtlosen verworrenen Chaos glich, — über seelenvollen Vortrag, während jede sanftere Stelle nur entweder als Ruheplätzchen für die matt hinschlendernden Glieder, oder als Anlaufbahn zu neuen halbrechenden Sprüngen betrachtet werden könnte. — Solch ein glänzender Erfolg kann unmöglich seine Wirkung verfehlen, nun die unwiderstehliche Lust, von der Glorie des Concertsaales sich unstrahlen, und selbst seine Strahlen von erhabener Stelle leuchten zu lassen. Welch erhebendes Gefühl, da droben zu stehen oder zu sitzen und im kecken Selbstvertrauen herabzublicken auf alle die, deren Augen nun auf den einen Lichtpunkt geheftet, deren Ohren geöffnet sind zum Empfang der hinreissenden Töne, welche diesem Munde oder diesen Fingern entschlüßet werden sollen! — Mag immerhin Maucher eine bedenklliche Miene machen; er wird verworfen als ein missgünstiger, tadelsüchtiger Kritiker, der kein Talent aufkommen lassen wolle, und gehört kann seine Stimme natürlich nicht werden vor dem raschenden Beifall Anderer. Und so muss denn fort und fort das Publikum sich all die Erbärmlichkeit eingebildeter Virtuosität aufdringen lassen. Denn, um zu den kleineren geselligen Kreisen zurückzukehren, die mit Liebe und Pflege der Musik prunken, welche Stelle ist ihr in denselben angewiesen? Gar oft keine andere, als in (oder höchstens bei offenen Thüren neben) dem Spielzimmer, damit den Herren und Damen, denen an der Seligkeit einer Spielpartie noch nicht genügt, nebenbei in lichten Augen-

blicken auch noch ein kitzelnder Ton das Ohr schmeichle, und damit diejenigen Gäste, welche aus irgend einer Ursache am Spiel nicht Theil nehmen können oder wollen, doch auch einen Lückenbüsser haben, welcher der tödlich langsamen Zeit etwas zäckerer Flügel gebe. Während daher auf der einen Seite das Geräusch der Spieler und geistvollen Spieltischredensarten bisweilen ohne alle Schonung, laut sich erhebt, werden auf der andern Seite Töne angestimmt, die von der herrlichen Kunst wenigstens geborgt, den Stand ihrer Erniedrigung verkünden. Denn welche Arten von Musik an solchen Stätten zugelassen werden, lässt sich leicht im Voraus vermuthen. Je gehaltleerer, oberflächlicher, von ernster Bedeutung entblösster, desto willkommen und angenehmer; je spurloser die Töne am Ohr vorübergleiten, desto gefälliger und liebenswürdiger werden sie gefunden. Leider ist es nicht selten, dass diejenigen, welche im engeren Raume des Besuchzimmers sich nicht scheuen, dergleichen unheiliges Wesen zu treiben, in der Regel die Nämlichen sind, auf deren Stimme gehört wird, wo von grösseren öffentlichen Leistungen die Rede ist; ihr Geschmack gilt oft für die Richtschnur bei der Wahl und Ausführung dessen, was einem ganzen Publikum geboten werden soll. Deutlich und offen genug gibt sich's täglich kund, wie eine musikalische Bildung, welche unter solchen Einflüssen nothwendig erlangt wird, nicht nur zu einer gänzlichen Ertödtung des wahren, tiefen Sinnes für die Tonkunst überhaupt führt, sondern auch selbst in technischer Hinsicht die rechte tüchtige Fertigkeit unmöglich macht, die doch wahrlich nicht in schnell Singen und schnell Spielen sich zeigen soll. Denn wer hat nicht schon die Erfahrung gemacht, dass z. B. Sänger oder Sängerrinnen, welche von der ersten Zeit ihrer Bildung an nur mit tändelnder, seichter Musik sich beschäftigen, vielleicht auch es soweit brachten, dass sie nun bisweilen einen Bravoursatz leidlich herabrollen, an dem ersten Versuche scheitern, den sie mit einem ersten gediegenen Tonstücke machen, und wenn sie ja ihrer erkannten Unfähigkeit abhelfen wollen, wohl ganz von vorne anfangen müssen zu lernen, und, was dann gewöhnlich der Fall sein wird, voll Schrecken einsehen müssen, dass die zum Lernen nothwendige Kraft in schönem Missbrauch bereits vergeudet ist. Wie mancher Violinspieler, von früh an zu rascher Arm- und Fingerbewegung angehalten, lässt mit Leichtigkeit die Töne in den schwierigsten, eiligsten Gängen ablaufen, und vermag doch keine Stelle, die, im ichtigen Sinne Musik, zum Herzen dringen soll, wirklich in's Herz des Zuhörers hinein zu spielen. Jede weitere Anwendung ist leicht zu machen. Solche Beobachtungen müssen sich jedem nicht absichtlich Verstorckten aufdringen, und hät-

ten, wenn sie beherzigt würden, längst eine Aenderung der musikalischen Sinnesart bewirken müssen; aber noch weniger scheint etwas ungleich Wichtigeres bedacht zu werden, das nicht bloss abgesondert die Uebung der Kunst und die Bildung zu derselben, sondern sie im Zusammenhang mit dem gesammten geistigen Leben, den innern Kern des Menschthums angeht. Wenn es nämlich wahr ist, dass nebst der Dichtkunst unter allen Künsten keine ist, welche den Menschen innerlicher ergreift, das Gemüth gewaltiger beherrscht, über alle Gefühle eine unumschränkte Macht ausübt, als die Musik, so muss es auch einleuchten, welch eines wirksamen Mittels zu wahrhaft edler Bildung unsere jetzige Erziehung sich einersits begibt, wenn sie es versäumt, den Unterricht in dieser Kunst auf die zweckmässigste Weise in das Leben der Jugend eingreifen zu lassen, und wie verderbliche Folgen es andererseits für die menschliche Ausbildung nach sich ziehen müsste, wenn sie sich erfreckt, auf eine entuervende, nur für den äussern Sinn und äussere Zwecke, nicht für das innere Leben berechnete Weise ein leichtfertiges Spiel mit der hohen, ernsten Kunst treiben zu lassen. Man scheint ganz und gar vergessen zu haben, welcher tiefe Sinn eingehüllt liegt in den köstlichsten Mythen des Alterthums, welche einen grossen Theil der Entwürdigung der Vorwelt den Tönen der Lyra und des Gesanges zuschreiben; man scheint vergessen zu haben, wie in philosophischen Schulen voll tiefer Weisheit, der Musik in wissenschaftlicher und ethischer Hinsicht eine so hohe Bedeutung gegeben war; man scheint vergessen zu haben, dass in den Zeiten wahrer Frömmigkeit Musik als die eigentlichste Stimme der zum Himmel sich schwingenden und nach dem Unendlichen sich sehnenenden Andacht galt; man scheint es nicht merken zu wollen, dass so oft, wenn üppige Leichtfertigkeit sich eines Gemüthes bemächtiget hat, das Mahnen weniger Töne den Ernst zurückzuführen vermag; dass, wenn ein Unglücklicher sich zerrissen fühlt von namenlosem Schmerz, er vergehen zu müssen glaubt in seinem Jammer, so oft eine kurze Reihe von Tönen im Stande ist, die Verzweiflung aufzulösen in linde Wehmuth, eine Ruhe in's Herz zu senken, wie kein Wort des Trostes vermöchte, den Blick nach oben zu heben, den Geist empor zu tragen über die Leiden der Erde in die Regionen ewiger Harmonie. (Forts. folgt.)

### Das grosse Musikfest in Rotterdam am 13. 14. u. 15. Juli 1854.

Im Jahre 1829 wurde zu Rotterdam die „Maatschappij tot Bevordering der Tonkunst“ unter dem vorzüglichen

Einflusse des Dr. Vermeulen, Professor der alten Sprachen, gegründet, und breitete sich allmählig über alle bedeutenderen Städte des *praeter praeter* nur 2 Millionen zählenden Königreiches aus. Der Eifer der Zweigvereine wurde von dem Central-Comité, das aus den angesehensten Kaufleuten, den hervorragendsten Künstlern und den Inhabern der grössten musikalischen Institute zu Rotterdam besteht, stets wach gehalten, und den rastlosen Anstrengungen jenes, verbunden mit der Empfänglichkeit des Volkes für Musik, ist es zu danken, dass die Mittel sich genügend steigerten, um „de Viering van het 25 Jarig Bestaan“ in so glänzender Weise zu projectiren.

Eine Tonhalle wurde eigends für dieses Fest erbaut, die ersten Solisten mit der grössten Freigebigkeit dotirt — versammelt, sämtliche Ehrenmitglieder, zu denen die ersten musikalischen Grössen Deutschlands, Englands und Frankreichs gehören, eingeladen.

Die Einwohner, von denen sehr viele auf das Zuverkömmdenste ihre Räume den Fremden zur Verfügung gestellt hatten, überboten sich in ihrer Freundlichkeit und das Volk in *pleno* in seiner Freude und Ausgelassenheit; so dass man Voltaire sein muss um — aus Furcht eine Alliteration unbenutzt sich entschöpfen lassen zu müssen — bei seinem Fortgange auszurufen: *Adieu! Canards, canards, canaille*. Freilich war das beim Fortgange, und Dankbarkeit war ja keine Schwäche des grossen Franzosen.

Wo man hinblicken mag, überall muss man mit Bewunderung erkennen, was dieses kleine Volk mit Unternehmungslust zu leisten vermag; den Künstlern aber liegt es am Nächsten sich darüber zu freuen, dass die Musik hier nicht gleich einem frivoln Vergnügen oder aus Eitelkeit betrieben wird, sondern dass sie hier ein Element der geistigen Nahrung, die Blüthe des materiellen Bodens geworden ist, dass es hier Sache eines höchst schätzbaren Ehrgeizes geworden ist, ihr so viel als thunlich zuzuwenden — und hier angekommen, wollen wir uns in diesem Bericht befeissigen, den Mercur des Apollo abzugeben.

Der Platz, auf dem die Tonhalle errichtet worden, enthielt ausserdem noch 3 Restaurations-Gebäude und ein Zelt und hatte die Gestalt eines Oblong's. Der ganze innere Hof war abgeschlossen und bildete vor und nach den Concerten eine höchst interessante Promenade, eine *quasi cour* unter freiem Himmel, wo man einerseits die musikalischen Notabilitäten wie Fr. Liszt, Ferd. Hiller, Fr. Weber, C. Reinecke, G. Flögel, Verhulst, Hutschenruyter, S. Bennett, Gouvy, Prof. Gathy, F. Kufferath, Fr. Commer, die Organisten v. Eycken, Ritter, Riefel (Flensburg) u. s. w., anderer-

seits die *haute volée* von Rotterdam im lebhaftesten Verkehre beobachten konnte. — Die Halle selbst bildete ein Rechteck von 200 Fuss Länge, 90 Fuss Breite und 52 Fuss Höhe. Das Orchester war amphitheatralisch nicht nur nach hinten zu, sondern nach allen Seiten hin erhöht, was bei der Zahl von etwa 1000 Mitwirkenden allerdings nöthig und überhaupt allgemein zu empfehlen wäre. Von den 3 Schiffen, in welche das Gebäude, das in dem Stil der romanischen Basilika errichtet worden, zerfiel, war das mittlere vielleicht noch einmal so breit als die Seitenschiffe, und das Licht fiel am Tage durch das Dach des mittleren hinein, welches zu diesem Endzweck abwechselnd mit Glas und mit Holz bedeckt war. Die Decoration des innern Raumes war einfach und dem Zwecke angemessen; Calico bedeckte die Wände welche in vertikale Felder getheilt und nur mit den Farben: holzgelb und gold bemalt waren, die Giebelfelder des Hauptschiffes enthielten grosse Halbbogenbilder unter denen die Zahl „1854“ und der Name „van Vermeulen“ prangten. An den Seiten hatte man die Flaggen und Wappen der Schwesterstädte angebracht. Auch im Hofe und an den Aussenseiten waren die holländischen Flaggen und einige fremde angebracht. Neun Eingänge, von denen ein jeder für eine bestimmte Anzahl Nummern bestimmt war, führten in das Innere und über ihnen prangten die Namen Bach, Haydn, Cherubini, Mendelssohn, Beethoven; Fr. Schubert, von Weber, Mozart, Händel. — Steheplätze gab es nicht, numerirte Sitzplätze waren 4000 u. s. f.

Donnerstag den 13. Juli.

Das Programm brachte uns eine Fest-Ouverture von Hutschenruyter und das Oratorium „Israel in Aegypten“ von Händel. —

Die Ouvertüre wurde von dem Componisten selbst dirigirt, der durch die Lebhaftigkeit, mit welcher er den Takstock agirte, sein graues Haar Lügen strafte und uns in seiner Composition ein Meisterstück für die jungen Componisten unserer Zeit aufstellte; seine tiefe Kenntniss der Instrumente bekundete sich in der stets vortrefflichen Mischung derselben und in den schönen Zusammenklängen. Die Gedanken sind schwungvoll und reich; das Einzige, das wir etwa als Wunsch auszusprechen uns erlauben wäre, dass der Componist seine Melodien etwas breiter angelegt, und nicht zu schnell immer abgebrochen und fortgearbeitet hätte. Der Beifall war übrigens allgemein und herzlich. Erfreut über den wohlverdienten Erfolg ging er an sein Pult und spielte dort die zweite Violine — ein Beispiel für andere Componisten. — Verhulst übernahm nun die Leitung, und Händel's unvergängliches Oratorium versetzte uns in die Zeit,

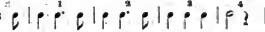
da Moses, mit der göttlichen Gewalt im Rückhalt, Pharao zur Freigebung der Juden zwingen will, da jener, oft erschreckt, stets in seinen Uebermuth zurückfällt, endlich aber wieder bestraft und in das Meer gestürzt wird, Moses das neue Land seiner Heimath findet und dort das Volk unter Mirjam's Vorgesang seinem Gotte dankt und ihn preist. Die Composition ist in diesem Blatte vor Kurzem so gründlich besprochen worden, dass wir es für Ueberflüssig halten, über diese noch ein Wort zu sagen, da wir mit dem Gesagten vollkommen übereinstimmen. Dagegen wollen wir uns über die Leistungen um so sorgfältiger auszusprechen versuchen. Verhulst ist ein tüchtiger Dirigent, scharf und sicher für seine Person, flösst er dem Orchester die gleiche Ruhe ein, das sich in diesem Gefühle der Nüancirungen um so ungestörter widmen kann. Dagegen besitzt er weniger die Gabe instinctiv die Auffassung jeden Taktes in die Wirkenden überfließen zu machen, und namentlich wusste er den kurzen Chören z. B. Nr. 30 „Wer ist Dir gleich o Herr! unter den Göttern, wer ist Dir gleich, herrlich in Heiligkeit, furchtbar und gütig, wunderthätig?“ und ähnlichen die schwere Wucht zu geben, die Lindpaintner durch das Gewicht seiner Bewegungen hervorzurufen wusste. Daher aber ist Verhulst's Talent die kürzeren Rhythmen, kleinen Ritardando's und alle zarteren Feinheiten klar und richtig zum Verständniss zu bringen.

Die Solisten, welche hierin mitwirkten, waren Fr. Ney, Fr. Dolby, Frau Offermann aus Haag, die Herren Roger, Pischke und Formes. — Fr. Ney's Ton ist vollklingend, überall in jeder Lage und in jeder Stärke wunderbar leicht ansprechend, ihr Gesang abgerundet und über alle technische Anstrengung erhaben. — Wie erklären wir uns aber, dass eine Sängerin von solcher Begabung und so grosser Routine in dem Duett: „Der Herr ist mein Heil und mein Lied, er hat allein mich gerettet.“ stecken blieb und sich auch gar nicht wieder hineinfinden konnte, so dass Verhulst aufklöpfen und unter dem Beifall des Publikums, welches dadurch seine eigene Verlegenheit verbergen wollte, noch einmal beginnen musste? — Auch die Arie: „Aber Du liessst wehen Deinen Wind etc.“ konnte sicherer sein. — Als Mirjam freilich, die das Volk zum Preisen Gottes aufruft, machte Fr. Ney uns als Zuhörer alles wieder vergessen — als Kritiker aber durften wir unser Gedächtniss nicht dem Herzen zu Liebe vergessen. Frau Offermann sang recht brav und sicher, intonirte rein, würde uns aber — abgesehen davon, dass ihre Stimme neben den breiten Tonwellen des Fr. Ney etwas dünn klang, — mehr ausgesprochen haben, wenn sie nicht so übertrieben tremolirte. — Herr Roger, das *enfant gâté*, welches es verschmährt oder vergessen hatte, seine Partie vor den Proben durch-

zusehen, leistete auf diesem Felde Wunderbares. Sein Ton ist edel und ruhig strömend, sein dramatisches Talent, das sich sogleich in den ersten beiden Recitativen in der grössten Ausdehnung zeigen konnte, bewundernswerth, und seine Aussprache des Deutschen beinahe unbegreiflich gut. Doch gerade bei so hoher Begabung halten wir es für unsere Pflicht, einige Kleinigkeiten nicht zu verschweigen. Herr R. würde wohl thun, sich namentlich in Oratorien vor dem weichen Einanderschleifen der Töne zu hüten, das bei ihm in gewissen Momenten zur Manier geworden ist, und ausserdem halten wir es bei den Schwierigkeiten, die Herr R. bereits in der Aussprache überwunden hat, für ein Leichtes, dass derselbe die Vermittelung der Gaumentöne weniger glissant herstelle; bei Verbindungen, wie „gl, kl“ hört man stets ein gezogenes „i“ leise zwischen klingen. —

Frl. Dolby machte den Eindruck, den wir Altstimmen stets auf das Publikum haben ausüben sehen, ohne dass wir uns in diesem Falle unsere Enttäuschung verhehlen konnten. Die Stimme ist vor allen Dingen nicht wohlklingend, ausserdem ungleich bei den verschiedenen Vokalen. Ihr Vortrag war uninteressant und nur bei den Stellen, wo die Altstimmen sich mit den Contrabässen das Terrain streitig machen — jenen Stellen, wo gewöhnlich Jagd auf das edle Wild des Beifalls gemacht wird — angeregt. — Wir gönnen den Engländern diese Stimme. —

Die Herren Pischek und Formes hatten sich in die Basspartie getheilt, und es war höchst interessant, diese beiden Stimmen, von denen aber jedenfalls die Pischek's den Vorzug verdient, verglichen zu können. Formes singt oft etwas roh und hält die tiefen Töne nicht ganz rein, weil er sich aus Effekthascherei anstrengt. Im Ganzen ist sein Ton etwas runder, dagegen aber sein Vortrag weniger musikalisch.

Der Chor sang geschmackvoll, hätte aber in den Einsätzen, die oft nicht voll waren, präciser sein können; der Tenor war zu schwach. Einige Chöre gingen sehr schön, andere dagegen weniger gut; in Nr. 10 z. B. „Aber mit seinem Volke zog er dahin, gleich wie ein Hirt“, wurde der dritte Takt der rhythmischen Figur des Themas  nicht ruhig, einmal zu hastig, ein andermal zu langsam, genommen.

Gegen das Ende des 1. Theils, wo der Chor freilich 11 Nummern hintereinander zu singen hat, stellte sich eine grosse Müdigkeit ein, die sich im Nachlassen der präcisen Intonation und dem Schwanken der Reinheit bei getragenen Stellen kund gab.

Der Chor zählte 190 Sopran, 140 Alt, 150 Tenöre und 190 Bässe.

Das Orchester that seine Schuldigkeit nach allen Beziehungen: kräftig und discret — in einigen Solopiecen besonders fast zu discret — wo es hingehört; aufmerksam auf die Aeusserungen des Dirigenten, was freilich im Grunde genossen das Verdienst desselben ist.

Im Ganzen war die Leistung dem edlen Streben und ersten Charakter des Musikstückes angemessen, und befriedigt von diesem Tage, sehen wir erwartungsvoll dem zweiten entgegen, der uns die naive, kindliche und doch so geniale Composition Haydn's „die Jahreszeiten“ vorführen sollte.

## Aus Hannover.

11. Juli.

Seit meinem letzten Berichte ist in Oper und Concert nichts Wichtiges vorgekommen. Die Theaterferien haben mit dem 15. v. Mts. begonnen und dauern bis in die letzte Hälfte des August. Der Herr Theater-Intendant Graf von Platen soll mit dem Capellmeister Fischer auf Reisen gewesen sein, um frische Stimmen zu holen, besonders aus dem Süden, wo die frischen Stimmen wild auf den Bäumen wachsen. Dass sie hier weder wild noch zahm in grossen Quantitäten vorhanden sind, haben wir wieder bei dem Liederfeste des norddeutschen Sängerbundes zu Pyrmont gesehen. Einen traurigen Verfall kann man kaum wahrnehmen, als bei diesem Bunde. Der Fehler soll zunächst immer „an dem Mangel guter Stimmen“ liegen. Ist gegenwärtig wahr, aber wer heisst auch die Liederfeste zu Kneip- und Rauchfeste zu machen, und die Übung, ohne die keine Kunst bestehen kann, zu vernachlässigen? In andern Liederfesten mag auch mitunter grossen und getrunken, geraucht und getaucht werden; allein da hat Alles seine Zeit, und vor Allem behält das Ueben seine Zeit und das norddeutsche Bitter-Bier und bairisches oder guter Wein! Wer bei dem norddeutschen Bitter-Bier von Herzen fröhlich sein, die ewig junge Heiterkeit bewahren kann, die über der Kunst schweben soll, dessen Magen muss wahrlich entweder mit Kieselsteinen oder mit Schwämmen gepflastert sein. Die heftigsten Gewissensbisse bekommt jeder gesunde Mensch davon, und so erklärt er sich auch, dass man sich durch unendliches Schreiben gegenseitig zu überführen sucht, um „der Gedanken los zu werden, die ihnen hinter- und herüber schweifen!“ Da hört man auch oft: Wollen wir denn wie Säger von Profession singen? Fröhlich wollen wir sein und die Fröhlichkeit soll gar durch Gesang erhöht werden. Erbarne sich der Himmel über einen solchen Beitrag zur Fröhlichkeit! Bedenken denn, aber die guten Herren auch gar nicht, dass die Kunst gar nicht anders das Vergnügen machen kann, was ihr eigentlicher Zweck ist, wenn sie nicht heftig cultivirt, wenn sie wenigstens innerhalb der gesteckten Grenzen vollkommen angeführt wird! Ihr solltet euch üben, um nur überhaupt eine Fröhlichkeit von eurem Singen haben zu können. Dann soll wieder die Schuld an den Direktoren liegen, Direktoren *Salva essia*, die man besser Liederfeste-

diener nennen könnte, so muß nicht anders pflegen sie durch die Statuten oder durch die Praxis gestellt zu werden. Was hilft der beste Direktor, wenn die Dirigenten nichts lernen, sondern sich nur ein „Bischen „antaisiren“ wollen. Schafft euch grosse Metro-nomen oder musikalische Antontamen an, dann habt ihr dasselbe, ob freilich eben so billig, ist die Frage. So wirkt denn Alles eins ins andere, um sowohl Geschmack wie Stimme, Material der Einzelnen und das Ganze total zu verderben und so kann auch nichts anders zu Tage kommen, als der edle alte *barditus*, vor dem die kunstgeliebten Römer gewiss weit mehr als vor den wackern Deutschen flohen. Setzt gehörige Stunden zum Ueben unter einem thätigen, mit gehöriger Vollmacht ausgerüsteten und respectirten Dirigenten an, kommt fleissig, und ihr werdet schon fleissig kommen, wenn ihr nur wieder thut und merkt, dass ihr Fortschritte macht, verbannt Trinken, Essen und Rauchen aus den Übungsstunden und — wählt eure Lieder mit Verstand und Umsicht, dann wird das Schreien nach und nach aufhören, die Stimmen werden sich wieder erholen und zu Nüancirungen wiederum fähig werden und vor allem — der Geschmack, das edle hohe Kunstgefühl wird wiederkehren, was in eurer Mitte nicht mehr weilen konnte! Ausnahmen, wie die heisige neue Liedertafel unter Direction von Vaas bestätigen die Regel. —

Die Frage über protestantische Kirchenmusik macht jetzt hier viel von sich reden. Es hat sich hier ein Verein für kirchlichen Männer-Gesang gebildet, der dadurch, dass er die Kosten seines Bestehens und Wirkens selbst übernahm, den Einwand, welchen protestantische Pastöre so oft gegen die Kirchenmusik erhoben, dass dieselbe zu viel koste, beseitigen wollte. Da musste der Fuchs zum Loche heraus und sich da, man machte anderweit und immer andere Schwierigkeiten. Bald sollte die Musik nur zum *Intrositus*, bald nur zum *Exitus* statt *Prä-* und *Postludiums* der Orgel dienen n. s. w. Forderungen, die der Würde der heiligen Kunst entsprachen. Die Herren Pastöre wollen nur sich selbst, nicht Sänger oder sonst was hören, was einen wirklich heiligen und erhebenden Eindruck machen könnte. Statt der heiligen Kunst treten die fürchterlich abgesungenen Gemeindelieder ein, die allerdings in so fern ihren Zweck nicht verfehlen, als sie vollkommen Bussfertigkeit in den ästhetisch gebildeten Menschen hervorzurufen vermögen. Es fehlt hier eben der Stimulus, welcher an vielen Orten existirt: das lebendige Beispiel der katholischen Kirche und die in diesem Punkte wohl begründete Nach-eiferung derselben. Hannover ist eine fast rein protestantische Stadt, die katholische Gemeinde ist sehr klein, wogegen in dem nahe Hildesheim — früher Fürstbisthum — mehr geschieht, und die Musik in dem herrlichen Dom unter Leitung des Musik-Directors Arendt ganz vorzüglich ist. Unmittelbar hängt damit auch zusammen, dass die musikalische Bildung in dortiger Stadt weit grösser ist.

Unsere Hoffnung steht hier rücksichtlich der Kirchenmusik zunächst auf der im nächsten Jahre zu erwartenden Vollendung des grossen Marktkirchenbaues, insofern nämlich die beiden dortigen Pastöre Bödecker und Grotefend von dem regsten Elfer für die Sache erfüllt sind; sodann auf der Anstellung eines neuen und thätigen Organisten an der Kirche, wobei man gerade auch darauf Rücksicht nehmen will, dass er im Stande sei, die Kirchenmusik hochzubringen; endlich auf dem Plane, welcher dem

Vernehmen nach im Ministerium der geistl. und Unterrichtsangelegenheiten und beim Könige selbst verhandelt wird, für die königliche Schlosskirche ein Institut, wie es beim Dom zu Berlin existirt, wenn auch zunächst in kleinerem Maasstabe, herzustellen. Der Componist und Akademie-Musik-Direktor Eduard Hille hier selbst hat zu diesem Behufe im Auftrage der Regierung eine Reise von 3 Monaten über Berlin, Leipzig, Dresden, Prag nach Wien u. s. w. gemacht, um die dortigen Institute und Verhältnisse genau zu studiren. Sein umfassender Bericht über die angestellten Nachforschungen wird gegenwärtig wohl schon dem Ministerium vorliegen. Möchte man nur nicht verabsäumen, diesen wackern Mann für das beabsichtigte Institut selbst dauernd zu gewinnen, und ihn durch Clausen u. s. w. so wenig als möglich in der freien Bewegung zu beengen. Denn bei einer solchen Schöpfung trifft das alte homerische: „Einer muss herrschen“ im vollen Masse zu.

Zu der Organistenstelle an der Marktkirche sollen bereits über 40 direkte und indirekte Anmeldungen eingegangen sein; von hier haben sich die Musiklehrer Lange, Molk, Thiele, einige Lehrer u. s. w. gemeldet, Leute, die alle in ihrer Art sehr thätig sind. Wenn ein Clavierlehrer dadurch hier aus der Reihe schwände, so wäre noch lange kein Mangel. Man kann das an den Preisen sehen, obwohl das Leben in Hannover keineswegs wohlfeil ist. Das Allerhöchste ist 1 Louisdor für 10 Stunden, das Niedrigste ist schwer zu bestimmen, da theilweise, wie ich glaube, auch ein kleiner Inbiss für Geld gerechnet wird.

Marzener leidet sehr an den Augen, hat jedoch in der letzten Zeit Reiseleiter von Jul. v. Rodewald komponirt und herausgegeben, die noch voll Jagendfrische blühen. Componirt wird sonst hier wenig. Der Kammer-Violoncellist Aug. Linder scheint nicht mehr in alter Thätigkeit zu stehen. Ein gewisser Nicolai Berndt, Däne und Schüler von Sechter in Wien, hat jedoch neulich bei Bachmann 3 Fugen als Op. 1 herausgegeben, die zu grösseren Hoffnungen berechtigen. — Joachim ist in Berlin, wie man hört bei Bettina von Arnim zum Besess. 12.

## Tags- und Unterhaltungsblatt.

Brannschweig. Zu dem Liederfeste des Einsängerbundes hatten sich 1000 Mitwirkende eingefunden; die Leistungen einzelner Vereine dürften als darschaus thätig bezeichnet werden.

Donaneschingen. Mit allgemeinem Vergnügen vernimmt das Publikum die angenehme Kunde, dass ihm der Besitz des Hofcapellmeisters Kalliwoda, der einen Ruf an einen auswärtigen Hof erhalten habe, durch die Munificenz seines langjährigen hohen Gönners, des kunstsinnigen Fürsten von Fürstenberg, auch selber gesichert ist.

Eiberfeld. Am 16. und 17. Juli wurde hier ein sehr besuchtes Musikfest gefeiert. Ein ausführlicher Bericht wird in der nächsten Nummer enthalten sein.

Weimar. Die nachgelassene Oper von Franz Schnbert „Alfonso und Estrella“ machte keinen günstigen Eindruck, da das Textbuch zu fade ist. — Eine Oper von A. Rubinstein aus Pe-

tersburg wird hier zur Aufführung kommen; bis jetzt war man damit beschäftigt, den russischen Text zu übersetzen.

In Bern führte der Verein für klassische Musik ganz kürzlich Spohr's „Letzte Dinge“ auf. Zufällig befand sich der Componist mit seiner Familie in der Stadt und wohnte der Aufführung bei. Abends wurde ihm ein Ständchen gebracht.

Paris. Die *Académie impériale de musique* wird schon in den ersten Tagen des August wieder eröffnet werden. Man nennt Haley's „Jadis“ als die Eröffnungssoper und eine neue Sängerin, Madame Tonati, die in der Titellrolle debütiren wird. Anesh soll die letzte Oper Herold's *le pré aux cleres* zur Wiederholung kommen. — Die Einnahmen der Theater im Monat Juni haben sich nur bis zur Summe von 932,221 Frs. erhoben; sie stehen denen des Mai um beinahe 150,000 Frs. nach, ein Umstand der indessen durch die seitdem erfolgte Schliessung mehrerer Bühnen, als des Théâtre lyrique, Beaumarchais und des Vaudeville leicht erklärlich ist.

Copenhagen. Niels Gade macht mit seiner Ijungen Frau eine Reise nach Deutschland und will kurze Zeit in Wien bleiben.

London. Das Drurylane-Theater hat seine Hallen schliessen müssen. —

Dass es nicht ausschliesslich unser Jahrhundert ist, welches grossartige Musikfeste zu Stande bringt, wird man zugeben, wenn man hört, dass der Churfürst Johann von Sachsen schon am 13. Juli 1615 in Dresden ein Monster-Concert arrangirte, auf welchem eine Art Oratorium, betitelt *Holofernes*, zur Aufführung kam. Der Text war von Pflaumenken, die Musik von Grundmauer. Zu dieser Feier hatte der kunstliebende Fürst ausser den Musikern seiner Residenz noch 1495 deutsche, italienische, polnische und schweizerische Spielleute zusammenkommen lassen. Rapotky aus Krakau brachte seinen Bass mit, der über sieben Fuss hoch war. Ein Wittenberger Student, Namens Runder, sang den Holofernes. Statt der Pauken fungirte ein grosser Mörser, der an den bestimmten Stellen, durch die churfürstlichen Constabler losgefeuert wurde.

Im Verlag von **M. Schloss** in Cöln erscheint:

## Novelletten

für das Pianoforte, Violine und Violoncelle,

von

**Niels W. Gade.**

Op. 29.

In der **C. H. Beck's**chen Buchhandlung in Nördlingen ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

**Layrix, Dr. Fr.**, Kern des deutschen Kirchengesangs zum Gebrauche evang.-lutherischer Gemeinden und Familien. Dritte Abth. 263 Seiten enthaltend. hoch 4. Pr. 1 Thlr. 8 Sgr. od. 2 Fl. 6 Kr.

Die grosse Theilnahme, mit welcher die erste und zweite Abtheilung der Layrix'schen Liedersammlung aufgenommen wurde, gibt das beste Zeugnis, dass diese Choralammlung eine Lieblingssammlung geworden ist. Indem wir obige dritte Abtheilung dieser Sammlung dem Publikum übergeben, enthalten wir uns aller weitern Anpreisungen.

## Neue Musikalien.

Im Verlage von **Fr. Kistner** in Leipzig erschienen so eben:

BERNSDORF, E., <i>Allegro appassionato</i> für Pianoforte. Thlr. 8gr.	
Op. 8	—, 15
ESCHIMANN, J. Carl, <i>Romanze u. Allegro</i> für Pianoforte. Op. 24.	—, 25
EYERS, C., <i>Sonate</i> pour Piano et Violon. Op. 65.	1, 15
JUNGSMANN, A., <i>Im Walde</i> . Fantasie über das Lied: „Wer hat dieb du schöner Wald“, von F. Mendelssohn-Bartholdy, für Piano. Op. 43.	—, 12 <sup>1/2</sup>
KRÜGER, W., <i>3 Valsees caractéristiques</i> pour Piano. Op. 31, Nr. 1—3	—, 10
MOLIQUE, B., <i>Concerto</i> pour Violoncelle avec Accompagnement d'Orchestre. Op. 45	4, 10
— „ <i>Le même Concerto</i> avec Accompagnement de Piano. Op. 45	2, 20
SCHÄFFER, A., <i>La petite Madeline</i> . Rondeau pour Piano. Op. 47	—, 17 <sup>1/2</sup>
— „ <i>Der sanfte Heinrich</i> : „Am Sonntag gleich nach Vier“, komisches Männerquartett. Op. 48 <sup>a</sup>	—, 15
— „ <i>Der sanfte Heinrich</i> . Komisches Lied für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 48 <sup>b</sup>	—, 10
— „ <i>Der wandernde Knabe</i> . — <i>Der Herbsfrü</i> . Zwei Gesänge für eine Stimme mit Pianofortebegleitung. Op. 49	—, 15
VOLKMANN, R., <i>3 Gedichte</i> : Am Quell von G. Pfarrius. — Ich will's dir nimmer sagen, v. R. Prutz. — Mein Nachtgebet, von Levitschnigg, für Sopran oder Tenor mit Pianoforte-Begleitung. Op. 13	—, 15
WICHMANN, H., <i>Quartett</i> für 2 Violinen, Viola und Violoncelle. Op. 19	1, 15

So eben erschien im Verlage der **Carl Luckhardt's**chen Musikalien-, Kunst- und Buchhandlung in Cassel:

<i>Eschmann, J. C.</i> , Op. 16. Zwölf Studien für Pianoforte. Heft 3	Thlr. 8gr.
<i>Gerland, G.</i> , Op. 1. Drei Sonaten, A moll, Fis moll, C moll, für Pfte. Nr. 1, 2, 3	1, 5
<i>Neue Sammlung</i> beliebter Tänze und Märsche für Pianoforte von R. Buchmann, J. J. Bott, J. G. Heller, C. Herzog, C. Hupfeld und C. A. Scheidler. Nr. 1—14	5, 10
<i>Scheidler, C. A.</i> , les Clochettes, Divertissement en forme de Polka pour Piano	7 <sup>1/2</sup>
<i>Spohr, Dr. L.</i> , Op. 140. Sextett arr. pour Piano à 4/ms. par Jansen	2, —
<i>Struth, A.</i> , Op. 18. <i>Wohin mit der Freud?</i> für Sopran — 5 Sgr., für Alt	5
— „ Op. 19. <i>Les Adieux</i> . Chant sans paroles pour Piano	7 <sup>1/2</sup>
<i>3 Volkslieder</i> , „Guten Abend lieber Mondschein“, — „Ach wie ist's möglich denn, ich Dich lassen kann“, — „Reich' mir o Knabe den Becher“ für 1 Singst. m. Pfte.	7 <sup>1/2</sup>

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte und besprochene Musikalien sind in der Musikalien-Handlung von M. Schloss zu haben.



# Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 30.

Oöln, den 29. Juli 1854.

V. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.

Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in Oöln erbeten.

## Einige Worte über die musikalische Bildung jetziger Zeit.

### II.

Von allem dem scheint man nichts wissen zu wollen; denn wie könnte man sonst solche geistige Herrlichkeit wegwerfen und sinnlichen Tand dafür eintauschen? Wie könnte es sonst zugehen, dass der Jugend äussere Fertigkeit als einziges letztes Ziel ihrer Bestrebungen vorgehalten werden, ohne dass man sie nur ahnen lässt, welche Geister in den Tönen walten? — Aber statt dass man im reinen, unverdorbenen Gemüthe des aufblühenden Geschlechts diese Reinheit auch durch Hälfte unentweiheten, heiligenden Gesanges zu wahren, statt dass man edle, reine Gefühle in der jungen Brust zu erhalten und zu wecken suchte durch die Sprache, welche jedes Gefühl ausspricht, wie kein armes Wort, und zum Gefühle redet, auch da, wo kein Wort mehr verstanden werden kann; statt dass man die Empfänglichkeit nähren sollte für Eindrücke der edelsten und wohlthätigsten Art, — gewöhnt man den Sinn bei der musikalischen Bildung jetziger Tage so oft nur an ein cilltes, nichtiges Getändel, an eine Genusslust, welche, nur nach Sinnreiz lüstern, dass tiefere Leben des Gemüths erlödet, an ein stetes Herausgehen in die leere Flachheit des Aeusserlichen, das nicht mehr heimzukehren weiss in die reiche Fülle der innern Behausung. So muss eine Leere eine Unempfindlichkeit für wahre nicht flimmernde Schönheit um so sicherer erzeugt werden, je tiefer durch diese Musik an die Wurzel des Gemüthslebens gegriffen wird, und je bildsamer eben deswegen jedes Gemüth sich den Eindrücken dieser Kunst hingeben muss. Wollte man nun noch fragen, wer unter den bei der musikalischen Bildung besonders Betheiligten hauptsächlich die Schuld der Entwürdigung zu tragen habe, ob die Lernenden, oder die Lehrer, oder die Ton-

setzer, so würde es ungerecht sein, die Last auf eine dieser Parteien mehr zu wälzen, als auf die Andere. Sie stehen alle unter dem gleichen Einflusse des über dem ganzen Leben der Zeitgenossen waltenden Geistes, reichen sich daher stets zu gleichen Bestrebungen die Hände, und stehen in ununterbrochener Wechselwirkung. Die Lernenden erleben täglich an sich und andern Triumphe der Oberflächlichkeit, übergeben sich daher auch am liebsten denjenigen Lehrern welche sie als die besten Führer zu solchen Triumpfen kennen, und greifen am liebsten nach solchen Tonstücken, in welchen sie am bequemsten und zuverlässigsten auf allen Siegeswagen nach ihrem Wunsche einherfahren können. Die Lehrer, selbst ergriffen von dem Wahne, den äussern Glanz mit dem innern Gehalt zu verwechseln, preisen die Schüler am meisten, welche durch schnelle Fortschritte in mechanischer Fertigkeit sich und ihnen die lautesten Lobsprüche verdienen, und empfehlen diejenigen Compositionen am dringendsten, an welchen Fingerarbeit am rüstigsten geübt, und Ruhm der Kunstfertigkeit am gewissten erjagt werden kann. Der grössern Menge der Tondichter endlich, welche nicht zu der überall kleinen Zahl der auserlesenen über ihre Zeit stehenden Genies gehört, fehlt theils die Kraft, ein anderes Lied zu singen, als das allgemeine der grossen Welt, theils finden sie ihre Rechnung bei weitem am besten, wenn sie den am öftesten gehörten Wünschen fröhnen, und das darbieten, wonach am häufigsten verlangt wird, und so fliessen denn aus einer Quelle alle die schweren Misshandlungen, welche die Kunst in der Kirche, wie im Theater, im Concertsaale, wie im Besuch- und Lehrzimmer hat erliden müssen. Wenn aber in unsern Tagen in so vieler Hinsicht das Bestreben sichtbar wird nach einer neuen bessern Richtung, nach einer Umkehr vom flatternden Leichtsinne zum würdigen Ernste, so wird hoffentlich die Tonkunst nicht zuletzt von dieser neuen Gestaltung Gewinn ziehen sollen. Zwar ist bekannt, wie theils seit

längerer, theils seit kürzerer Zeit in manchen begünstigten Städten unseres deutschen Vaterlandes Anstalten blühen, in welchen Musik gepflegt wird mit einem Sinn, der ihrer Würde zielt, und Ausnahmen sind ja bei jeder allgemeinen Betrachtung nicht ausgeschlossen. Aber leider sind wirklich solche Anstalten nur noch Ausnahmen, Dämme, welche zwar stark und fest aber nur einzeln stehend, dem reissenden Strom des Verderbens höchstens für ihre allernächsten Umgebungen Einhalt thun können. Darum ist es jetzt, wo wahrlich Hülfe Noth thut, vielleicht auch gerne ein wohlgemeinter Rath zu Hülfe angenommen wird, Pflicht, dass Jeder, wo und wie er kann, helfend eingreife, dass Jeder seine Stimme erhebe, der irgend etwas Beherzigenswerthes in solchen Dingen zu sagen hoffen kann. Und möchten nur recht viele Stimmen sich erheben, — vielleicht ist auch unter den folgenden Vorschlägen hier und da etwas erspriessliches zur Erweckung eines bessern Geistes im musikalischen Leben.

Soll etwas in das Leben eines ganzen Volkes Eingreifendes gebildet und gefördert werden, so ist jederzeit der Anfang damit zu machen bei der Jugend, welche, allen Eindrücken am offensten, diejenigen, welche sie empfangen hat, zum Charakter der künftigen Generation erhebt. Daher muss, wenn in der Musik es besser werden soll, auch dazu der Grund bei der Bildung der Jugend gelegt werden. Es versteht sich nun von selbst, dass wo ein Unterricht in der Musik begonnen und ertheilt wird, jene oben gerügte ungründliche Eile schlechthin verboten bleiben muss, und, nach den Grundsätzen der allgemeinen Methodik, keine Stufe darf nur unsicher gewonnen, oder gar übersprungen werden, auf welcher Jeder fest und ohne Wanken stehen können, der einst etwas Tüchtiges zu leisten wünscht. Ferner bedarf es nach dem bisherigen keiner weitern Ausführung, dass die Kunst nie dem Schüler dargestellt werden darf, als ein Mittel zur Erreichung äusserer Zwecke, am allerwenigsten als ein Prunkmittel zur Befriedigung der Eitelkeit. Das Kind braucht beim Anfang seines Musikunterrichts gar keinen andern Willen, als den der Eltern und Lehrer, dass eben gelernt werden soll. Wird dieser Unterricht dann nur im rechten Sinne ertheilt, so offenbart sich die Bedeutung des Geratenen sicher schon selbst. Damit aber diese Offenbarung erleichtert werde, sollte man darauf dringen, dass durchaus kein musikalischer Unterricht anders, als mit Unterricht im Gesang eröffnet werde. Im Gesang liegt die höchste Kraft der Musik, hier tönt sie so zu sagen, am menschlichsten; der Gesang kommt aus der Tiefe, der Brust, zeugt am deutlichsten vom Gefühl, und erweckt das Gefühl am kräftigsten; die ersten Töne, welche der Mensch musi-

kalisches hervorbringt, seien ihm nicht von aussen gegebene, durch den Sinn erst in seine Seele dringende, sondern in seinem Innersten erzeugt, sollen sie aus demselben hervorquellen, als die wahrhafteste, beseelteste Sprache dessen, was er innerlich fühlt. Dann wird es nimmermehr möglich sein, eine Musik anders zu geben und zu hören, als in dieser steten Beziehung auf das Innere; nicht möglich, einer Musik Beifall zu schenken, die es mit nichts, als mit dem äussern Sinne, oder gar mit Seitentänzerkünsten zu thun hat. Man wende nicht ein, dass in vielen Fällen ein physisches Hinderniss, Mangel einer schönen Stimme, die Ausführung dieses Vorschlags hindern werde; es handelt sich ja hier nicht um das Gewinnen einer Sängervirtuosität, sondern nur um die Erweckung und Belebung des rechten musikalischen Sinnes. Ob der Schüler mit einer besonders wohlklingenden Stimme singt oder nicht, und ob ein Zuhörer daran Wohlgefallen finden können, darauf kommt es hier zunächst gar nicht an; wenn überhaupt nicht die Fähigkeit musikalischer Ausbildung gänzlich fehlt, so sei die Stimme des Schülers, welche sie wolle; für ihn selbst und für sein Gemüth wirkt sein Gesang dennoch, was er soll. Uebrigens, wenn man den Unterricht immer früh genug und nach rechter Weise beginnen liesse; würde die Klage über schlechte Stimmen immer seltner werden. Dass die Wahl der Lieder, welche man den Schüler anfangs singen liesse, mit der grössten Sorgfalt müsste getroffen werden, versteht sich von selbst; sie müssten, jedes einen bestimmten, dem jugendlichen angemessenen Charakter tragen und klar aussprechen. Sobald es die Umstände gestatteten, müsste übrigens fortgeschritten werden zum Singen, nicht von Bravourarien, sondern von Choralmelodien; denn wie alle Kunst von der Religion ausgegangen, so namentlich Musik von der christlichen, und darum sollte religiöse Musik auch in jedem Einzelnen die Basis seiner musikalischen Bildung sein. (Schluss folgt.)

## Das grosse Musikfest in Rotterdam.

Freitag, den 14. Juli 1854.

Die Jahreszeiten. Oratorium von Joseph Haydn.

Kein Genre der Musik ist so oft angegriffen, ja vollständig verworfen worden, wie das der Tonmalerei — und doch haben gerade die grössten Componisten sich dazu hergegeben, in gewisser Grenze die Natur mit ihren Tönen zu copiren, und zeigt die Erfahrung ausserdem, dass gerade diese Compositionen bei den Zuhörern am Meisten durchschlagen. Freilich ist die Musik in ihrem abstracten Wesen nicht dazu gemacht, irgend ein Naturbild in seinen sinnlichen Kennzeichen wiederzugeben

und deshalb ist nichts thörichter als Momente der Natur dadurch fesseln zu wollen, dass man das Klingende, hörbare des Augenblicks wiedergibt — wohl aber besitzt die Musik vor den andern Künsten den unbestrittenen Vorzug, die Stimmungen des Herzens in der nuancirtesten Schärfe wiederzugeben und, da ein sehr grosser Theil der letzteren von der irdischen Umgebung von dem Zustande des Collectivbegriffes der Natur abhängt, so lässt sich gar nichts dagegen einwenden, dass der Künstler eine solche zum Vorwurf seines Werkes genommen hat, und es ist sehr menschlich, dass mit Vorsicht und Geschmack eingestreute Momente des Naturlebens zur Klarheit und Fassbarkeit der Intention beitragen und deshalb gerade dem Unbefangenen sehr willkommen sein werden. In diesem Sinne aber ist die Tonmalerei nicht nur nicht ein untergeordnetes und gar tadelnswertes Genre, sondern vielmehr in den Händen des wahren Genies eins der schönsten Mittel der Kunst. Um Grosses oder überhaupt Gutes darin zu leisten, denn hierin gibt es keine Mittelmässigkeit, weil der geringste Fehler das Werk zur Carricatur macht, muss der Künstler freilich aber einen so tiefen Blick in das Wesen der Natur gethan haben, als Vater Haydn und ausserdem noch unter allen Verhältnissen dessen ungetrübtes Auge und unschuldigtes Wesen bewahrt haben.

Die Jahreszeiten zerfallen in vier Theile, den Frühling, Sommer, Herbst und Winter, von denen jeder durch eine kleine Introduction eingeführt wird, die im Allgemeinen den Uebergang aus der vorhergehenden Jahreszeit berührt. Des Winters Stärke ist gebrochen, laue Lüfte erwecken die Sehnsucht nach dem Lenz bei den sanftern Frauen, während die Männer vorsichtig auf die Tücke des oft umkehrenden Winters deuten. Allen „der Erde Busen ist gelöst;“ — „schon eilet froh der Ackermann auf das Feld“ — und natürlich schliesst sich an den Anblick der Santen das Gebet um den göttlichen Segen, ohne den ja doch alles Mähen umsonst ist.

„Sei uns gnädig milder Himmel!“ — „Uns spriesset Ueberfluss alsdann und deiner Güte Dank und Ruhm.“ — Der Himmel ist dem vertrauenden Flehen gnädig, Mädchen und Burschen wallen auf die „bunten Fluren.“ — „zu dem grünen Hain.“ „Wo Alles lebt, Alles schwebet, Alles Alles reget sich.“ Freude und Wonne, süsse Triebe und sanfte Reize haben die Brust und Alles vereinigt sich „Ihn zu danken“:

„Ehre, Lob und Preis sei dir,  
Ewig, mächtiger, gütiger Gott!“

So endigt der erste Theil.

Im zweiten Theile durchleben wir einen Sommertag mit allen seinen Schönheiten und grossartigen aber segenbringenden Schrecken. „In grauem Schleier rückt

heran das sanfte Morgenlicht“ — „des Tages Herold meldet sich“ und ruft den Hirten wach seine Herden den fetten Weiden zuzutreiben; da steigt herauf die Sonne, „Sie naht, sie kommt, sie strahlt, sie scheint.“ Jubelnd tritt der Chor zusammen, der Sonne, des Lichts und Lebens Quelle zuzujuchzen, und in des Weltalls Auge des Schöpfers Grösse zu preisen. Mit dem Tage beginnt die Arbeit, die in der Mittags Hitze erlahmt und der süsßen Erholung im kühlenden Haine an der rieselnden Quelle weicht. Doch ein fahler Nebel steigt auf, die finstere Wolke sinkt drohend auf die Ebene, „das Ungewitter naht, flammende Blitze durchzucken die Luft, Weh uns Armen,“ so schreit der geängstigte Mensch auf, und „die düstern Wolken trennen sich, denn gestillt ist der Sturm Wuth.“ Alles ist erfrischt, ruhig steigt der Abend herauf und die Abendglocke ruft, der stille Stern dort oben winkt dies heitere Landvolk zur Ruhe heim. —

Der Herbst beginnt mit der Freude über die reiche Ernte; der heitere Arbeiter sieht seinen Fleiss belohnt und Alle treten zum Lobe desselben zusammen, der da rohe Sitten mildert, Laster abwehrt und zum Guten stärket. Alles ist emsig, thätig und Nichts ist schöner gedacht, als dass gerade jetzt, wo die Sorgen beseligt sind, langes Ausharren sich belohnt sieht, die Liebe sich regt, und Lucas und Hanchen einander nähert, denn

„Lieben und geliebt werden,  
Ist der Freude höchster Gipfel!  
Ist des Lebens Wonn' und Glück!“ —

Der frohe Bauer gönnet seinem Herrn gern der Jagd Erregung, ihm winkt die helle Tranb' in vollem Saft: „der Wein ist da, die Tonnen sind gefüllt! nun lasst uns fröhlich sein“, so tönt es im Chor, man lacht, singt und tanzt und dankt es laut dem freudenreichen Rebensaft. Heida, lasst uns fröhlich sein, und juhe, juhe, juhe aus vollem Halse schreien. —

Im letzten Theile werden wir durch die trüben Bilder des rauhen Gastes aus nordischen unbekanntem Ländern, der Leiden des einzelnen Wandrers, den Schneeflocken einen undurchdringlichen Schleier vor die Augen ziehen und ihn vom Wege ablenken — auf die behaglich, warme Stube vorbereitet, wo die Väter schwätzen, die Söhne aber munter arbeiten, während die Frauen spinnen und sich die Zeit durch Lieder kürzen. So schliesst das Bild der unerschöpflichen und wechselvollen Freuden des Lebens mit einem reizenden Liede Hanchens die wir schon früher lieb gewonnen haben, und mit tiefem Ernste wird das Leben mit des Jahres Lauf verglichen.

Verblühet ist dein kurzer Lenz,  
Erschöpft deines Sommers Kraft,  
Schon welkt dein Herbst dem Alter zu,  
Schon naht der bleiche Winter sich.

Doch nicht hoffnungslos und ohne Aussicht sterben wir ab, denn

Dann bricht der grosse Morgen an,  
Der Allmacht zweites Wort  
Erweckt zum neuen Dasein uns,  
Von Fein und Tod auf immer frei.

Diesem grossen Morgen rüset Euch zu, Wahrheit fiesse von den Lippen, helfe den Armen, unterstütze die Bedürftigen! so vereinigt sich im Schluss der Chor zu andachtsvollem Gebete. Amieu!

Das Orchester genügte bis auf kleine Einzelheiten unsern Ansprüchen an dem heutigen Tage, der entschieden der lohnendste und gelungenste war, noch mehr als am ersten. Das Entrée zum 3. Theil missrieth etwas und auch die Oboes hätten aufmerksam oder besser besetzt sein müssen. Dagegen waren die Solo-Hörner sehr gut und verdienen im Bass-Solo des 2. Theils „der muntere Hirt versammelt nun die frohen Heerden um sich her“ ganz besonders gelobt zu werden. Auch im Spinnlied, dem Refrain, Knurre, Rädchen, schnurre“; war die Orchesterwirkung ganz wunderbar, beinahe unheimlich mystisch. —

Der Chor war dieser Aufgabe noch mehr gewachsen, als der des ersten Tages, und bekundete auch durchweg ein viel tieferes Eingehen in die Composition; der Schlusschor im ersten Theil und namentlich die Stelle „Ewiger, mächtiger, gütiger Gott!“ machte einen gewaltigen Effekt und wurde stürmisch applaudirt. Der Ungewitter-Chor hätte dagegen markirter gesungen, die Töne schärfer und härter angesetzt werden können. Sehr brav gelang wiederum die Fuge im 3. Theil „O Fleiss, o edler Fleiss.“ Der Jagdchor war aber zu eilig und verlor dadurch von seiner rhythmischen Originalität sehr viel; trotzdem ergriff die Composition, dieses frische Leben, das Publikum so gewaltig, dass es fast lobend die Wiederholung verlangte. Der Schlusschor „Juhe, juhe der Wein ist da,“ floss so übermüthig, lebendig dahin, dass man nicht einen einstudirten Chor, sondern ein Bacchanal der ausgelassensten Freude sich entfallen zu sehen meinte. Im letzten Theile war der Spinn-Chor vortrefflich, die Refrains in Hannchen's schelmischen Liede aber noch lange nicht keck und polternd genug. Von dem Schlusschor konnte man aber mit recht sagen *finis coronat opus*.

Wir haben die Besprechung der Solis bis zuletzt gelassen, weil wir uns über den hohen Genuss, den wir der hohen Begabung des Fr. Ney und Hrn. Roger besonders und den Herren Pischek und Formes zu danken haben, zuerst aussprechen wollten, nachdem wir unserer Pflicht nach allen andern Beziehungen hin genügt haben.

Die ersten Töne gleich von Fr. Ney „Seht, wie vom

Süden her, durch laue Winde sanft gelockt, der Frühlingsbote streicht!“ tönend in ihren leisen und schwellenden Wogungen wie aus dem Himmel zu uns herunter. In den Terzetten des ersten Theils „O wie lieblich ist der Anblick der Gefilde jetzt“ und „Von deinem Segensmahle hast du gelabet uns“ wie überhaupt überall konnte die Kritik auch nicht den geringsten Mangel finden und sich ungestört dem ungetheiltesten Enthusiasmus hingeben. Das Duett zwischen Lucas und Hannchen, das verständige, zärtliche und von sonniger Liebe erfüllte, musste wiederholt werden. Hannchen's Lied im letzten Theile, behaupten wir dreist, kann gar nicht besser vorgetragen werden, und wir mussten wahrlich laut aufschreien, als in musikalischer Versteinerung, ein nach Beethoven riechender alter Fils von Musiker — was sich Alles doch erlauben darf diesen Namen zu führen, — mit gespreizten Nasenflügeln, und heraufgezogenen Augenbrauen uns vertrauensvoll mittheilte, „dass Fr. Ney dieses national-deutsche, treue Liedchen doch viel zu kokett aufgefasset, oder — wie er sich verbesserte, vorgetragen habe.“

Roger, dem Einige vor 4 Jahren schon Nichts mehr zutrauen zu können meinten als die weisse Dame, wusste die gewaltigen Räume dieser Halle sowohl, als auch die Herzen Aller so auszufüllen, dass man, wenn er sang, für das Andere nur noch wenig Raum hatte. Der Klang seiner Stimme ist weich und abgerundet, und Hr. Roger widmet auch mit unverkennbarer Vorliebe nächst den dramatischen Stellen den süßen die grösste Aufmerksamkeit. Zu weit ging er darin in der Arie „Im Garten steh'n um jeden Baum die Mädchen,“ und dem darauf folgenden Duett mit Hannchen, denn Haydn hat immer schon die äusserste Grenze dieser tündelnden Zärtlichkeit in seinen Tönen ausgedrückt; übergrosse Portamento und *tempo rubato's* können daher der ursprünglichen Schönheit nur schaden. Ueberall aber wo dramatisches Leben auszudrücken war, gebührt Roger die vollste Anerkennung, die Beschreibung des starren Winters, der öden Schneewüste, die Angst des Verirrten, und dessen Freude beim Erblicken eines Lichtes — alles dieses wurde mit meisterhafter Vollendung gegeben.

Die Herren Pischek und Formes hatten sich in die Partie in der Weise getheilt, dass jener die beiden ersten Theile und dieser die beiden letzten sang. Pischek nahm sich mehr zusammen, als wir es in der letzten Zeit an ihm gewohnt waren, und wir bedauern nur, dass seine Stimme sich doch schon im absteigenden Zweige ihrer Laufbahn befindet und dass seine Zunge unverbesslich steif und treuer den „Klängen aus der holden Jugendzeit“ bleibt. — In der Arie des zweiten Theils: „des Tages Herold meldet sich“, wurden die Farben übrigens zu stark aufgetragen, und in dem Terzett bald darauf hätte

Pischeck sowohl wie Roger sicherer einsetzen können. — Klingt Pischeck's Stimme schon von Vorne herein hart, und ist die Weise seines Singens nicht geeignet diese Härten zu mildern, so erscheinen beide uns aber noch zart gegen das forcirte Treiben — so möchten wir es nennen — von Formes; eine starke Stimme haben, scheint uns allenfalls ein Grund das Piano zur rechten Geltung bringen zu wollen — bei solchen Mitteln aber die brutale Kraft zu seinem Steckenpferde machen, das heisst wahrlich die Geduld des gebildeten Publikums auf eine harte Probe setzen, wenn auch immerhin die Klasse, welche den wahren Genuss in der robusten Stärke allein sucht, freigebig genug mit ihrem Beifalle resp. *da Capo* Verlangen ist. — Was könnte mit dieser Stimme geleistet werden, wenn Herr Formes mit mehr Ernst und wahrer Ehrfurcht seine Studien betriehe!

(Schluss folgt.)

### Münchener Brief.

16. Juli 1854.

Obwohl noch im Rückstande mit den ausführlichen Inseraten über einige Concerter, glaube und halte ich es jetzt mehr an der Zeit über ein Ereigniss zu sprechen, welches alle Interessen, alle Künste und Gewerbe in einem Raume eng verbunden, so mannigfaltig berührt.

Ohne viele einleitende Worte zu verschwenden, berichte ich Ihnen ganz kurz, dass Samstag d. 15. Juli die allgemeine deutsche Industrie-Ausstellung eröffnet wurde. Als J. J. M. M. der König und die Königin angefahren kamen, wurden dieselben vom Minister-Präsidenten H. v. d. Pfordten und dem Vorstand der Ausstellungs-Commission empfangen und unter Voraustritt der Commission und des Hofortzugs sa dem im Querschiff des Gebäudes (dessen Ausstellungsraum 250,000 Quadratfuss umfasst) errichteten Throne geleitet. Ein aus beinahe hundert Musikern bestehendes Orchester spielte nach vorausgegangenem dreifachen Tusch die bayerische Volkshymne. Nachdem sich J. J. M. M. auf dem Throne niedergelassen, hielt der Minister-Präsident eine Ansprache an den König, nach deren Ende ein dreifaches stürmisches Lebehoch auf Se. Majestät von der Versammlung erfolgte. Die Majestäten durchschritten nun sämtliche Räume des Industrie-Gebäudes, während abwechselnd Blechmusik spielte und die grosse Orgel erhebende Accorde erklingen liess. Auf einer der beiden Schnelldruckpressen wurde ein Festgruss von Kobell gedichtet, in tausend Exemplaren gedruckt und vertheilt. Um drei Uhr verliessen die Majestäten das Industrie-Gebäude, dessen Eröffnung ein wichtiges Blatt in München's Geschichte bilden wird.

Obwohl die Industrie als weltbewegende Macht neben Kunst und Wissenschaft die Civilisation der Nationen bedingt, so wollen wir sie doch in diesen Spalten nicht weiter beachten, als wo sie gerade durch ihre Erzeugnisse auf die musikalische Kunst, durch ihre Tonwerkzeuge sich bemerkbar macht. Die grosse Ausdehnung, welche die Erzeugung von musikalischen Instrumenten erlangte, indem sie mit dem stets wachsenden Bedarfe und der Im-

mer mehr Boden gewinnenden Ausübung der musikalischen Kunst gleichen Schritt hielt, ist durch eine bedeutende Anzahl der zur Schau gebrachten Instrumente veranschlicht.

Selbstverständlich nimmt das Clavier, sowohl in Betracht seiner allgemeinen Verbreitung und Beliebtheit, so wie der Ziffer des Productions-Verthes, den ersten Platz ein; daher will ich vorläufig all' die Meister anführen, welche die Industrie-Ausstellung mit Clavieren besichtigten, und dann im Laufe einiger Wochen über den Werth, Beschaffenheit und Vorsätze der eingesandten Instrumente berichten.

Aus Bayern die H. H. Biber, Dämin, Jäger, Schmidt, Keissmann, Heubach, Bolt u. Thenn; aus Braunschweig die H. H. Zeiter und Winkelmann; aus Frankfurt H. André; aus Hamburg die H. H. Schröder und Isermann; aus Hannover die H. H. Haake, Ritzmüller und Weykopf; aus dem K. Hessen die H. H. Edling, Luckhardt und Scheel; aus dem Grossh. Hessen H. Schott; aus Nassau H. Wolf; aus Oesterreich die H. H. Amberg, Potje, Ernhofer, Bachmann, Kasech, Hoxa, Schweighofer, Senferr, Weiss, Heitzmann, Czaska, Draxler, Beser, Schneider, Frits, Wilhelm, Meyer, Schmidt und Beryzassy; aus Preussen die H. H. Westermann, Jordan, Holling und Spangenberg, Schlag, Mengel, Zahn, Mand, Klems und Adam; aus dem K. Sachsen die H. H. Breitkopf und Härtel, Haupt, Irmler J. Th. G., Irmler E. u. Koch; aus Sachsen-Altenburg H. Förster; aus Sachsen-Koburg-Gotha die H. H. Silber und Katzmann; aus Sachsen-Meinungen H. König; aus Sachsen-Weimar-Eisenach die H. H. Brüt und Hippe; aus Schwarzburg-Rudolstadt H. Schlotter; aus Württemberg die H. H. Schiedmayer und Söhne, Diedonné und Blatal, Hägeln und Lux, Mathäus und Kanhäuser, Schreiner, Kaim und Günther, Lipp, Dorner, Hoffmann, Kälberer, Käferle und Josenhäuser.

Was die übrigen musikalischen Instrumente betrifft, so sind sie auch in ziemlicher Anzahl vorhanden, und werde ich nicht vergehen seiner Zeit davon Notiz zu nehmen.

Ueber unsere musikalischen und operistischen Zustände lässt sich Weniges und desto Besseres, glauben Sie vielleicht, nein, Weniges und nur Schlechtes, mittheilen. Herr Young, Tenor, gastirte und konnte weder uns noch dem Publikum genügen, denn seine Gaumenstimme ist schwach und matt, wurde aber nichts destoweniger engagirt. Die grosse romantische Oper „Tony“ von E. H. d. S. errang sich ziemlich freundliche Aufnahme, war aber ohne alles Geschick und allen Geschmack inscenirt. Gesungen wurde fast durchgehend schlecht. Wirklich sehr zu wundern war es, dass das Tonwerk durch alle nur möglichen, die Aufmerksamkeit mehr oder minder störenden Zuthaten sich dennoch eines so guten Erfolges erfreuen konnte.

Noch bleiben mir einige Virtuosen zu besprechen übrig, die vielen unserer Ersteren darin besonders gleichen, dass sie, obwohl was Bravour, Sicherheit, Ueberwindung der grössten Schwierigkeiten betrifft, alles Mögliche leisten, doch ohne Gefühl, ohne Seele, ohne Begeisterung ihre Stücke herabzuleiern und anstatt auf dem Scalle, auf den Tasten oder Saiten tanzen; und diese Virtuosen sind die selbstthätigen Musik-Kunstwerke „Orchestron, Sinfonion, Chordolandon, Trompeter“, erfunden von dem Akustiken Friedr. Theod. Kaufmann aus Dresden und dessen Vater. Diese mechanisch-musikalischen Instrumente, wahre Meisterwerke, bringen nicht

allein Töne, sondern auch die verschiedenen Abstufungen des *crescendo*, *decrecendo*, *piano* und *forte*. Man vergisst oft, Maschinen vor sich zu haben, man glaubt bald einen Flöten-Virtuosum, dem ein Klavierspieler mit aller Fertigkeit und Delikatesse accompagnirt, bald eine trefflich eingespielte Capelle mit ihren Trompeten, Pauken, Trommeln, Clarinetten und Flöten zu vernehmen. — Herr Kaufmann gab zwei sehr besuchte Concerte und produirt seine Instrumente während der Industrie-Ausstellung.

In mehreren Musikzeitleitungen fand eine Noiz von dem Engagement des Fr. Hofner aus München in Wien Raum; um nun zu verüthen, dass diese schöne Zeitungsgente auch in Ihre Spalten sich eindränge, erlaube ich mir mitzutheilen, dass Fr. Hofner in Wien nicht einmal zu ihrer dritten Gastrolle gelangen konnte, sondern nachdem sie als Agathe und Elvira dem sehr nachsichtigen und gegen Gäste sehr galanten Wiener Publikum durchaus nicht genügen konnte, es vorzog Wien, das unverständige, wahre Kunstgrößen nicht zu würdigen verstehende Wien, zu verlassen.

14.

## Tags- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Diese Woche waren die Herren Hofcapellmeister Dr. Marschner aus Hannover, Dr. Franz Liszt aus Weimar und der Pianist A. Rubinstejn aus St. Petersburg hier anwesend.

Berlin. Fräulein Masius, Opernsängerin vom Dessauer Hoftheater, war einer Einladung von Berlin aus gefolgt, um in einer Musikaufführung welche zum Andenken der höchstseligen Königin Luise, alljährlich am 19. Juli, in Charlottenburg stattfindet, mitzuwirken. Die junge Dame übertraute in hohem Grade, der Wohlthat ihrer seelenvollen Stimme, ein tadelloser Vortrag machte sich geltend im Salve Regina von Schubert und in der Sopranpartie des Requiem von Mozart. In den sonstigen musikalischen Kreisen, wo man Gelegenheit hatte Fr. Masius zu hören, entdeckte sie durch alle Eigenschaften einer höchst gebildeten Sängerin und bewies dass sie wohl im strengsten Style der Musik, z. B. die Aufführung des „Samson“ von Händel, in der Singacademie, wo sie die Dellsa sang, als auch im Operngemre im Vortrag einzelner Arien etc., der Meisterschaft entgegen strebt. Das Dessauer Hoftheater darf sich rühmen, einen besonderen Schmuck zu besitzen, und wir erwarten in kürzester Zeit in grösseren Kreisen die Entfaltung von Vorträgen, welche zu den seltensten gehören dürfen. — Der bekannte Componist August Schaeffer hat eine dreaktige komische Oper „Zan goldenen Kreuz“ Dichtung von R. Löwenthal, vollendet; dieselbe wird zunächst in Wien aufgeführt. — Herr Ulrich, welcher mit seiner Sinfonie in Brüssel den ersten Preis errungen, componirt eine erste Oper.

Elberfeld. Seit langen Jahren hatten die zahlreichen Musikvereine unserer Stadt keine so wahre musikalische Genüsse, als während des Musikfestes, welches am 16. und 17. Juli auf dem Johannisberge hier gefeiert wurde. Wenn auch Chor und Orchester nicht so zahlreich vertreten waren, und deshalb nicht so durch Kraft und Fülle imponiren konnten, als man dieses bei den Niederrheinischen Musikfesten gewohnt ist, so kann doch nicht gelagnet werden, dass die Leistungen an und für sich, als durchaus gelungen bezeichnet werden müssen. Unser Capellmeister Hr. Schurzstein hat sein Talent als Dirigent auf das beste bekundet, er verstand es, alle Feinheiten klar und dentlich zum Verständnis zu bringen. Die hiesigen Gesangsvereine, verstärkt durch die der Nachbarstadt Barmen und das Orchester, welches von Barmen und ganz beson-

ders aus Cöln mächtige Sätze erhalten, liessen nichts zu wünschen übrig. — Am ersten Tage hörten wir Haydn's „Jahreszeiten“; die Soli sangen Fr. Eschborn aus Stuttgart, die Herren Schneider aus Leipzig (Tenor) und Kindermann aus München (Bass) mit grossem Beifall. — Der zweite Tag brachte ein Künstler-Concert, in welchem sich die Herren E. Franck und Th. Pixis aus Cöln besonders auszeichneten. Ersterer spielte das *G-moll* Concert von Mendelssohn, ein Lied ohne Worte eigener Composition und sein zweites von Mendelssohn, welche uns die hohe Bravo-virtu, ruhige Klarheit, runden Ton und perlende Passage gleich bewundern liessen. Die dankbaren Zuhörer wollten den Beifall gar nicht enden lassen und warfen dem grossen und doch so anpruchsvollen Meister zahlreiche Blumensträuße entgegen. — Auch Herr Pixis bewährte unter entzückendem Beifall seine hohe Meisterschaft in dem Concerte von Viertesemp und einer Fantasie eigener Composition; der reine und kräftige Strich, der volle und schöne Ton und die technische Fertigkeit, welche man an diesem noch so jungen Künstler rühmen muss, geben die Berechtigung, ihn zu den ersten Violinspielern zu zählen, was viel heissen will, und doch durchaus nicht zu viel gesagt ist. — Wie sehr beneiden wir Cöln um diese Künstler! — Fr. Eschborn sang eine italienische Arie, zwei Lieder von Kücken und eine Arie aus der „Entführung aus dem Serail“. Wie Kücken's Lieder gewählt werden konnten, begreifen wir nicht, da die Literatur an wirklich gediegenen Liedern nicht weniger als arm ist. Fr. Eschborn besitzt eine schöne und sehr angenehme Stimme, jedoch lässt die Aussprache des Textes und zuweilen auch die Tonbildung zu wünschen übrig. — Hr. Schneider erfreute uns mit einer Arie von Gluck und Beethoven's Alceide; wenn schon diese Wahl den Sänger charakterisirt, so müssen wir zu unserer grossen Freude hinzufügen, dass wir seit langer Zeit keine Stimme gehört, welche uns so angesprochen, wie die des Herrn Schneider; sein Vortrag bekundete in jedem Takte den gebildeten Sänger. Herr Kindermann, welcher eine Arie aus „Figaro's Hochzeit“ und „der Mönch“ von Meyerbeer sang ist ein vortrefflicher Sänger. Das Orchester spielte die Ouvertüren zu „Euryanthe“ und eine Ouvertüre von J. Riets mit grosser Präzision und vielem Feuer.

Frankfurt a. M. Anna de la Grange, welche als Rosine und Norma gastirt, macht grosses Aufsehen durch Stimme, Technik, und dramatischen Vortrag.

Homburg. Frau Anna de la Grange und der kürzlich aus Amerika zurückgekehrte Pianist Alfred Jaell geben hier Concerte.

Leipzig. Herr Witt aus Königsberg ist als Capellmeister für das hiesige Theater engagirt.

Stuttgart. Sould Capellmeister Kücken von Helgoland zurückgekehrt, werden die Proben zu Meyerbeer's Oper „Der Nordstern“ begiunen können.

Paris. Die Proben zu der neuen Oper „die blutende Nonne“ von Gounod, haben begonnen und werden so eifrig fortgesetzt, dass man die Anführung des Werkes gegen Ende September erwarten darf. — Der „Nordstern“ von Meyerbeer wurde schon 62mal gegeben; der Zuspruch und Beifall ist stets bedeutend. — Mario und Mal, Oriol werden im August nach Amerika reisen. — Der berühmte Pianist Emil Prudent ist hierher zurückgekehrt. — Fr. Wilhelmine Claus, welche eine sehr brillante Saison in London gehabt, wird am längeren Zeit in der Nähe von Paris bleiben. — Der grosse Besühtzer der Künste und Künstler-Fürst Joseph von Dietrichstein ist vor einigen Tagen im Alter von 58 Jahren gestorben; bei seinem Leichenbegängnisse wurde Mozart's Requiem aufgeführt.

London. In dem letzten Concerte im Coventgarden-Theater kam es zur Abwechslung von der sonst dort herrschenden Förmlichkeit einmal zu etwas stürmischen Auftritten. Das Publikum, durch das Nichterscheinen der Madame Grist, die als Mitwirkende annoncirt war, schon aufgebracht, wurde es noch mehr, als Mario ungehörig lange auf sich warten liess, und empfing seinen sonstigen Liebling in einer eben nicht angenehmen Weise, die sich im Verlaufe des Concerts denn auch auf andere Mitwirkende in dem Maasse übertrag, dass Tamberik seine Partie hinwarf und abging, nachdem Mario schon früher die Bühne verlassen hatte. Diese Unart war keineswegs geeignet, das Publikum zu beruhigen, welches immer lauter wurde, so dass die Direction die Rückgabe des Entrées anbieten liess, worauf die Tumulten indess nicht eingingen. Erst dem Auftreten von Fräulein Claus und Herrn Vivier gelang es, einige Ruhe hervorzubringen, die auch nicht wieder unterbrochen wurde, als um in den rauschenden Beifall über die vorzüglichen Leistungen der Letztgenannten überzugehen.

In der „Neuen Zeitschrift für Musik“ lässt Herr Hoplit in seinem Aerger über die läne Aufnahme, welche der Pianist Klindworth (Schüler von F. Liszt) in London gefunden, seinen Grimm gegen die Engländer los; er sagt: Sie (die Kritik) bestätigt auf's Neue die höchste Unwissenheit und beweist auf's Klarste, dass die Engländer in jeder musikalischen Sphäre eines Urtheils gar nicht fähig sind. Sie sind es weder in Bezug auf Composition, noch auf Ausführung, weder im Instrumentalen noch Vokalen. — Wilhelmine Claus, die Beethoven nicht spielen kann (?), heisst die erste Pianistin der Welt; und die Ignoranz der Engländer geht so weit, dass sie die, vor 14 Jahren componirte *B-dur*-Sinfonie von Schumann für seine neueste Composition halten (wie schrecklich). Wir haben Hrn. Klindworth nur Eines vorzuerfassen, dass er nach England gegangen ist! Wer wird dort Ruhe suchen? (Ruhe wird wohl nicht das Ziel des Herrn K. gewesen sein?) Wer kann dort Beifall ernten, ausser dem Charlatanismus und der Mittellosigkeit? Die schlimme Erfahrung, die der talentvolle Klindworth in London gemacht hat, diene andern Hoffnungsvollen und begabten Künstlern zum Nutzen und zur Warnung! Unsere grenzenlose Verachtung des englischen Publikums (bedauerliches England!) und der englischen Kritik hätte sie noch vermehrt, wenn dieses überhaupt möglich wäre. — — —

Die Memoiren der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu Wien enthalten einen Artikel von Schlager, der interessante Aufschlüsse über die früheren Verhältnisse des dortigen Hoftheaters gibt. Die betreffenden Notizen gehen bis zum Jahr 1560 zurück, und findet man bei der Rubrik *Besoldungen* unter Andern: „den Auftrag erhalten, dem Herrn Andorf S. Filmann und seiner Truppe vier Thlr. an siebzig Kreuzer auszusahlen für die vor Sr. Maj. aufgeführte Vorstellung.“ Im Jahre 1617 ist von einer Prima Donna, der Kammerängerin Angela Stamp, die Rede, welche eine monatliche Gage von 20 Gulden hatte. Weiter erzählt man, dass Kaiser Ferdinand III. und sein Sohn Leopold I. der Musik sehr zuegethan und sogar Componisten waren. Vom Kaiser Leopold wird selbst noch eine Opern-Partitur aufbewahrt, deren Titel *Drama musicum compositum ab augustissimo Ferdinando III. Romano imperatore lauto*, also eine Art Mithrasbekehrung von Vater und Sohn dokumentirt. Der italienische Text behandelt den Kampf eines Jünglings am Schwelwege zwischen Tugend und Laster. Die Begleitung der Gesänge beschränkt sich auf zwei Violinen, Bratsche und Contrabaß. Nach dem Urtheile des Herrn Schlager enthält die Partitur eine ganze Fülle schöner Melodien.

Henriette Sontag. Nach vorhandenen biographischen Nachrichten war Henriette Sontag in Coblenz im Jahre 1805 geboren (der Deutschen Theater-Zeitung zufolge im Jahre 1803), im 6. Jahre wirkte sie schon in Kinderrollen. Im Conservatorium zu Prag für die Musik gebildet, trat sie bereits im 13ten (?) Jahre 1820 in „Johann von Paris“ auf und feierte einen wahren Triumph. Sie ging darauf nach Wien, setzte dort ihre Studien fort und wirkte vier Jahre lang an der Wiener deutschen und italienischen Oper. 1824 trat sie nach einer kurzen Gastspielreise das Engagement an dem neu begründeten Königsstädtischen Theater an, welches das Fundament ihrer künstlerischen Berühmtheit bildete. 1826 ging sie nach Paris, wo sie, trotz aller Kahlen ihrer Rivalinnen, die gefeierte Löwin des Tages wurde. Nachdem sie wieder nach Berlin zurückgekehrt war, wo man Alles aufbot, um sie zu halten, trat die Künstlerin 1827 ein dreijähriges Engagement bei der italienischen Oper in Paris an, gastirte im J. 1828 in London, wo sie gleiche Vergötterung fand und zog sich 1830, nach ihrer Vermählung mit dem Grafen Rossi, von der Bühne zurück. Als Gräfin Rossi lebte sie bis zum J. 1848 in Frankfurt a. M. und an den Höfen von Petersburg und Berlin, dort in der Gesellschafter tonangebend und fast eben so gefeiert, als sie es als Künstlerin gewesen war. Das J. 1848 hatte den durch den körperlichen Aufwand ihrer Stellung erschütterten Vermögensumständen der Gräfin einen entscheidenden Stoss gegeben. Noch ausgestattet mit wunderlicher Stimme, deren Höhe von ihr niemals aufgegeben war, entschloss sie sich, wieder Künstlerin zu werden. Der Blick auf die geliebten Kinder ströme die Mauer der Verhältnisse und nachdem ihr Gatte aus dem Staatsdienst geschieden war, betrat Henriette Sontag die Bühne wieder. Die Gesichte ihrer neuen Triumphe ist frisch im Gedächtnisse. Die besaubernde Anmuth der Jungfrau, der Gräfin, erschien fast in früherer Jugendfrische auf der Bühne und gewann auf's Neue alle Herzen. Von dieser Anmuth schrieb 1842 ein Biograph: „Henriette Sontag war das holdeste, liebenswürdigste und einfachste deutsche Mädchen, von mittler Grösse, dem zierlichsten Wuchse, mit dem lachendsten, runden Gesichtchen, blauen, sanften, lebhaften Augen, blondem Haar und dem gewinnendsten Wesen, stets heiter voll Laune und Muthwillen, und von den Grazien umweht in jeder Bewegung; dabei mit dem besten Herzen begabt, stets zu helfen bereit, immer wohlthätig, freudlich zuvorkommend und liebreich. Alle Directoren gehen ihr das Zeugniß, dass sie nie eine gutwilligere, unverdrossenere Sängerin waren. Mit dieser bezaundernden Persönlichkeit einte sich eine glockenhelle, klare, liebliche, weiche und umfangreiche Stimme und die genügendste musikalische Bildung; ihr Vortrag war zugleich im höchsten Grade präcis, kunstgerecht und nett, wie herrlich, seelenvoll und ergreifend; die höchste Gewandtheit und Kchfertigkeit für verzierten Gesang, wie ein seltener Grad von Ausdauer waren ihr eigen. Eine grosse Darstellerin war sie nie, und für den Ausspruch tief erschütternder Leidenschaften fehlten ihr die Mittel; dagegen war sie in Partien, die ihrer Persönlichkeit mehr zusagten, in launigen, schalkhaften und gemüthlichen Rollen unerreichtbar und unvergleichlich. Die zarteste, duftendste, süsseste Blüthe der deutschen Gesangkunst schwand mit ihr von der Bühne.“ — Henriette Sontag hinterlässt ausser dem Gatten und ihren Kindern eine Schwester (Nina Sontag), welche nach kurzer Bühnen-Laufbahn das Theater mit dem Kloster veransteht, einen jüngeren Bruder (einen talentvollen Schauspieler unter dem Namen Holm, in Schwierig ange stellt) und ihre Mutter, eine würdige und geistvolle Matrone, welche in Dresden lebt. Die Mutter hing mit abgöttischer Liebe an der Verstorbenen, deren Tod für sie gewiss das schmerzvollste Ereigniß ihres Lebens sein wird.

(D. Th.-Ztg.)

In der **Heinrichshofen'schen Musik-Handlung in Magdeburg** erschien:

	Thlr. Sgr.
<b>Bach, J. S.</b> , Sinfonie für 2 Violinen, Viola, Bass 2 Oboen, Fagot und Orgel, herausg. von A. G. Ritter. Partitur . . . . .	— 20
<b>Charnes</b> de la danse pour Pffe. Nr. 13—15.	
Impériale Sicilienne, Varsoviennne . . . . .	— 10
Nr. 16. 2 Polkas . . . . .	— 5
" 17. Held, Quadrille aus Wagners Tannhäuser . . . . .	— 10
" 18. Ziegler, 2 Polka-Mazurkas . . . . .	— 5
" 19. Held, Indra-Walzer . . . . .	— 5
" 20. — Ida-Galopp . . . . .	— 5
" 21. — Corso-Mazurka . . . . .	— 5
" 22. — Tyrolienne . . . . .	— 5
" 23. — Impériale . . . . .	— 5
<b>Chwatal, F. X.</b> , op. 88 Nr. 11. Türkischer Sturm-Marsch f. Pffe. . . . .	— 5
— op. 88 Nr. 12. Russischer Parade-Marsch für Pffe. . . . .	— 5
— op. 102. Volksmelodien für Pffe. zu 4 Händen, Lief. 1—2. à . . . . .	— 25
— op. 110. Petites pièces instructives. p. Pffe. à 4/ms. Liv. 2 . . . . .	— 15
<b>Doppler, J. H.</b> , op. 178. Première Valse brillante p. Pffe. . . . .	— 10
— op. 179. Lieder ohne Worte f. Pffe. . . . .	— 10
<b>Ehler, L.</b> , op. 22. 6 Hafislieder f. 1 Stimme mit Pffe. . . . .	— 17 1/2
<b>Flügel, G.</b> , op. 7. Grande Sonate p. Pffe. . . . .	— 1
<b>Gumbert, T.</b> , op. 63. 3 Lieder f. Sopr. oder Tenor mit Pianoforte . . . . .	— 20
<b>Köhler, L. U.</b> , op. 9. 5 Lieder f. Sopr. oder Tenor mit Pianoforte. . . . .	— 25
<b>Liszt, Fr.</b> , Andante-Finale f. Pffe. aus König Alfred v. J. Raff. . . . .	— 17 1/2
— Marsch aus dito . . . . .	— 17 1/2
<b>Marschner, H.</b> , op. 154. 4 Gesänge für Parition mit Pffe. . . . .	— 22
<b>Méhul</b> , Ouvert., die zwei Blinden von Toledo für Pianoforte. . . . .	— 5
<b>Methfessel, A.</b> , op. 153. 2 Lieder f. 1 Stimme mit Pianoforte. . . . .	— 10
<b>Meyer, L.</b> , op. 1. Kinder-Trio für Pffe. Violin und Violoncell . . . . .	— 25
<b>Oesten, Th.</b> , op. 50. drei Melodien für Pffe. zu 4 Händen . . . . .	— 1 7/2
<b>Pucitta</b> , Duettino: „Un palpito mi sento,“ für zwei Soprane . . . . .	— 10
<b>Radecke, Robert</b> , op. 9. 5 Lieder für Soprano oder Tenor mit Pffe. . . . .	— 15
<b>Raff, J.</b> , op. 58. Deux Nocturnes pour Pffe. Nr. 1—2. à . . . . .	— 25
<b>Rebling, G.</b> , op. 11. Nr. 2. Drei Lieder für Soprano mit Pffe. . . . .	— 10

	Thlr. Sgr.
<b>Sieber, F.</b> , op. 8. 4 Lieder für Soprano oder Tenor mit Pffe. . . . .	— 15
— op. 20. 3 schottische Lieder für Sopr. mit Pffe. (deutsch und englisch) . . . . .	— 16
— op. 30. 16. Vocalisen und Solleggien für Soprano mit Pffe. . . . .	— 1 10
— op. 31. 16. Vocalisen für Mezzo-Soprano mit Pffe. . . . .	— 1 10
— 32. 16. op. Vocalisen f. Alt m. Pffe. . . . .	— 1 10
<b>Souvenir</b> de l'Opéra pour Pffe. par F. X.	
<b>Chwatal</b> , Nr. 9. Halévy, La fée aux Roses . . . . .	— 15
Nr. 10. Anber, Le Maçon . . . . .	— 16
" 11. Verdi, Regoletto . . . . .	— 16
" 12. Himmel, Fanchon . . . . .	— 14
" 13. Les Sylphes . . . . .	— 12
" 14. Donizetti, L'Elisire d'amore . . . . .	— 12
" 15. Méhul, Joseph et les deux Aveugles . . . . .	— 12
" 16. Rossini, Guillaume Tell . . . . .	— 16
" 17. Verdi, J. Masnadieri . . . . .	— 12
<b>Würat, R.</b> , op. 28. Aria di Concerto f. Mezzo-Soprano mit Pffe. . . . .	— 15
dito mit Orchester . . . . .	— 1 15

In Verlage von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** erschien: Thlr. Sgr.

<b>Beethoven, L. van</b> , Ouverture zu Leonore Nr. 2 neue vervollständigte Ausgabe. Partitur . . . . .	— 2
Stimmen . . . . .	— 3
<b>Bertini, H.</b> , op. 29. 24. Etudes pour le Piano . . . . .	— 1
— op. 32. 24. Etudes pour le Piano . . . . .	— 1
<b>Gowry, Th.</b> , 3me. Sérénade pour le Piano . . . . .	— 10
— 4me. Sérénade pour le Piano . . . . .	— 10
<b>Holstein, F. von</b> , op. 9. Waldlieder von J. N. Vogl, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. Zweites Heft der Waldlieder . . . . .	— 1
<b>Josephsohn, J. A.</b> , Airs nationaux Suédois, arrangés pour le Piano. Suite I. et II. à . . . . .	— 15
<b>Lumbye, H. C.</b> , Tänze für das Pianoforte.	
{ Nr. 123. Georgine-Polka . . . . .	— 5
" 124. Bacchus-Galopp . . . . .	— 5
" 125. Amalio-Polka . . . . .	— 5
<b>Mozart, W. A.</b> , Quartett (Des dur) für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell nach dem Quintett für Pianoforte. Oboe, Clarinette, Horn und Fagott, arrangirt. Neue Ausgabe . . . . .	— 1
<b>Schwann, R.</b> , op. 129. Concert (A mol) für Violoncell mit Begleitung des Orchesters . . . . .	— 3 20
Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte . . . . .	— 2
— die Pianoforte-Begleitung (gleichlich als Dirigirstimme eingerichtet). . . . .	— 1 5
<b>Steifensand, W.</b> , op. 13. Sonate (Nr. 2. G dur) für das Pianoforte . . . . .	— 1 10
<b>Tulou</b> , 30 Duos pour 2 Flûtes, Classés progressivement et adaptés pour les Classes du Conservatoire de musique à Paris. Livre 9. op. 19. Trois grands Duos concertans . . . . .	— 1

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte und besprochene Musikalien sind in der Musikalien-Handlung von M. Schloss zu haben.



# Rheinische Musik-Zeitung

*für Kunstfreunde und Künstler.*

Nro. 31.

Cöln, den 5. August 1854.

V. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.

Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

## Einige Worte über die musikalische Bildung jetziger Zeit.

(Schluss)

Auf dieser Grundlage aufgeführt, würde dann ein Tempel sich im Menschen erbauen, dem kein kraftloses Tongeleier sich nahen dürfte, der so manchen unlauteren Gedanken ferne von sich hielte. So würde nach und nach die innige Theilnahme an derjenigen Gattung von Musik, welche anerkannt die höchste, gleichwohl jetzt am wenigsten geachtete ist, nämlich an der Kirchenmusik, wieder erwachen; dann würde man nicht mehr so oft die betrübende Erfahrung machen müssen, dass, besonders in protestantischen Städten, gemeine Kassenopern mit reich besetztem Orchester und verhältnissmässig grossem musikalischen Aufwand gegeben werden; bei Aufführungen von Kirchenmusikern aber kaum ein Paar kärglich besoldete Stadtmusiker ihren Frohdienst leisten, Dilettanten aber nicht leicht zur Theilnahme bewegen werden können. Zu wundern ist es dann freilich nicht, dass diejenigen Männer, denen die Leitung der Kirchenmusik übertragen ist, auch bei dem besten Willen, selten etwas Tüchtiges zu leisten vermögen. Und gerade hier wäre der rechte Ort, wo es den Eltern Freude machen sollte, ihre Kinder an den musikalischen Aufführungen thätigen Antheil nehmen zu lassen, hier, wo des Höchsten Preis und die Erbauung der andächtigen Christengemeinde Zweck des Singens und Spielens wäre, wo die Unbemerktheit der Person und der Mangel an Gelegenheit zur Schaustellung äusserer Fertigkeit ein Prunken der Eitelkeit gar nicht möglich machte. — Besonders um dies letztere zu verhüten, würde es auch von dem grössten Nutzen sein, die Schüler, sei es im Gesang oder in der Instrumentalmusik, recht häufig in mehrstimmigen Tonstücken zu üben, in welchen keiner gerade eine hervorragende Hauptrolle zu spielen hätte, sondern alle sich vereinigen müssten, um gemeinschaftlich

eine musikalische Wirkung hervorzubringen, die ein Einzelner nicht hervorzubringen vermöchte. Ueberhaupt würde ein anspruchloses Zusammentreten zu musikalischen Uebungen im häuslichen Kreise, wo es bloss der Kunst und ihrem reinen Genuss, nicht dem Beifall von einer Menge glänzender Gäste gälte, welche das Loben und Preisen für Pflicht der Höflichkeit halten, am trefflichsten die Belegung des ächten musikalischen Sinnes fördern, und von da aus würde dann ein wahrhaft guter Geist auch in die öffentlichen Leistungen dringen. Ferner sollte es Gesetz für die musikalische Bildung werden, dass jeder, der das Erlernen irgend eines andern Instrumentes vorgenommen hätte, zuvor Unterricht im Clavierspiel erhalten müsste, insoweit bis er wenigstens jeden Choral mit Sicherheit vortragen könnte, und dieses Choralspielen müsste dann auch während des übrigen Unterrichts in beständiger Uebung erhalten werden. Denn die Beschäftigung bloss mit solchen Instrumenten, denen, auf Melodie beschränkt, der Vortrag mehrstimmiger Harmonie versagt ist, führt so leicht zu einem weichenlichen Schwelgen in Tönen, welches zumal deutscher Nationalität unwürdig ist. In der Ausbildung der Harmonie feiert ihrer Natur gemäss deutsche Eigenthümlichkeit einen ihrer Triumphe, und schon deshalb sollte jeder Musik liebende Deutsche sich's zur Pflicht machen, wenigstens zu einer elementarischen Kenntniss derselben zu gelangen, denn von einem vollständigen theoretischen Studium kann hier natürlich die Rede nicht sein. — Aber auch abgesehen von dem gewissermassen patriotischen Grunde, ist es, wie schon oben angedeutet, um der Tüchtigkeit der musikalischen Bildung überhaupt willen nothwendig, dass das heitere, gefällige Spiel der Melodie in Verbindung gebracht werde mit dem gediegenen, gewichtvollen Ernste, der ihm unterliegen muss, wenn es nicht Gefahr laufen soll, sich ins leere Tändeln zu verlaufen. Dadurch wird dann die Empfänglichkeit für den Genuss von Werken herbeigeführt, die, oft die treff-

lichten, ihren grössten Werth nicht gerade in den Reiz der Melodie setzen; dadurch wird ferner das rechte Anbören jeglicher Musik nicht etwa bloss erleichtert, sondern eigentlich erst möglich gemacht, indem die Einsicht in den innern Bau und die das Ganze begründenden Verhältnisse des Kunstwerks, und der Blick in die Seele des Meisters geöffnet wird; dadurch würde endlich die Liebe zur Einfachheit wieder zurückgebracht werden, die keinen Gefallen findet an einer Ueberladung, die mehr betäubt als erfreut, an willkürlichen, zwecklosen Sonderbarkeiten, die durch augenblickliche Ueberraschungen geistvolle Neuheit ersetzen wollen, und den Sinn verwirren, so dass er den Weg der wahren Schönheit nicht mehr erkennt. — Einen beträchtlichen Vorsprung hatten auf der Bahn zur rechten musikalischen Bildung auch bisher schon diejenigen voraus, welche das Klavier sich zu ihrem Instrumente gewählt hatten, wenn nur der Unterricht einigermassen gut war und nicht Nebenumstände, wie sie in diesem Aufsätze genannt und gerügt sind, alles wieder verderben; aber gerade weil das Spiel dieses Instrumentes am allerhäufigsten gelernt, gerade weil mittelst dieses Instrumentes so oft die Musik im schlechten Missbrauch herabgewürdigt wird, gerade weil Schüler im Klavierspiel nächst denen im Gesang am allermeisten in Gefahr sind von einer Fluth bedeutungsloser, freier Tonstücke überschwemmt zu werden, deswegen sollte man gerade in diesen Theil des Musikunterrichts den Ernst zu bringen suchen, zu dessen Erweckung unter allen Instrumenten, die gewöhnlich erlernt werden, dieses am meisten geschaffen ist. Diese einfachen, hier nur angedeuteten Vorschläge sind keineswegs in der Meinung gemacht, als könnte durch ihre Beachtung allen eingerissenen Fehlern auf einmal abgeholfen werden; aber das lässt sich doch mit ziemlicher Gewissheit annehmen, dass im Allgemeinen ein ernsteres Streben dadurch in das Lernen und Ueben der Musik würde gebracht werden. Auszuführen wären jene Vorschläge leicht, und jeder Lehrer würde diese Ausführung zu den übrigen Theilen des musikalischen Unterrichtes, die darüber keineswegs vernachlässigt werden sollen, ohne Mühe in das richtige Verhältniss zu setzen wissen; nur dürfte der gute Wille nicht fehlen, und müssten nicht von anders Denkenden Hindernisse in den Weg gelegt werden. Allein das ist doch wohl zu hoffen, dass wenigstens die Mehrzahl der Eltern es gut genug mit ihren Kindern meint, um auch dieser Seite ihrer gesammten Bildung diejenige Richtung zu geben, welche für ihr ganzes Leben von nicht zu berechnenden heilsamen Folgen sein muss; — dass wenigstens die Mehrzahl der Musiklehrer eines tiefen Unwillens über die Entwürdigung ihrer Kunst fähig sei, zu

welcher sie selbst so oft sich als Helfer sollen gebrauchen lassen, dass sie sich zu einer Begeisterung erheben können, welche ihnen Muth und Kraft verleihe zum Widerstreben gegen das Schlechte; — es ist endlich zu hoffen, dass selbst das grössere Publikum müde werde des Haschens nach eiteln, nicht bloss leer lassenden, sondern auch lerrenden Musikgenuss, dass es die Wahrheit erster Worte, wenn sie nur von vielen Seiten gehört werden, nicht von sich stossen, und theils mit Einsicht und Freiheit den ächten musikalischen Sinn zurückführen helfe, theils aber den mächtigen Einflüssen seiner in der Jugend heranreifenden Wiedergeburt sich, auch wenn es wollte, nicht entziehen könne, und je weiter dieselbe gedeiht, desto weniger vermöge ihr entgegen zu wirken.

J. C. H.

## Das grosse Musikfest in Rotterdam.

(Schluss.)

Sonnabend den 15. Juli 1854.

Die Aufführungen des letzten Tages zerfielen in zwei Theile, von denen der erste der Kunst, der zweite den Künstlern gewidmet war. In jenem hörten wir den 145. Psalm von Verhulst und die 9. Sinfonie von Beethoven; in diesem füllten je nach den Bedürfnissen der Solisten Mozart, Verhulst, Méhul, Spohr, Beethoven, Rossi, Rossini, Lindpaintner und Donizetti das Programm. Das Concert begann um 12 Uhr und endete mit Einschluss der halbstündigen Pause gegen 6 Uhr — man glaubte sich nach England versetzt und hätte sich die englische Consequenz im Genuss wünschen mögen — wir wenigstens waren vollständig unfähig, Alles mit Aufmerksamkeit anzuhören und sahen uns deshalb genöthigt, obwohl wir uns nach der Pause verspätet und die Arie aus der Zauberflöte, gesungen von Formes, versäumelt hatten, noch eine Piece unserer Erholung zu widmen. Wir erwählten dazu aus leicht ersichtlichen Gründen die Arie von Rossi, welche sich Fr. Dolby erwähnt hatte.

Vieles liesse sich darüber sagen, dass nach der 9. Sinfonie, diesem Riesen, noch eine ganze Reihe von Pygmäen, zum grossen Theil Liliputaner-Produkte, uns vorgeführt wurden, so dass der grossartige Eindruck jener zum Theil verwischt werden musste. Das ist nun aber einmal der Flitter, der Spitzenschmuck, welcher die soliden Stoffe berändert, und wir wollen deshalb nicht wie Don Quichote gegen Windmühlen die Lanzen einlegen.

Der Psalm von Verhulst bekundet ein gründliches Eingehen in Mendelssohn's immer edele und niemals fast outrirte Compositionsschule, und legte ausserdem ein

angenehmes Zeugniß für die Frische und Fülle seines poetischen Gemüthes ab. Im Detail ist beinahe Alles sehr gelungen, in der Anlage des grossen Ganzen scheint uns Hr. Verhulst aber nicht das Rechte getroffen zu haben, und wir sehen uns beinahe versucht, anzunehmen, dass er aus dem Einen in das Andere gearbeitet hat, ohne sich vorher recht klar über den Grundriss zu werden. Von den 5 Nummern nämlich, welche der Psalm zählt, sind 2, 3 und 4 ganz zart, weich und empfindsam, ohne dass wir in dem zu Grunde liegenden Texte die unabweisbare Nothwendigkeit einer solchen Auffassung zu erkennen im Stande sind. Dagegen hält Nr. 5 dem durchaus nicht das Gleichgewicht. Nro. 1, ein Chor, ist lebendig, gesund und ganz den Worten „Ich will Dich erhöhen, mein Gott, Du König!“ angemessen. — Nro. 2, ein Chor, der recitativisch gehalten ist, ein kleines Altsolo und endlich ein Terzett für Sopran, Tenor und Bass, das sehr ansprechend und flüssend aber etwas gedehnt ist und endlich zu sehr nach Mendelssohn's Muse klingt. — Nro. 4 ist wiederum ein schwärmerisch milder Chor, dessen Wirkung, durch das Vorhergehen der ähnlichen Nummern geschwächt, nicht so gross ist, als er es verdient. — Nro. 5 ist ein Chor mit einem *à la* Haydn eingeflochtenen Terzett und eine Schlussfuge, deren Thema uns nicht recht zusagt, einmal weil die declamatorische Vertheilung nicht proportionirt ist — „Mein Mond soll des Herrn Lob“ wird sehr schnell, und der Schluss „sagen“ sehr lang gesungen — und dann, weil es in sich arm an Motiven ist. — Alle Nummern wurden mit grossem Beifall aufgenommen und Bouquets, Gedichte, Kränze regneten, wie persische Pfeile bei den Thermopylen, auf den Componisten herab, in dem das Publikum seine eigene Nation ehrt. Wie wir vernehmen, steht uns Kölnern die Ausführung dieses Psalms im Laufe des Winters als sicher bevor.

Ueber die 9. Sinfonie ist schon hier und an andern Orten so viel und so viel Vortreffliches geschrieben, dass wir es für mindestens überflüssig halten würden, bei dem Werke selbst uns aufzuhalten. Sie ist immer doch das *non plus ultra*, und das könnte ja nur die Quintessenz aller Betrachtungen sein. Ueber die Ausführung lässt sich aber Manches erwähnen, die Tempi waren bis auf das Scherzo, das ein wenig langsamer hätte genommen werden können, und einige Stellen im Finale, in denen der Wechsel zwischen dem *Allegro ma non lento* und dem *poco Adagio* viel zu krass zum Nachtheil des letzteren genommen wurde, gut. Abgesehen hiervon war aber die Aufmerksamkeit mit der die verschiedenen Instrumente oder Klänge einstudirt worden, sehr unegal, das Quartett hielt sich stets für die Hauptsache, und die Holz-Blas-Instrumente schienen uns

beinahe immer ohne Verständniß an der Execution Theil zu nehmen. Sehr oft überschrieben die Oboi die Flauti und umgekehrt, wo sie gerade als nebensächlich oder vielmehr als weniger wichtig in den Hintergrund treten mussten. In dem Mitteltheile des 1. Satzes z. B. arbeiteten sich die Clarinetten, Flauti und Oboi nicht in die Hände, der Wechsel zwischen *ges* und *g* in der Figur:



war lange nicht schwungvoll und accentuirt genug; dagegen aber waren die Ritenuto's und die kurzen Accorde der Fagotti und Clarinetten ausgezeichnet schön gelungen. — Das Scherzo schien uns etwas zu schnell, wurde aber recht brav durchgespielt. Ganz eigener Art ist jedoch der Klang der Timpani des Rotterdamer Orchesters und wir können diese Aenderung in Annahme dieser Pauken, welche im Westen jetzt sehr beliebt werden, durchaus nicht billigen: — wenn sie auch schon in dem Sololakte des Scherzo gar nicht übel klingen, so werden sie doch geradezu unangenehm im Wirbel, inmitten grosser Tonmassen, weil sie sich dort durch die Kompaktheit ihres Klanges vollständig détachiren und somit ihren ursprünglichen Zweck des Füllens verfehlen.

Das *Adagio cantabile* war sehr schön. — Die Einleitung des letzten Satzes war jedoch von einem höhern Gesichtspunkte aus verfehlt; die Recitative der Bässe wurden viel zu wenig vorgetragen und bedeutend übereilt; sie erhielten dadurch einen unstäten und nicht den grossartig fragenden, ersten Charakter, der ihnen innewohnt. In dem Einleitungsaccord dieser Recitative wurden die kleinen Nonen, zuerst *b* und dann *es* nicht breit genug, die Grundtöne *a* und *d* aber viel zu überwiegend gegeben, so dass jene Intervalle viel mehr den Eindruck verfehlter Töne als den der überschwellenden Leidenschaftlichkeit machten. Anerkennen müssen wir die gewaltige Wirkung, welche die Stimme des Herrn Formes dem ganzen Orchester gegenüber hatte: „O Freunde, nicht diese Töne! sondern lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!“ — Dieses Recitativ und dann die Einleitung des Soloquartetts und Chors gleich darauf: „Freude schöner Götterfunken“ etc.“ waren beide ganz grossartig, dieser dicke Ton ist allerdings die Farbe, zu der der Maler greifen muss; um solche Striche zu geben — aber zu was Allem gestaltet sich Farbe nicht in den Händen verschiedener Meister! — Der Chor that im Unmöglichen sein Möglichstes und wurde zuletzt doch beinahe todt entlassen, denn das, was die Soprane dort leisten müssen, streift nun einmal an das Unleistbare. Gegen das Ende dieser Freudengesänge müssen wir immer an die 3 Männer im feurigen Ofen denken: ob die

gegen das Ende hin in ihrer Siegeshymne nicht auch unsicher geworden sind, detonirt und mehr geschrien als gesungen haben? —

Ueber den 2. Theil wollen wir uns kurz fassen. Die Arie von Verhulst ist fleissig gearbeitet und wurde von Frau Offermans recht brav gesungen. Roger in Méhuls Joseph war in dem: „*Champs paternels*“ und „*si vous pouviez vous repentir, je serais touché*“ unübertrefflich. — Fr. Ney sang die Arie aus Faust von Spohr wie sie Alles singt, meisterhaft. — Das Terzett aus Wilhelm Tell, obwohl gleichzeitig von Roger in französischer, Pischek in deutscher und Formes in italienischer Sprache vorgetragen — sie hatten nämlich des Scherzes halber die Stimmen bei Seite gelegt und sangen auswendig — rief ungeheuren Applaus hervor, und musste, so wie die Fahnenwacht von Lindpaintner wiederholt werden. Letztere, die Herr Pischek ungefähr unzählige Male in dem musikalischen London hat wiederholen müssen, war von demselben gehörig karriert worden, damit sie dem Publikum mehr zu Herzen gehe. Alle möglichen Töne wurden darin hervorgebracht: Brüllen und Wimmern wechselten geistvoll unter sich, das Tempo natürlich ad libitum gehandhabt und so dergl. m. Das Fragment aus dem berühmten Finale der Lucia, gesungen von Fr. Ney und den Herren Roger, Pischek und Formes wurde mit künstlerischer Vollendung vorgetragen und bildete einen ganz guten Schluss für die zweite Abtheilung. Die einzige Instrumentalleistung derselben, die Variationen und das Finale der grossen Beethoven'schen Sonate in a für Violine und Klavier stand auch einzig in ihrer Trockenheit da. Wenn auch der Klavierspieler Hr. Ernst Lübeck seine Aufgabe auf dem ziemlich hölzernen klingenden Instrumente durchgängig recht befriedigend löste, so verstand es Herr Franz Coenen, der vor Kurzem aus Süd- und Central-Amerika von einer Kunstreise heimgekehrt ist, dagegen aus der Sonate eine fade unfruchtbare Etude zu machen. Der beste Rath, den wir ihm geben ist, die Beethoven'schen Compositionen aus seinem Repertoire und noch besser auch aus seiner Bibliothek zu streichen; denn was Hänschen nicht lernt, lernt Hans nimmermehr, und Herr Coenen scheint uns über die Jahre, in denen man Verstandnis für höhere Musik lernt, schon lange hinaus. Schon das Weglassen des ersten Satzes verdient gerügt zu werden, denn Beethoven's Sonaten — allenfalls mit Ausnahme der ersten Opus — sind alle so aus einem Gusse geflossen, dass ein Bescheiden derselben uns ein *crimen læsæ majestatis* zu sein scheint.

Obwohl die Holländer in dem vorzüglichen Beifall, den sie Verhulst, Hutschenruyter, Coenen und Lübeck schenkten, darthaten, dass sie dieses Musikfest gern zu einem

nationalen gemacht hätten, und wir gegen dieses löbliche Streben gar nichts einzuwenden haben, es vielmehr gar zu gern auch in unsern Boden herüberpflanzen möchten — so wurde doch durch die Wahl der Musikstücke am evidentesten der deutschen Kunst gehuldigt; vier Fünftel aller Vorträge waren durch deutsche Componisten vertreten, und wir wünschen nur, dass unser Vaterland, das nicht stolz genug auf den geistigen Reichthum sein kann, der ihm zugefallen ist, auch genug Unternehmungslust habe, um sich durch die grossartigen Arrangements bei einem solchen Feste von einem so viel ninder zahlreichen Volke nicht wahrhaft beschämen zu lassen.

Dort freilich ist der Künstler, der Jünger der Muse geschätzt und nicht bloss begönert — dort gibt man freudig bedeutende Mittel her, während man hier die spärlichen Almosen zuerst hundertmal in den Fingern herumdreht, bis man sich dazu entschliessen kann, sie wirklich nicht wieder einzustecken. — 25.

### New-Yorker Brief.

Eine ganze Woche lang haben die Bewohner der grossen Stadt Politik, Cuba und das Annexationssystem, Baumwolle- und Mehlpreise, ja selbst die sich langsam nähernde Cholera vergessen. Unerhört aber wahr, denn die mächtige Formel, welche sie in solch ungewohnten Schlummer lullte, hiess: New-Yorker Musikfest, der Zauberer aber, der zur Beschwörung seinen magischen Stab lieb, Jullien. Und wie kam es?

Amerika ist ein grosses Land, das steht fest. Nun aber hatte England seinen Kristallpallast und die Erbauer Ehre und Erfolg. Warum sollte New-York zurückbleiben? Was man in alten Europa kann, das geht hier doppelt gut, so heisst es, und man ging alsbald an den Bau. Es wurde viel ge- und versprochen und die Erwartungen Aller waren aufs Höchste gespannt. Aber die Erwartungen wurden getauscht, so die der Neugierigen als die der Aktionäre; man hatte hinsichtlich der Kunst und auch der Dollars einen argen Rechnungsfehler gemacht und die Aktien purzelten von 140 Dollars auf 18 hinunter.

Es konnte aber auch nicht Anders kommen, denn wie seiner Zeit allseits berichtet worden ist, bot der New-Yorker Kristallpallast keinen Ersatz für die Mühen eines drei Meilen langen, schlecht gepflasterten und obendrein düstern Weges. Die New-Yorker blieben zu Hause und der Pallast so leer, wie die Taschen der Aktionäre. In dieser Noth schaute man aus nach Jemanden, der das Schiff vor dem gänzlichen Stranden bewahre, den

man mit unbeschränkter Diktaturgewalt bekleide und der im Stande sei, durch gutgewählte Massregeln eine grössere Anziehungskraft auf die in den Taschen des Publikums befindlichen Dollars auszuüben. Mit einer Stimme rief man nach Barnum dem einzig möglichen Retter und der grosse Mann gab nach, freilich nachdem er sich mit den vielen Aktionären über seinen Löwenanteil gehörig verständigt hatte.

Phineas Barnum übersah sein Terrain; das Publikum war träge und abgepannt, der Thermometer wies 89 Grad im Schatten, die Cholera war im Anmarsch — es war keine Zeit zu verlieren! Und siehe, das launische Glück, welches so oft Barnum zur Seite stand, folgte auch diesmal seiner Fahne wieder.

Um jene Zeit gab Jullien seine Abschiedsconcerte in New-York. Er hatte seinen Triumphzug durch die vereinigten Staaten vollendet und stand im Begriff nach Europa zurückzukehren. Es galt nun, ihn festzuhalten und durch ihn den Kristallpallast wieder zu Ehren und Einnahmen zu bringen. Wenn er einwilligte, so war man des Erfolges sicher, und er willigte ein. Barnum's überzeugende Redekraft und der Gedanke, den Amerikanern etwas bis jetzt noch nicht Dagewesenes zu zeigen, wirkten gleich erfolgreich, die nöthigen Besprechungen fanden Statt und eine Woche später sah man 1500 Musiker und Sänger aus allen Gegenden der Staaten unter Julliens Marschallsstab vereinigt.

Das vielversprechende Monster-Programm kennen Sie bereits aus meinem früheren Briefe und haben wohl mit vielen Anderen bescheidene Zweifel über die Möglichkeit der Ausführung gehegt. Ich setze dies um so mehr voraus, als selbst hier grübelnde Stimmen laut wurden, die die Möglichkeit der ganzen Ausführung bezweifelten. Und die Zweifler hatten Recht. Konnte man sich nicht gerade das Wort vom kreisenden Berg in Anwendung bringen, so musste man sich doch einen bedeutenden Rabatt an dem versprochenen gefallen lassen, aber die Amerikaner sind ja Kaufleute und das Ganze war eben — eine kaufmännische Spekulation.

Von dem letzteren Gesichtspunkte aus betrachtet, muss man denn auch zugeben, dass der Erfolg ein grossartiger gewesen: 27,000 verkaufte Eintrittsbillets füllten den Kristallpallast wie noch nie vorher und ergaben die reiche Ernte von fast eben so viel Dollars. Es waren nämlich 4000 Logenplätze eingerichtet, deren Preis zwischen 2 und 4 Dollars lag, wohingegen die übrigen Plätze nur einen halben Dollar kosteten, und auch der letzte war besetzt. Aber dieses ungeheure Auditorium brachte selbst in den Momenten der Ruhe eine summende Beweglichkeit mit sich, die das Spiel oder der Gesang eines Solisten nicht zu durchbrechen vermochte und die nur den mit-

unter aufwallenden Wogen eines vollen Chors wich. Solche Stellen wurden dann unter betäubendem Applaus wiederholt verlangt, ein Wunsch dem Jullien indess nur einmal und zwar bei dem Halleluja von Händel nachgab.

Sie werden hieraus schon entnehmen, dass ich über den musikalischen Theil wenig zu berichten habe. Die neunte Sinfonie von Beethoven blieb aus, ebenso die Bach'schen Motette, dagegen wurden mehrere Ouvertüren neuer Opern eingeschoben, unter Andern auch die zum Tannhäuser; doch hat Wagner, wie in England, so auch hier, kein Glück mit seinen Compositionen gemacht.

Das ganze Musikfest reduzirte sich übrigens nur auf einen Tag oder vielmehr Abend, denn die Ouvertüre zu Tell begann um sieben Uhr und als die letzten Töne von Julliens Feuerwehr-Quadrille verklangen, schlug es Mitternacht. Eine halbstündige Quadrille schloss das Musikfest, welches der klassischen Musik gewidmet sein sollte, — ein Schluss, woraus man nach Belieben weitere Schlüsse ziehen kann.

Viele der Geladenen waren nicht gekommen, so Fräulein Jacobsohn, und wie auf einzelne Persönlichkeiten so musste man auch auf einzelne Tondichtungen verzichten, aber das was man wollte, war erstrebt, — die Spekulation konnte eine gelungene genannt werden.

So entstand und endete das erste grosse amerikanische Musikfest. 23.

### Aus Wiesbaden.

Es ist schon eine geraume Zeit verflossen, seitdem wir nicht mehr den Maassstab der Kritik an unsere Musikverhältnisse gelegt und Ihnen über die neuen Erscheinungen auf unserer Opernbühne wie im Concertsaale berichtet haben. Die Arbeit hat sich indess so aufgehäuft, dass ein Eingehen in's Detail kaum mehr möglich ist und wir Ihnen für diesmal nur einen Abriss Alles dessen geben können, was einer Besprechung unterzogen werden könnte.

Zunächst die Oper. Diese excipit auch in diesem Sommer wieder, wie im vorigen, mit der R. Wagner-Literatur, indem nicht nur „Tannhäuser“ eifrig gegeben wird, „Lohengrin“ wieder neu einstudirt, sondern nunmehr auch der „fliegende Holländer“ flott gemacht ist. Letztere Oper hatten wir vorige Woche zum ersten Male. Wie man hier allen Werken Wagner's mit der grössten Spannung entgegen gesehen, so auch dem „Holländer“, und wir dürfen sagen, dass auch dieser mit Enthusiasmus aufgenommen wurde. Obgleich diese Oper das Erstlingswerk Wagner's ist, so ist sie doch dessen Rufes würdig; man erkennt in ihr denselben grossen, rastlosen, in unendlichen Harmonien schwebenden Geist, der später einen Tannhäuser und Lohengrin schuf.

Ueber die Einzelheiten der Oper werden wir Ihnen später eine vollständige Abhandlung noch liefern, da dieselben hier zu ausgedehnt werden und dennoch nur unvollständig bleiben würden. Die Besetzung der Partien war folgende: Holländer — Hr. Minetti,

Dalland — Hr. Theien, Erik — H. Piretti, Seme — Fr. Storck, Steinermann — Hr. Brunner. Hr. Peretti und Fr. Storck hatten in dieser Oper die dankbaren Stellen nicht, wie in Tannhäuser und Lohengrin (Tannhäuser und Elisabeth, Lohengrin und Elsa.) leisteten aber dennoch bei ihrem Fleiße und ihrer kunstinnigen Darstellung das Möglichste; dagegen war den Hrn. Minetti und Theien alle Gelegenheit geboten, sich zu entfalten. Ersterer war als „Holländer“ vorzüglich; Gestalt, Spiel und Gesang konnten nicht innger harmoniren. Die düstere, geisterhaft gespenstische Erscheinung des Holländers fand in ihm einen prägnanten Ausdruck; das tief im Herzen eingegrabene Leiden des zu unendlich langen Umherirrens verdamnten Seefahrers sprach sich in jedem Tone aus und sprach umso mehr zum Herzen, als Hr. Minetti eine ungemein weiche, dabei sehr wohlklingende Baritonstimme besitzt. Seine vorzüglichste Leistung war die Erzählung des 2. Actes: „Wie aus der Ferne längstvergangeren Zeiten spricht dieses Mädchen's Bild zu mir,“ ein Gemälde, das um so herrlicher war, je tiefer und gehaltvoller die Musik ist und je inniger sich der Gesang dem Texte anschloss. Hrn. Theien's imposante Bassstimme und dessen kernige Gestalt und Haltung entsprachen ganz dem ruhigen Seemann Daland; auch war die Partie mit Fleiße studirt. Die Chöre waren nur zum Theil gut; der Frauenchor zeigte sich frisch, der des Norwegers hatte noch nicht ganz die nöthige Schärfe der des Holländers entbehre nebst dieser auch der Fülle. Die Sömerung liess nichts weiter zu wünschen übrig, als einen größeren Bühnensraum. — Wir sehen öfteren Wiederholungen der Oper entgegen.

An Gästen brachte die Oper Herrn August Gerstel aus Stungart und Fr. Rutschmann aus Carlsruhe; Ersterer gastirte in den Opera „Don Juan“ (Leporello), „Barbier von Sevilla“ (Bartolo), „Dorfbarbier“ (Adam) und zwar in dieser zweimal. Der Ruf des Hrn. Gerstel als Komiker und Bassbuffo ist ein ausgezeichnete und bewährte sich auch in seinem Gastspiele an hiesiger Bühne. Als Opernsänger kommt ihm der Besitz einer markigen und noch immer wohltonenden Stimme und einer ungewöhnlichen Bühnengewandtheit zu Statten. Seine Manier zu singen ist nach den besten Mustern seines Genre's gebildet. Eine hiesige Kritik charakterisirte ihn treffend in folgenden Worten: Hr. Gerstel kann als eine höchst gelungene deutsche Uebersetzung des nur in Italien heimischen Buffo gelten, als eine vollendete künstliche Nachbildung des dort naturwüchsigem unennbaren Ewas. Der Buffo ist kein Possenreisser, er ist der Prügelknabe der kaustischen Lanze des Librettodichters, er dagegen aber das Nesthocken des Compositors; er zeichnet sich stets aus durch rasanendes Unglück in der Liebe, wie durch geschwätziges Bonhomie, selbstgefälligen Dünkel und überströmende Bornirtheit; aber er ist frei von Abgeschmacktheit; er wird zwar regelmäßig gepörrt, das geschieht aber anoh andern gesehenten Leuten; er ist zwar der Cousin des Policinello, zugleich aber der in Noten gesetzte Bruder des „komischen Alten“; er ist der Pfeffer im Ragout der Oper und deshalb nur mit Maass aufzutragen genießbarer. So faßt Hr. G. seinen Buffo auf; in solcher Gestalt acclimatirte er ihn in der deutschen Oper.

Als Schauspieler bewährte Hr. G. seine Verdienste auch noch in dem „Verschwender“ (Valentin) und im „hundertjährigen Greis“. —

Fr. Rutschmann gastirte mit Beifall in den Opera „Lucia“ „Robert“ und „Othello“ (Lucia, Königin, Desdemona). Die beiden ersteren liessen das Urtheil etwas schwankend, die letztere aber schlug glänzend durch. Die Stimme zeigte sich hier in vollkommener Reinheit, sowohl in Bezug auf Organ als auf Intonation, der Vortrag war seelenvoll und darum ansprechend, der Triller ist ein gleichmäßig abgerundeter, die Tonverbindung schön und weich; die Coloratur indess ist gerade nicht glanzhaft zu nennen. Fr. Rutschmann ist in Folge des Gastspieles für unsere Bühne an die Stelle der Fr. Köhler als dramatische Sängerin engagirt, und wir glauben, das dieses Engagement kein Fehlgriff unserer Theater-Commission ist.

Nachträglich haben wir Ihnen auch noch das Engagement des Hrn. Brunner als lyrischer Tenor und des Fr. Molendo als 3. Sängerin zu berichten. Hr. Brunner zeigte sich in Mozart'schen Opera als sehr tüchtiger Sänger, seine Leistungen in italienischen Opera sind indess nicht so genügend.

An Fr. Molendo hat unsere Bühne viel gewonnen; sie ist eine sehr verwendbare, bühnengewandte Sängerin. — Ausser den in der Besprechung genannten Opera sind noch Tell, Freischütz, Oberon, Indra, Euryanthe, Prophet, Fidelio, Nachtlager, Loreley, Regimentstochter, und der Wasserträger in der leisteren Zeit zur Aufführung gekommen.

Was die Ausführung der Opera im Allgemeinen betrifft, so ist sie nicht immer gleichbleibend; einige waren ganz gut, andere, namentlich Lohengrin und Tannhäuser, liessen viele Wünsche übrig; wir hörten diese voriges Jahr viel besser und fürchten, dass unser Orchester, wie die Gesamtoper ihren früheren Glanz durch Ermangelung von Schärfe, Präcision und gewissenhafter Ausarbeitung verliere, was um so mehr zu bedauern ist, als das bei unsern Dirigenten- und Opernkraften gerade nicht nöthig wäre.

In diesem Augenblicke finden die Gastdarstellungen der berühmten Tänzerin Lucile Grahn Statt; über die wir Ihnen noch Einiges später mittheilen werden, sowie wir hoffen, Ihnen für die nächste Nummer einen Abriss der bisherigen Concertleistungen zu können. 11.

## Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Der vorige Sonnabend war für die „Musikalische Gesellschaft“ durch die Anwesenheit der heilen Hof-Capellmeister Dr. Marschner aus Hannover und H. Dorn aus Berlin ein sehr interessanter. Herr DuMont-Pier sang die grosse Arie aus Hans Heiling „An jenem Tag“ mit wahrer Bravour und mit Herrn Reimthaler ein Duett aus Dorn's Opera „Die Niebelungen“. — Am 30. Juli veranstalteten die „Liedertafel“ und „Musikalische Gesellschaft“ eine Sängerbahrt auf dem Rheine.

Leipzig. Litz hat eine Broschüre über Hector Berlioz veröffentlicht, welche im Herbste dieses Jahres erscheinen wird.

Mainz. Ende August wird von der hiesigen Liedertafel ein Musikfest veranstaltet; die Gesangsvereine von Frankfurt, Wiesbaden, Worms, Offenbach und Mannheim haben ihre Mitwirkung

bereits zugesagt. Zur Aufführung kommt Schneider's Oratorium „das Weltgericht.“

Wien. Der k. k. Hofoperncapellmeister Herr Carl Ecker hat den höchst üblichen Entschluss gefasst, die von dem verstorbenen Capellmeister Otto Nicolai gegründeten, leider aber seit mehren Jahren unterbrochenen „Philharmonischen Concerte“ wieder in's Leben zu rufen. Er wird dieselben (alljährlich 4) auf eigene Rechnung unternehmen, und ist sogar bereit kein Opfer zu scheuen, um einerseits den frühere Ruhm des k. k. Hofopernorchesters wieder aufzufrischen, anderseits dem Wiener Publikum bisher entbehrt Götische zu bereiten. Dass Herr Ecker der Mann dazu ist, darüber kann kein Zweifel herrschen. Er besitzt nicht nur ein ausgezeichnetes Direktions-talent, sondern hat auch die Conservatoire-Concerte zu Paris, so wie die Philharmonischen in London, Leipziger Gewandhausconcerte und die Sinfonie-Soirées in Pressens Hauptstadt genau zu studiren Gelegenheit gehabt. — R. Volkman ist mit der Composition der Musik zu Göthe's „Prometheus“ beschäftigt. — Meyerbeer's „Nordstern“ wird unter des Componisten Leitung bereits einstudirt.

Paris. Die Wiederöffnung der grossen Oper soll am 15. August, am Namenstag des Kaisers stattfinden. — Die Oper „der Nordstern“ von Meyerbeer wird nun einige Zeit nicht gegeben werden, da Bataille, welcher die Partie des Caesars sang, seinen Abschied genommen. — Herr Perrin ist jetzt Direktor des Lyrischen Theaters und der komischen Oper; man darf von diesem durchaus tüchtigen Manne Erfreuliches für die Kunst versprechen. — Frd. Cabel ist auf fünf Jahre engagirt worden, ihre Gage beträgt pro Jahr 40,000 Frs. mit einem Urlaub von drei Monaten. — Der Pianist Blumenthal beabsichtigt eine Kunstreise durch Deutschland zu machen. — Pacini wird hier erwartet, um seine neuesten Opern zur Aufführung zu bringen.

London. Vincent Wallace ist wieder hier; während seines mehrjährigen Aufenthaltes in Amerika hat er zwei Opern componirt, welche hier aufgeführt werden sollen. — Das letzte Concert des „Orchester-Vereins“ hat stattgefunden; in demselben wurde ausser Mendelssohn's *A dur*-Sinfonie, eine Ouvertüre von Bennett, *Maria du Bois*, welche vor einigen Jahren componirt wurde, aufgeführt; eine Ouvertüre von Alfred Mellan, Romulus, wurde ebenfalls sehr lebhaft applaudirt. — Am 9. August reisen Mad. Grial und Herr Mario nach New-York, um dort 6 Monate zu bleiben; dieselben erhalten für dieses Engagement 114,000 Thaler. —

Rossini's Wilhelm Tell. Die Brüder Escudier in Paris haben ein „*Rossini, sa vie et ses oeuvres*“ erscheinen lassen, ein Buch das sehr viel Neues enthält. Es widerlegt auch die allgemein verbreitete Ansicht, als habe Rossini die grosse Oper Tell binnen wenigen Monaten geschrieben. Niedergeschrieben hat er die Partitur allerdings in kurzer Zeit wie alle andern, aber als er die Feder zur Hand nahm, was die Oper, in seinem Kopfe fertig. Sehr lange selbst hat er über alles gedacht, jedes einzelne sogar scharfsinnig erfunden und combinirt. Rossini besitzt ein wunderbares Gedächtniss. Wenn er componirt, nimmt er kein Instrument zu Hilfe. Er componirt alles im Kopfe, der jedes Einzele unverlierbar festhält. Deshalb hat man ihn ganze Tage lang schreiben sehen, ohne die Feder hinzulegen und es wäre manche Partitur anzuhören, in welcher er keine Note ausgeschrieben hat. Das Instrumentiren war ihm ein Spass und bei solcher Arbeit unterhielt er sich mit Freunden, ja er erzählte Anekdoten und trieb Scherz aller Art. Eines Tages, als er auch so an dem „Tell“ mitten unter Freunden schrieb, erhobte und lachte, trat Levasseur neugierig zu ihm, um zu sehen, was des Maestro

Heisekeit erzeugt habe. Er legte oben das Papier weg und sagte: „Das wäre auch abgehen. Es muss sehr komisch sein.“ Es war das Torzest „Vater, du mussetst mir fischen“, ein Beleg zu dem Umstande, dass der Ausdruck seiner Züge bei dem Arbeiten meist im Gegensatz zu den musikalischen Gedanken stand, die ihn eben beschäftigten.

„Die steigenden Blätter für Musik“ theilen ein interessantes Gespräch mit dem Schröder-Devrient mit, aus deren nachfolgenden Aeusserungen mancher Bühnenkünstler sich eine bedeutende Lehre ziehen könnte. Die Künstlerin erzählt: „Als ich in Wien die Rolle des „Fidelio“ einstudirte, konnte ich für den Moment, in welchem „Leonore“ sich vor ihren Gatten stellt und dem Gouverneur mit den Worten: „Todi' erst sein Weib!“ das Pistol vorzuhalten hat, keine naturgemässe Ausdrucksweise finden, so oft ich auch die Scene überdachte und mich in die Lage einer solchen Frau zu versetzen suchte. Ich hatte mir wohl ein Bild gemacht, aber es fehlte etwas daran und ich konnte nicht finden, was fehlte. So kam der Abend der ersten Aufführung heran und nur Gott, kein Zuschauer, weiss, in welcher Stimmung ein Künstler, der es ernst mit der Sache meint, sich in die Kleider der Person hüllt, die er darstellen soll. Je näher der gefürchtete Augenblick herantritt, um so grössere Furcht empfind ich vor ihm. Als er endlich gekommen war, als ich die verhängnisvollen Worte singen und dem Gouverneur das Pistol vorhalten sollte, brachte mich der Gedanke, meine Darstellung möge nicht richtig sein, in solche Angst, dass ich an allen Gliedern zu zittern begann und umstinken zu müssen meinte. Und nun denken Sie sich, wie mir zu Muth ward, als das ganze Haus in einen ausserordentlichen Beifallssturm ausbrach, und als man nach Beendigung der Vorstellung gerade diese Scene für einen der gelungensten und ergreifendsten Momente in der ganzen Oper erklärte! Was ich mit aller Anstrengung des Verstandes, mit aller Anspannung der Einbildungskraft nicht hatte finden können, that für mich im entscheidenden Augenblicke — meine wirkliche Furcht und Angst. Die Wirkung, welche ich an dem Publikum gewahrte, lehrte mich, wie jene Scene aufgefasst und ausgeführt werden müsse, und natürlich hielt ich in allen meinen nachfolgenden Darstellungen dieser Rolle Das fest, was ich bei der ersten Bewusstlos getroffen hatte.“

Von den jetzt lebenden Opern-Componisten ist Verdi der fleissigste; seit 1839 sind von ihm 19 verschiedene Opern zur Aufführung gekommen und zwar: 1. *Oberio Costo di S. Benifacio* (2 Akten); — 2. *Un giorno di Regno* (2 Akten); — 3. *Nalucio* (4 Akten); — 4. *I Lombardi* (4 Akten); — 5. *Era* (4 Akten); — 6. *I duo Foscari* (3 Akten); — 7. *Giovanna d'Arco* (4 Akten); — 8. *Alsira* (3 Akten); — 9. *Attila* (4 Akten); — 10. *Macbeth* (4 Akten); — 11. *I Masnadieri* (4 Akten); — 12. *Jerusalem* (4 Akten); — 13. *La Battaglia di Legnano*; — 14. *Il Corsaro* (3 Akten); — 15. *Luisa Miller* (3 Akten); — 16. *Stiffolio* (3 Akten); — 17. *Rigoletto* (3 Akten); — 18. *Il Trovatore* (4 Akten); — 19. *La Traviata* (3 Akten).

In Neapel hat eine neue Oper „Anella“ von Fioravanti angeheures Fiasco gemacht; in Padua wurde Pacini's neue Oper „Medea“ mit grossem Beifall gegeben. —

In der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung vom 2. Mai 1821 steht folgende Notiz: Unter den zahlreichen Privatmusiklehrern in Pressburg ist vorzüglich Herr Heinrich Pratschauer zu nennen. Er ist ein trefflicher Clavierspieler, und hat alle Anlage, ein ausgezeichnete Compositour zu werden.

: Neuere deutsche Musik, von H. F. Chorley: „Modern German Music“ heisst ein kürzlich in zwei Bänden erschienenes Werk des bekannten englischen Musikkenner und Kritikers Hary F. Chorley, Verfassers eines vor etwa zwölf Jahren gedruckten Buches über „Musik und Sitten in Frankreich und Nord-Deutschland“ („Music and Manners in France and Nord Germany“). Deutsche Musik wird jetzt in England so viel getrieben, besonders in Concert-Vereinen und Privatsirkeln, dass man natürlich auch viel darüber zu sprechen pflegt und Manches darüber zu lesen liebt. Herr Chorley kommt daher mit seinem Buche einem tief gefühlten Bedürfnisse entgegen. Er erzählt den Engländern mancherlei von zeitgenössischen Componisten Deutschlands, deren Reigen er mit Hummel, Beethoven und dem musikundigen Dichter der „Fantasiestücke“, Hoffman beginnt, worauf er zu Carl Maria von Weber, Spohr, Meyerbeer, Mendelssohn und vielen anderen übergeht. Franz Schubert, dem Sänger der stimmungsvollen und tief empfindenden deutschen Lieder, widmet er eine Lebens-Erinnerung nach einer Skizze von Bauernfeld, aus der wir entnehmen, dass der früh (1828, im 32. Jahre seines Alters) verstorbenen gemüthvolle Tondichter an vierhundert Lieder, worunter sich mehrere Gelegenheits-Cantaten, dreizehn Opern und musikalische Dramen (von denen einige jedoch unvollendet sind) zwei Melodramen, sechs Sinfonien, mehrere Messen, eine grosse Anzahl Quartette für Streich-Instrumente, viele Pianofortestücke in der Form von Sonaten, Concerten, Trios etc. und selbst eine grosse Anzahl von Tänzen componirt hat. Am liebsten und längsten weilt jedoch Herr Chorley bei dem Componisten des „Paulus“ und des „Elias“ Felix Mendelssohn, mit dem er speziell befreundet war und dessen Musik-Stil für ihn maassgebend und klassisch ist. Er war noch kurz vor dem Ableben des jugendlichen Meisters zusammen mit ihm in der Schweiz, in Interlaken, und die Schilderung ihres gemeinsamen Aufenthalts bildet eine sehr interessante Episode des anziehenden Details reichhaltigen Buches.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau erschienen:

	Thlr. Sgr.
<b>Gaschia, Contessa Fanny de Rosenberg</b> , Op. 19. „Sonvenir de Lasienki.“ Mazurka bleu pour Piano	— 20
<b>Gumbert, Ferd.</b> , Op. 64. Drei Lieder für Sopran oder Tenor mit Piano. („Er liebt mich nicht — er liebt mich!“ „Nur einmal möcht ich Dir noch sagen!“ „Lieben weine nicht.“)	— 15
<b>Heinsdorf, G.</b> , Tänze und Märsche für Piano.	
Op. 9. Breslauer Damen-Polka	— 5
„10. „Der frühliche Pole“ Mazurka	— 5
„25. Marien-Marsch über das Lied: „Die schönsten Augen“ von Stigelli	— 7½
„26. Polka-Mazurka	— 7½
<b>Müchtig, Carl</b> , Op. 1. „Aus der Heimath.“ Salonstück für Piano	— 12½
— Op. 5. „Aeh wie ist's möglich, dass ich Dich lassen kann.“ Thüringisches Volkslied für Piano übertragen	— 12½
<b>Otto, Julius</b> , Op. 104. Drei Lieder von Emanuel Klopsch für Sopran oder Tenor mit Piano. (Mondnacht, Weihnachtslied. Lied.)	— 20
<b>Sammlung</b> von Tänzen und Märschen für Orchester. (In Stimmen.)	
No. 23. <b>Heinsdorf, G.</b> , Op. 25. Marien-Marsch.	
Op. 26. Polka-Mazurka	1 17½

	Thlr. Sgr.
<b>Schnabel, Carl</b> , Op. 58. Froesch-Engagement von Hoffmann von Fallersleben. Musikalischer Scherz für eine mittlere Stimme (oder 2 Stimmen ad libitum) mit Piano	— 10
— Op. 59. Zwei elegante Salonstücke für Piano.	
No. 1. Fantasie über das Lied: „Die blauen Augen“ von Arnand	— 15
No. 2. Fantasie über ein Ballet-Motiv aus der Oper: „Percival und Griseldis“ von Carl Schnabel	— 15
— Op. 61. „Ein selbiger Tag“ Lied für Tenor mit Piano	— 7½
— Dasselbe arrangirt für eine tiefere Stimme	— 7½

Im Verlage von **M. Schloss** in Cöln erschienen:

	Thlr. Sgr.
<b>Ergmann, A.</b> , Rhapsodie pour Piano, Op. 6	— 12½
— 4 Lieder f. Sopran o. Tenor m. Pffe.	— 20
<b>Franck, E.</b> , 3 Märsche für Pffe à 4/m, Op. 20	— 25
<b>Graf, G.</b> , 3 Fantaisies élégantes sur des motifs de l'Opéra „l'étoile du Nord“ de Meyerbeer, pour Piano, Op. 18. Nro. 1—3 à	— 15
<b>Henning, H.</b> , Gratulations-Polka-Mazurka f. Pffe.	— 5
<b>Jansen, G.</b> , Der wilde Reiter. Lied für eine tiefe Stimme mit Pffe.	— 7½
<b>Kalkbrenner, A.</b> , Pariser Lieblingstänze f. Pffe.	
Nro. 1. Der Zapfenstreich. Militär-Polka	— 7½
„2. Costa bella. Polka	— 5
<b>Michalek, W. G.</b> , Mazurka pour Piano, Op. 5	— 7½
<b>Pathe, C. E.</b> , Gr. Galop romantique pour Piano à 4/m, Op. 14	— 12½
Unter der Presse.	
<b>Franck, E.</b> , Der römische Carneval. Ouverture für Orchester. Partitur und Stimmen, Op. 21.	
<b>Gade, N. W.</b> , Novelletten für Piano, Violine und Violoncelle, Op. 29.	
<b>Michalek, W. G.</b> , Rivierie pour Piano, Op. 10.	
— Mazurka pour Piano, Op. 11.	

In meinem Verlage erschienen:

### W. G. Michalek.

Mazurka für Pianoforte, Op. 5	— 1½
Polka-Mazurka für Pffe., Op. 7	— 10
Deux Romances pour Pffe., Op. 9	— 15

Diese schönen und nicht schwierigen Compositionen haben so günstige Aufnahme gefunden, dass von den beiden ersten bereits neue Ausgaben veranlasst werden mussten. Alle Clavierpieler, welche leicht ansprechende Sachen lieben, werden auf obige Stücke ganz besonders aufmerksam gemacht.

**M. Schloss.**

**M. Schloss** in Cöln empfiehlt sein  
Lager erst römischer Saiten  
von ausgezeichnetener Qualität zu möglichst billigen  
Preisen.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.



# Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 32.

Cöln, den 12. August 1854.

V. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.

Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

## Die Oper „Norma“ von Vincenz Bellini.

Von Ferdinand Gleich.

Um gerecht gegen einen Künstler und sein Werk zu sein, ist es durchaus nöthig, bei Beurtheilung des letzteren von dem Gesichtspunkte auszugehen, von welchem aus der Autor selbst seine Aufgabe betrachtete — vorausgesetzt natürlich, dass dieser Gesichtspunkt sich nach unbefangener Prüfung als ein berechtigter erwiesen hat. In der Verabstimmung dieser ersten Regel ist aber der Grund zu den Vorurtheilen zu suchen, welche die deutschen Künstler der ernsteren Richtung gegen die italienische und französische Oper, andererseits die Künstler und Kunstliebhaber dieser Völker gegen die deutsche Musik hegen. In Deutschland kann man als Künstler sehr leicht in einen üblen Ruf kommen, wenn man vorurtheilsfrei die guten Seiten der modernen italienischen Oper anerkennt und nicht unbedingt in das Anathem einstimmt, das man so gern gegen die Italiener schleudert. Auch mir ist als Deutscher die Musik unserer Nation sympathischer, als jede andere, auch ich bin durchdrungen von der Ueberzeugung, dass unsere Meister das absolut Höchste geleistet haben und noch leisten; dass Deutschland jetzt sogar das einzige Asyl für die wahre, ächte Musik ist, in dem die wenigen wirklich Berufenen anderer Völker Schutz und Pflege suchen müssen, dass sich in dem ernstesten und tiefgefühlendsten deutschen Volke die grosse Katastrophe der Wiedergeburt der Kunst im Allgemeinen vorbereitet. Dennoch aber scheint es mir zur Gewinnung eines freien Ueberblicks über die allmähliche Entwicklung der Kunst unerlässlich, auch die auf fremden Gebiete und unter anderen äusseren Verhältnissen sich kundgebenden Erscheinungen unbefangen in's Auge zu fassen und zu untersuchen, welche Bedeutung für das Allgemeine sie wohl haben können.

Man hat oft genug und gewiss auch mit Recht behauptet, dass Italien — die Wiege der modernen Tonkunst — gegenwärtig in musikalischer Beziehung bankrott sei; auch nur der flüchtigste Blick auf das, was die Maëstri jetzt bieten, bestätigt diese Ansicht. Seit Rossini seine ruhmvolle Künstlerlaufbahn auf so glänzende Weise mit seinem „Telli“ abschloss, zeigt sich ein jäher Abfall von dieser Höhe, der schon nach wenigen Jahren zu der tiefsten künstlerischen Versunkenheit führte, in welcher die italienische Musik zur Zeit vegetirt. Ein jeder neu auftretende italienische Componist überbietet seinen unmittelbaren Vorgänger an Talentlosigkeit, Ignoranz und Lächerlichkeit, so dass selbst das Gute, was noch bei Donizetti zu finden — sein leichter und angenehmer Melodienfluss, seine meisterhafte Behandlung der menschlichen Stimme, seine Discretion in der Orchestration — jetzt schon gänzlich bei seinen Nachfolgern verschwunden ist. Verdi, der gefeiertste der lebenden Componisten Italiens, concentrirt alle Mängel seiner Vorgänger in sich, ohne auch nur einen einzigen ihrer Vorzüge zu besitzen. Er steht z. B. Mercadante in jeder Beziehung nach und es ist kaum zu begreifen, wie er neben diesem aufkommen und ihn sogar theilweise verdrängen konnte. Von den Gebrüdern Ricci, die noch nicht einmal über die ersten Elemente der Tonsetzkunst hinweg zu sein scheinen, gar nicht zu reden. Diese sämmtlichen sogenannten Meister sind ohne Bedeutung für die Weiterentwicklung der Kunst, sie werden in deren Geschichte nur als traurige Belege des tiefsten Verfalls eine Stelle einnehmen.

Eine schöne Nachblöthe hat jedoch auch die italienische Opernmusik nach ihrem Gipfelpunkt gehabt: Vincenz Bellini, der unmittelbare Nachfolger des Schwans von Pesaro. Wer kann wohl leugnen, dass er, der Schüler Zingarelli's, eine durch und durch musikalische Natur war, dass ihm ein reicher Quell schöner Melodien floss — ein jedes seiner Werke, selbst die verfehlten

und mattern, geben davon Zeugniß. Man sagt, Bellini sei ein Musiker von tieferer theoretischer Bildung gewesen, als man sie sonst bei den modernen Italienern findet, er habe auch Werke im ersten Stil geschrieben — Sinfonien, Fagon, Kirchenstücke etc. — (der Wohlbekannte behauptet dies in einem Artikel über Bellini in seinen „Fliegenden Blättern“). Mir sind derartige Werke des Meisters nicht bekannt; seine Opern lassen jedoch auf das, was wir Deutsche einen gelehrten Musiker nennen, nicht schliessen; sie sind bekanntlich ganz im modernen italienischen Opernstil gehalten, in der Fassung und Orchestration sogar oft dilettantisch, um nicht zu sagen leichtfertig. Nicht zu verkennen aber ist seine Meisterschaft in Behandlung der Singstimme — diese in ihrem vollen Glanze zur Geltung zu bringen, scheint das Hauptaugenmerk Bellini's gewesen zu sein. Man darf das Vernachlässigen des Uebrigen, den ungelassenen Ausbau der Oper einem italienischen Componisten nicht zu hoch anrechnen. Für wen schreibt denn ein solcher? Für ein Publikum, das nur einige schöne Melodien möglichst schön vorgetragen hören will, im Uebrigen aber wenig oder gar nicht nach der Handlung der Oper, nach dem Ensemble etc. fragt und das Theater nebenbei als Conversations-Saal betrachtet — ferner für Sänger, die ein solches Publikum befriedigen, d. h. ihm einige glänzende Gesangstücke mit möglichster Virtuosität vortragen wollen. Deshalb sind auch in Italien selbst bei den grösseren Theatern die Chöre und das Orchester in der Regel ziemlich mittelmässig.

Wenn nun unter solchen, dem eigentlichen Musikdrama so höchst ungünstigen Umständen ein Genie doch einen Höhepunkt erreicht, der selbst einer strengeren Kritik Achtung abnötigt, so muss dieses doch jedenfalls ein nicht gewöhnliches sein. Bellini hat aber in der Oper „la Norma“ einen so glücklichen Griff gethan und eine so schöne und poetische Gestaltung geschaffen, dass er von seinen sämtlichen Nachfolgern hierin nicht erreicht wird, ja man kann wohl sagen, dass nicht allzu viele Opern-Compositionen Deutschland's und Frankreich's aus den dreissiger Jahren diese die Grenzen der italienischen Oper weit überschreitende *Tragedia lirica* überragen dürften. Ich stelle nicht in Abrede, dass auch in der „Norma“ nicht wenig Trivialitäten, Gemeinplätze und Schusterflecken enthalten sind, dass ihr hauptsächlichster Mangel, wie der aller Bellini'scher Opern, eine gewisse Monotonie der harmonischen und orchestralen Fassung ist. Auf der anderen Seite finden wir jedoch vor Allem eine grossartige und noble Conception des wundervoll schönen und poetischen Stoffes, eine ganz gewiss bedeutende und äusserst wirksame Entwicklung des Charakters der Heldin, zuweilen auch eine schöne, grosses

Talent und blühende Fantasie verrathende Charakteristik im Ensemble und ein wirkungsvolles Hervorheben der Gegensätze. Charakteristisch und poetisch wahr ist z. B. die Einleitung. Hier malt der Componist mit einfachen Mitteln und mit der ganzen Farbenpracht südlicher Melodik das geheimnisvolle Welen in den heiligen Draydenhänen; er zeichnet mit wenigen höchst gelungenen Strichen den düsteren, aber auch so poetischen Cultus der nordischen Götter, den Fanatismus der Priester, die letzten Zuckungen eines freien edeln Volkes, das sich gegen die römische Knechtschaft sträubt. Denselben Charakter tragen auch die Arie des Orovist: „Fluch den Römern“, der Chor der gallischen Krieger, die Ensembles des letzten Finale's. In diesen wilden Kämpfen steht nun Norma, die Priesterin, die Seherin, die ihres Volkes Schicksal in der Hand hält, mit ihrer Liebe da. Sie, auf die das gallische Volk mit Vertrauen blickt und aus ihrem Munde den Ausspruch der Götter vernimmt, darf das Volk nicht retten. Sie liebt den Feind des Vaterlandes, er ist der Vater ihrer Kinder — es entsteht ein furchtbarer Zwiespalt in ihrem Herzen, die edle Weiblichkeit behält die Oberhand — sie benutzt ihre Macht, den Geliebten zu schützen. Da erfährt sie dessen Treulosigkeit von dem Gegenstande seiner neuen Liebe selbst. Sie wird dadurch zur Medea des Nordens — ist aber ein edlerer und erhabenerer Charakter, als die Kolchische Medea. Nicht der unschuldigen Urheberin ihrer Leiden lässt sie es entgelten, nicht einmal den Treulosen vermag sie zu hassen — sie kann die Rache der Medea nicht ausführen und der auf ihre Kinder gezuckte Mordstahl sinkt in ihrer Hand. Sie beschliesst, selbst zu sterben und übergibt die Pfänder ihrer unglücklichen Liebe der glücklichen Nebenbuhlerin. Da wird ihre weibliche Würde noch einmal auf das Tödlichste verwundet. Der treulose, stolze Römer, der den Werth dieser erhabenen Frau nie erkannt hat, dringt in das Heiligthum des Tempels, um Adalgisa zu entführen — Norma glaubt sich auch von dieser verrathen — im aufwallenden Zorn gibt sie das Zeichen, das ihr Volk zu den Waffen ruft, der Römer wird ergriffen und soll den Göttern geopfert werden. Sie selbst will ihn am Altar tödten und auch die Nebenbuhlerin in glühender Rache dem Tode weihen. Da siegt wieder das Edle in ihrer Brust: wie kann sie die Unglückliche wegen einer Schuld bestrafen, die sie selbst in noch erhöhtem Grade auf sich geladen? Jetzt erst sieht sie, was sie in blinder Rachgier angerichtet hat — sie sieht den Geliebten verloren, aber auch zugleich das Mittel, seine Liebe, seine Achtung wieder zu erringen. Noch ein Opfer verspricht sie den Göttern — und sie bringt sich selbst als solches dar, ihrem Vater und dem Volke die ganze Grösse ihrer

Schuld bekennd. Diese Scene ist der Höhepunkt des Ganzen: als Sever überwältigt von Norma's Seelengröße ihr zu Füßen fällt und sie wie eine Gottheit verehrt. Hier hat Bellini unstreitig sein Meisterstück gemacht, denn diese Scene ist auch musikalisch so äusserst wirksam, schön und edel wiedergegeben, dass er durch sie allein schon Anwartschaft auf den Namen eines dramatischen Componisten von hohem Range erhält. Treffend ist hier in der Musik namentlich auch das plötzliche Entsetzen Norma's gezeichnet, als Sever an die Kinder erinnert, rührend das Flehen der unglücklichen Mutter zu den Füßen Orovist's für ihre Kinder. — Für Künstlerinnen ersten Ranges wird die Norma immer eine ebenso würdige, als dankbare Aufgabe bleiben, denn hier ist Alles gegeben, was zu erhabenen Gestaltungen begeistern kann. Eine Malibran, eine Crisi, eine Schröder-Devrient fanden in der „Norma“ die höchste Spitze ihrer dramatischen Grösse. Mir bleibt die Schröder-Devrient in dieser Rolle unvergesslich.

Nicht weniger gelungen, wiewohl nicht so hervortretend wie die Trägerin des Stückes, sind Orovist und Adalgisa. Der Fanatismus und Stolz des Ersteren hat eine edlere Grundlage, es ist dieser Priester die verkörperte Idee des kräftigen und freien Heidenthums — er repräsentirt das ganze Volk der Gallier und ist ebenso Held als Diener der Gottheit. Musikalisch ist dieser Charakter, vom modern-italienischen Standpunkte aus betrachtet, würdig und edel gehalten. In dieser Partie wird man keine absolute Trivialität und Fahlheit finden: er ist consequent durchgeführt, wie auch die Adalgisa in den Grundzügen und in der allgemeinen Färbung musikalisch richtig concipirt ist. Es erscheint diese als ein reines, jungfräuliches Wesen, dessen ganze Schuld die Liebe zu einem auch ihrer unwürdigen Manno ist. Die einzige Figur, die dem Dichter misslungen ist und daher auch vom Componisten nur stiefväterlich behandelt werden konnte, ist der römische Proconsul Sever oder Pollio, wie ihn der italienische Text nennt. Es ist dies ein schwankender, haltloser Charakter, ohne einen Zug von einem Helden, von römischer Seelengrösse. Sever ist nur ein roher, sinnlicher Mensch, der nie die Grösse und Erhabenheit einer Norma verstanden hat, von der man nicht begreifen kann, wie sie diesen Jammerrmann zu lieben vermochte. Erst zuletzt fühlt er sich übermannet von Norma's Hochherzigkeit und unvergänglicher Liebe, es ist dies aber nur der unwillkürliche moralische Einfluss, den jedes höher begabte Wesen auf niederere geistige Organismen ausübt. Lächerlich klingen in Sever's Munde die Worte: „Ja, ich bin ein Römer!“ Wie anders würde aber noch der Eindruck der Tragödie sein, wenn der Norma ein ebenbürtiger, gewaltiger

Mann gegenüber stände, ein Held, der zwar herzlos, aber aus grossen Motiven herzlos wäre, ein Jason, nicht ein abgeblasener und verlangweilter Don Juan, oder besser gesagt, ein principloser Bummel!

Betrachtet man unbefangen das Werk in seiner Totalität, so zeigt es sich als ein Anlauf zu wirklich Grossem und künstlerisch Wahrem, als das Bestreben in bereits abgelebter Form, auf einem durch zu vielen Anbau ausgezogenen Boden noch etwas Bedeutendes zu schaffen, als die letzte Anstrengung eines grossen Talentes, die künstlerische Ehre seines Volkes zu retten. Mag sein, dass Bellini in seiner Künstlernäivetät dies sich nicht klar ausgesprochen hat; sein Talent trieb ihn aber dazu, er that es unwillkürlich, wie überhaupt das wahre Talent das Bedeutendste stets unwillkürlich thut. Sein richtiges Gefühl sagte ihm, dass er auf dem Gebiete der absolut-italienischen Oper nicht die ausreichenden Mittel zur Verwirklichung der Ideen finden würde, zu denen ihn der poetische Stoff, den er mit voller Begeisterung einer glühenden Fantasie in sich aufnahm, angeregt hatte. Er ging also über die Grenzen der italienischen Oper hinaus, ebenso wie es, allerdings mit noch bedeutend grösserem Erfolg, der gereifte Künstler Rossini im „Tell“ gethan hatte. Er suchte ein wirklich dramatisches Kunstwerk, nicht bloss italienische opernhafte Concert- und Salonmusik, zu schaffen, es trieb ihn der Geist, des Drama selbst zur Geltung zu bringen. Zu sehr jedoch Italiener und nicht genug universeller Künstler, konnte er sich von der Tradition der italienischen Oper nicht so weit freimachen, um seiner Intonation eine vollständigere Verkörperung zu geben, und alle die Mängel, an denen seine „Norma“ leidet, sind nur die Folge einer noch nicht vollendeten künstlerischen Entwicklung, ein noch zu festes Wurzeln im nationalen Boden. Einen Schritt weiter war er schon in den „Puritanern“ gegangen, obwohl diese der „Norma“ an melodischer Kraft und Ursprünglichkeit nachstehen. Hier zeigte sich schon der Einfluss seines Aufenthaltes in Paris, des persönlichen Verkehrs mit den grossen musikalischen Dramatikern Frankreich's. In Paris blühte Bellini's herrliches Talent seiner schönsten Entfaltung entgegen; es liess sich erwarten, dass hier sich dasselbe vollständig abklären würde, als der Tod diese duftende und in seltener Farbenpracht schimmernde Blume Sicilien's brach. Bellini starb in dem Alter, wo Andero erst in der Regel mit Erstlingswerken hervortreten beginnen; er hatte seine Erstlingsperiode bereits hinter sich, er war im Begriff in das künstlerische Mannesalter zu treten, um nun — nachdem sein Beruf trotz der Missgriffe der Jünglingsjahre allgemein erkannt worden war — die gesammelten Erfahrungen zu benutzen; der Weizen begann sich bei ihm von dem

Unkraut zu sichten. Wir haben bei Bellini daher nur das Fragmant eines Künstlerlebens, keineswegs eine vollständig abgeschlossene Künstlerlaufbahn, vor uns, und dies berücksichtigend, darf man nicht den Jüngling für die künstlerischen Fehlgriffe und unzulänglichen Thaten seiner Jugend verantwortlich machen.

Eine bemerkenswerthe Erscheinung in der Kunstgeschichte bleibt Bellini immerhin, in seiner „Norma“ zeigt sich unverkennbar, was er hätte werden können, dass er nicht allein die Begabung für wirklich Grosses hatte, sondern dass er auch die geistige Kraft und das klare Bewusstsein zur Erreichung des Zieles gefunden haben würde, zu dem ihn sein Talent und seine ursprüngliche ächte Künstlernatur trieb. Der letzte Stern erster Grösse, der am musikalischen Himmel Italiens sich zeigte, sank wieder unter den Horizont hinab, ehe er den Zenith zu erreichen, die letzte schöne Blüthe an dem alternden Baume im Garten von Europa zerstörte dor aus den asiatischen Steppen herüberwehende Pesthauch, ehe sie zur Frucht zu reifen vermochte.

Von einem wesentlichen und tief eingreifenden Einflusse auf die Weiterentwicklung des musikalischen Drama's konnte Bellini's kurze und in ihrem Anfange schon abgebrochene Künstlerlaufbahn nicht sein, wie es der anderer grosser Zeitgenossen war; seine „Norma“ ist aber, dessen ungeachtet, eine bedeutende künstlerische That, sie ist als die letzte wirklich berechnete italienische Oper anzusehen und gereicht ihrem Schöpfer um so mehr zur Ehre, als er ein Italiener war, also die Maximen der neu-italienischen Schule gleichsam mit der Muttermilch eingesogen hatte. Dem jungen deutschen Künstler wird es vermöge des Bildungsganges, den er nehmen muss, viel leichter, zur geistigen Abklärung, zu einer umfassenderen Kunstanschauung zu gelangen; er wird von Jugend auf zu gediegeneren Studien angehalten, auf den Ernst und die hohe Bedeutung der Kunst hingewiesen, man lässt ihm vorzugsweise nur Werke der klassischen Periode oder gehaltvollere der Neuzeit hören, während der junge Italiener nur Speculation auf Sinnreiz, Vergötterung schön executirter Trivialitäten, einen mit der Schaubühne getriebenen heillosen Missbrauch um sich sieht. Arbeitet sich nun hier ein Talent aus diesem Wirrsal von abgestandenen Opernschlendrian zu Höherem heraus, treibt seine Künstlernatur es zum Schaffen eines wirklichen Kunstwerkes, so gibt ihm dies ein Recht auf Achtung und Anerkennung, selbst wenn das Geschaffene nicht allen den Anforderungen entspricht, die man an ein musikalisches Drama diesseits der Alpen und des Rheins zu stellen das Recht und die Verpflichtung hat.

## Aus Cassel.

### I.

In dem Folgenden erhalten Sie, geehrter Herr Redacteur, Ihrem Wunsche gemäss, ein Referat über die bemerkenswerthen musikalischen Productionen, nicht nur der gegenwärtigen, sondern auch der vergangenen Saison, in sofern dieselben nicht schon in früheren Nummern Ihres geschätzten Blattes Erwähnung gefunden haben. Die Oper anlangend, so mag hier vor Allem Mozart's „Don Juan“ gedacht werden. Neu in der Besetzung waren: Hr. Thomasczek (Gouverneur), Fräul. Bamberg (Donna Anna), Fräul. Rafter (Donna Elvira) und Fräul. Pollack (Zerline). Die Rollen des Don Juan, Don Octavio und Leporello befanden sich in den Händen der Hrn. Biberhofer, Schloss und Föppel. Können wir uns auch mit der Auffassung des Don Juan von Hrn. Biberhofer nicht in jeder Hinsicht einverstanden erklären, so zeigt doch die Ausführung in Betreff einzelner Momente, viel Gutes und ist dieselbe, abgesehen von den nicht mehr vollkommen ausreichenden Stimmmitteln des an der hiesigen Hofbühne schon eine lange Reihe von Jahren wirkenden Sängers, immerhin als eine im Ganzen achtungswerthe Leistung zu bezeichnen; ebenso die des Leporello von unserem allgemein geschätzten Gesangsveteranen, Hrn. Föppel und des Octavio von Hrn. Schloss. Fehlt diesem Letztern auch die Weichheit im Klange der Stimme, deren Octavio vor Allem bedarf, so singt er doch seinen Part stets mit vieler Sicherheit und richtigem Verständnisse. Der Preis des Abends gebührte diesmal Fräul. Bamberg; ihr Vortrag des bekanntlich schwierigen Partes der Anna war nicht nur musikalisch correct und geschmackvoll, sondern auch geistig durchdacht. Bei der Leistung des Fräul. Rafter als Elvira dagegen konnte nicht einmal von der Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten, viel weniger von der geistigen Auffassung der Musik die Rede sein. Dieser Sängerin fehlt es keineswegs an guten Stimmmitteln, wohl aber an der kunsttreuen Verwendung derselben. Davon abgesehen, legt auch das sprachliche Idiom der Engländerin bei dem gesanglichen Vortrage des deutschen Textes unüberwindliche Schwierigkeiten auf. Daraus entstehen den Abnormitäten im Gesange, welche schon darum sehr bedauerlich sind, weil sie mit der Zeit krankhafte Zustände der Stimme herbeiführen. Möge Fräul. Rafter davor bewahrt bleiben. Fräul. Pollack, gleichfalls mehr begabt, als gebildet und im Besitze einer reinen, weichen, klangvollen und biegsamen Stimme, entsprach im Allgemeinen den Anforderungen, welche man an die Darstellung der Zerline zu stellen berechtigt ist. Hr. Thomasczek (Gouverneur) gab sein Bestes in der Schlusscene des zweiten Actes; hier brachte er die kräftigen Töne seiner zwar klangvollen und ziemlich umfangreichen, aber der künstlerischen Ausbildung noch allzu sehr entbehrenden Stimme auf eine der Situation entsprechende Weise zur Geltung. Mehr Befriedigendes, als der grösste Theil der Sänger leistete das Orchester. Sämmtliche Mitwirkenden liessen erkennen, in welcher hohem Grade sie sich von den zauberischen Klängen des untbertrefflichen Meisterwerkes durchdrungen und begeistert fühlten; alle waren nach Kräften bemüht, die über aller Zeit stehende Tonschöpfung auf würdige Weise in's Leben zu rufen.

Nen einstudirt giug ferner die Oper „Aloise“ von L. Maurer in Scene, ein wie es scheint nur wenig bekanntes, aber höchst

schätzenswerthes Werk, das jedem Opern-Repertoire zur wahren Zierde gereicht und dessen Hervorhebung ich als eine künstlerische Pflicht betrachte, zumal in einer Zeit, in welcher dramatisch-musikalische Erzeugnisse von dauerndem Werthe immer seltener werden. Das Sujet der Oper, nach einer Erzählung gleichen Namens von Wodomerius, bearbeitet von Fr. v. Holbein, hat eine historische Grundlage und ist ebenso wohl als die Musik interessant und ansprechend zugleich; diese ist indess vorzugsweise edel gehalten, dabei durchaus charakteristisch und originell. Sämmtliche Nummern des vortrefflichen Tonwerkes geben Zeugnis von der ungewöhnlichen Begabung und dem hohen Bildungsgrade des Componisten. Die Titelrolle war in den Händen des Fräul. Amendt, welches sich seiner nicht unbedeutenden Aufgabe im Ganzen auf ehrenwerthe Weise entledigte. Der Gesang der jungen Künstlerin, die erst kurze Zeit bei der Bühne ist, war meist rein, deutlich und ausdrucksvoll, nur in Betreff einzelner Stellen nicht vollkommen correct. Gleichwie der Gesang, war auch das Spiel der Sängerin (das in manchen anderen Rollen noch viel zu wünschens übrig lässt) stets der Situation entsprechend, und selbst die Prosa sprach sie mit genügendem Verständnis und mit wohlthuendem Ausdruck. Die Sängerin berechtigt, ihrer erfreulichen Summanlagen wegen, zu guten Hoffnungen; die Ausbildung derselben ist aber bei Weitem noch nicht vollendet und schreitet im Ganzen langsam fort. Bei alle dem wohnt dem Klange der jugendlich frischen Stimme eine Besetzung inne und ist dem Vortrag der Sängerin ein geistiger Impuls eigen, der den Mangel einer vollendeten Gesangstechnik bei Vielen leichter übersehen lässt. Die übrigen Rollen der Oper waren angemessen besetzt und wurden von den Mitwirkenden mit sichtlicher Liebe für das schöne Werk angeführt. Vor Allem verdient die Leistung des Hrn. Schloss (Lafare), wie auch die des Hrn. Föppel (Montego) lobend hervorgehoben zu werden.

Zu den neu eintaudirten Opern der vergangenen Saison gehört ausserdem „Catharina Cornaro“ von F. Laeher, welche sich nur eines getheilten Beifalles zu erfreuen gehabt, obwohl der Componist sich durch seine ansprechenden Lieder-Compositionen bekanntlich eine nicht unbedeutende Anzahl von Freunden erworben hat. Es dürfte daher wohl von einigem Interesse sein, wenn ich die Gründe dieses hinter den Erwartungen zurückgebliebenen Erfolges, soweit sie objectiver Natur sind und namentlich in den Eigenschaften der Musik selbst liegen, mit einigen Worten zu erläutern versuche. Diese Oper betrachte ich als ein Werk, das, obwohl es viel des musikalischen Guten und Schönen enthält, doch im Ganzen keine bedeutende Anziehungskraft auf das Publikum ausüben vermag; nicht etwa wegen Mangel an melodischem Gehalt, sondern wegen allzu grosser rhythmischer Einförmigkeit der einzelnen Musikstücke, deren jedes an sich zwar sehr schätzbar, aber in Verbindung mit den übrigen von geringerer Wirkung ist. Die meisten Nummern des Tonwerkes sind nämlich in gerader Taktart gehalten. Das wirkt ermüdend auf den Hörer, er sei Kenner oder Laie; er wird gerade das allzu Conforme mit der Zeit gleichgültig; selbst die Pracht der Scenerie, deren diese Oper keineswegs entbehrt, vermag die reisende Mannigfaltigkeit, deren das musikalische Drama, in Hinblick auf den Wechsel der Situationen, nothwendig bedarf, nicht zu ersetzen. St. Georges, der Verfasser

des Libretto's, hat in Betreff des Scenenwechsels das Seinige gethan, aber Laeher hat, ungeachtet seines nicht unbedeutenden Compositionstalenten, den für die musikalische Behandlung geeigneten Text nicht immer auf die vortheilhafteste Weise benutzt. So hat er sich beispielsweise viel zu sehr an die Liedform gehalten, die im Allgemeinen ungleich mehr für das Singspiel, als für die Oper passt, da sie weder eine breite Entfaltung, noch eine überraschende Verknüpfung der Gedanken zulässt. Davon abgesehen, haben die Sänger dankbare Partien und ist vorzugsweise die der Catharina mit anziehenden und ergreifenden Tonweisen ausgestattet, die denn auch bei uns, vorzugsweise in den bedeutendsten Scenen, ihre Wirkung nicht verfehlten, zumal Fräul. Bamberg, die Inhaberin der Titelrolle, um das Gelingen derselben angelegentlich bemüht war. Aber auch den übrigen Mitwirkenden gebührt aufrichtiger Dank. Die Partien des Marco, Lusingan, Andrea und Onofrio waren durch die Hrn. Schloss, Curti, Biberhofer und Thomaszek besetzt.

Zu den aus früherer Zeit beliebten Opern, deren Wiedererscheinen aus dem Repertoire freudig begrüsst wurde, gehört „Hans Heiling“ von Marschner, um deren Darstellung sich sämmtliche Mitwirkenden nach Kräften verdient machten. Hatte Marschner auch nur diese eine Oper geschrieben, sein Andenken würde schon für alle Zeiten gesichert sein. Text und Musik haben eben so reichen als anziehenden, insbesondere dramatisch wirksamen Inhalt. In den Charakterbildern künstlerischer Zeitgenossen, welche die „Hamburger Theater-Chronik“ in Nr. 46 des gegenwärtigen Jahrganges bringt, heisst es in Beziehung auf Marschner, bei Erwähnung seiner Oper „Hans Heiling“ und „Templer“ unter Anderem: „Eine Fülle von Romanik weht durch die Compositionen Marschner's; das zarte Liebesweh, das gewaltige Aufkommen der Leidenschaft, so wie das Dämonische, Grausamerregende sind mit gleicher Originalität geschildert“. „Das Vorspiel zu „Hans Heiling“ ist nach unserem Dafürhalten eine der tief empfundensten Compositionen. Die Sehnsucht Heiling's nach der Oberwelt, nach seiner Geliebten, das Flehen der Mutter, das Bitten der Brüder und dann der Abschied „Wenn mein Kranz verblüht!“ — Alles ist auf die ergreifendste Weise ausgemalt.“ In Betreff der Oper selbst sind vornehmlich zu erwähnen: die Ouverture, ferner im ersten Akt der Eintritt Anna's, das Terzett zwischen Heiling, Anna und der Mutter und das Finale; im zweiten Akt: die Arie Anna's, das Solostück Conrad's und darauf folgende Finale; im dritten Akt: die Scene Heiling's „Herauf, ihr Geister!“ mit Chor, das nachcomponirte Duett für Sopran und Tenor (Anna und Conrad) und das Finale. Raum und Zeit gestatten mir für dies Mal ein näheres Eingehen auf die einzelnen Ideen des trefflichen und doch im Allgemeinen nur wenig gekannten Werkes, nicht. Bezüglich der Aufführung desselben mag hier die Mittheilung genügen, dass sie eine recht gelungene war, und dass sich vor Allem Fräul. Bamberg (Anna) und die Hrn. Biberhofer (Heiling) und Schloss (Conrad) vorzugsweise um dieselbe verdient gemacht haben.

## Besprechungen neu erschienener Werke.

**Reinecke, Carl, Romanze** für Violine oder Violoncell, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 3. Neue Auflage. Hamburg, Jowien. 15 Sgr. Dasselbe für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet. Eben-dasselbst. 12½ Sgr.

Nachdem wir unlängst Gelegenheit hatten, eine neue Ausgabe des Opus 2 von Reinecke anzuzeigen, befinden wir uns jetzt abermals in ähnlicher Lage, da eine neue, sehr schöne und geschmackvolle Ausgabe des Op. 3 von Reinecke vor uns liegt. Wenn ein Werk in neuer Ausgabe erscheint, so ist dies sicher ein günstiges Zeichen für den Werth, den dasselbe, mindestens dem Publikum gegenüber, hat; wenn die vorliegende Romanze aber ein so angenehmes Schicksal erfährt, so liegt dies auch unbedingt an dem inneren Werth, den sie an sich hat. Ist auch in ihr, wie überhaupt in Reinecke's früheren Werken, der Einfluss Mendelssohn's unverkennbar, so ist es in gegenwärtigen Momente nicht mehr Aufgabe der Kritik, ihn hierauf aufmerksam zu machen, nachdem derselbe sich längst davon emancipirt. Die Romanze (*E-moll* 17/8 Takt) ist ursprünglich für Violine geschrieben und bietet dem Spieler Gelegenheit, in einer schönen und breiten Cantilene Ton, Fertigkeit und schönen Vortrag in vollem Glanze an den Tag zu legen; sie ist übrigens nicht von übergrosser Schwierigkeit und auch Dilettanten zugänglich. Die Pianofortestimme, obgleich sorgfältig behandelt, ist leicht auszuführen. Das Arrangement für Violoncell (von dem rühmlichst bekannten Violoncell-virtuosen Bernhard Hildebrandt-Romburg) erweist sich als sehr praktikabel und wirkungsvoll für dies Instrument, das vielleicht von Allen am meisten für den Gesang geschaffen ist und durch dieses Arrangement eine sehr dankenswerthe Bereicherung erhält. Das vierhändige Arrangement endlich, von Componisten selbst, könnte fast für ein Originalwerk gehalten werden, so gut klingt es auf dem Clavier. Da die erste Stimme sehr leicht ist, so wäre die Romanze mit Vortheil für Schüler zu benutzen. Leider müssen wir schliesslich bedauern, dass die Angabe nicht ganz so correct wie schön ist, doch lassen sich die Fehler durch Vergleichung der verschiedenen Stimmen leicht herausfinden und beseitigen. Wir haben folgende entdeckt: Violinstimme System 3, Takt 2 soll das dreizehnte Sechzehntel *fs* heissen. System 6, Takt 4, sechstes Achtel *gis* statt *g*. In der Violoncellstimme fehlt ebenfalls System 3, Takt 2 das Kreuz vor dem hohen *f*. System 7, Takt 1 fehlt ein Kreuz vor *c*. In der Pianofortestimme Seite 2, Takt 1, neuntes Achtel lies *e* statt *fs*. Seite 3 fehlt ein Kreuz vor dem ersten *a*. Im vierhändigen Arrangement fehlt nur Seite 7, Takt 2 ein *fortissimo*, sonst ist dasselbe sehr correct und gab uns eben die Anleitung zu obestehenden Correcturen. Ungern vermissen wir in der Violinstimme eine genaue Bezeichnung der Stricharten, wie sie ein Violinist unfehlbar gegeben hätte; die vorhandenen Bezeichnungen scheinen ziemlich ungenügend und ungenau. Die Romanze ist J. W. Ernst gewidmet. Möge sie sich in ihrem neuen Gewände zahlreiche neue Freunde erwerben.

**Dupont, J. Fr., Trio** pour Piano, Violon und Violoncelle. Op. 13. Rotterdam, W. de Vletier. Fl. 7. 50.

Hetzutage ist vielfach die Ansicht verbreitet: grosse Werke

namentlich müssten in neuen Formen geschrieben sein, der Verfasser hier erkräftet uns aber — Gott sei Dank — mit einem Trio nach altem Schnitt. Dem *Allegro* in *es-dur* folgt ein *Largo* in *as-dur*, ein *Allegretto quasi Presto* und das *Finale Mollo Allegro ed appassionato* in *es-dur* wieder. Die Schwierigkeit der grösseren Werke von der Sonate bis zur Sinfonie liegt einerseits in der grösseren Breite der musikalischen Formen, die ohne musikalische Wiederhaarigkeiten ausgefüllt sein wollen, andererseits darin, dass die Sätze zu einander in einem richtigen psychologischen Verhältnisse stehen; — ein tragischer erster Satz — in dem französischen Tragödiensitt, den Frau Staël der deutschen Simplizität eines Gothe (in „Egmont“ z. B.) gegenüber, so eindringlich findet — kann nicht von einem *Adagio* voller leichten Zierlichkeiten gefolgt werden u. s. w. Das ist auch jedem Musiker und namentlich jedem Componisten vollständig klar, und wir haben nicht im Hinblick auf diese, jene kleine Einleitung hier aufgestellt. Der Verfasser wollte wohl dem ersten Satz einen schweren, strengen, zwar nicht bitteren, aber Leid durchblicken lassenden Charakter geben; der zweite Satz sollte diese Stimmung in breiter melodischer Weise von ihrer Hast, Unruhe und, wenn ich so sagen darf — ihrem Stachel befreien, so dass das *Scherzo* mit seinem wilden Schwunge und kecken Wesen den letzten Satz, der durchaus heiter und klar gehalten ist, gut vorbereitet. Vielleicht schüttelt der Verfasser beim Durchlesen dieser Zeilen den Kopf, denn er hat sich mit musikalischer Frische möglicher Weise seinem künstlerischen Instincte hingegeben, ohne sich seiner Stimmungen weiter bewusst zu werden. Das ist für die Sache aber gleich, denn die Musik ist gerade die Kunst, in der das rein musikalische Gefühl und das poetische Gefühlbewusstsein nicht stets verbunden sein dürfen; damit wollen wir nicht sagen, dass dieses auch jenes niemals etwas Gutes leisten könne, wohl aber, dass viele gute Werke aus dem rein musikalischen Gefühl her entstanden sind.

Herr Dupont nun hat auch in dieser Beziehung unsern Ansprüchen vollkommen genügt und wir erlauben uns nur einige Bemerkungen, die derselbe bei andern Compositionen sich zu Nutzen ziehen können wird. So heisst es Seite 3 im Bass:

The image shows three staves of musical notation in bass clef. The first staff has a treble clef above it. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes beamed together. The second staff continues the notation with similar rhythmic patterns. The third staff shows a different rhythmic pattern with notes and rests.

Thema I.

Dieser Ruhepunkt in *g-dur* kommt etwas früh und bereitet uns auf *c-moll* etwa vor. — Wollte der Verfasser uns wiederum in das *I. Thema* eintreten, so dürfte er aber nicht diesen Uebergang durch *g-moll*, nach dem Dominant-Akkorde von *b* machen, denn dadurch wird der Eindruck des *g-dur* geschwächt, der Einsatz seiner Kraft beraubt; und endlich liegt dieser Uebergang, einmal

sowohl seiner Harmonien halber, als auch in seiner sonstigen Anlage gar nicht im Charakter des Themas'. Der Mitteltheil des I. Satzes ist klar und unterhaltend, der erste Theil schliesst mit einem *Code à la bravoure*. — Das *Largo* ist getragen, der Mittelsatz darin könnte planvoller sein, so macht es den Eindruck, als wäre der Verfasser durch seine eigene Feder erst hineingezogen. Warum wird das Thema, Seite 25:



*grave con espress.*

u. s. w.

z. B. nicht viel heiter ausgedehnt und benützt. Es hätte gerade in dem Anklage, des Düstern, der in ihm zu finden ist, hier seinen rechten Platz gefunden. —

Das *Allegretto quasi presto* (ein Titel, der uns übrigens heilsame so klingt, wie: schwarz etwas weiss) ist entschieden die Krone des Werkes; es ist schwingvoll, befehlgt, voll frischer Eile, stets charaktergetreu. Das *Trio* darin contrastirt durch die Veränderung des Rhythmus sehr angenehm, es ist weicher gehalten und es sind nur zuweilen bewegtere Stellen eingestreut, bis es zuletzt kurz abgebrochen wird und das erste Thema leise aufruft und uns in das zierlich eilige des Scherzo's zurückführt, welches mit einer *Coda* schliesst, in der noch einmal das *Trio* anklingt.

Der letzte Satz ist lebendig und ohne Einmischung anderer Charakterliche gestunden und frisch durchgeführt; nur sind die beiden Themen zu wenig geschieden, was der Compositist auch wohl selbst empfunden und deshalb durch Einstreuung der Cantilene statt einer tieferen Durcharbeitung der schon erschöpften Motive der Monotonie entgegenzuarbeiten gesucht hat. —

**Bettjens, J. M. H., Au Moulin (Le chant du Meunier), Caprice-Etude pour Piano. Op. 62. Rotterdam, W. de Vlieter. Fl. 1. 40.**

Das Genre der Composition, dem sich Hr. Bettjens hauptsächlich ergeben hat, ist die Salonmusik für Virtuosen auf dem Piano oder auch für alle diejenigen Dilettanten, die dafür gehen wollen. Seine Sachen erfordern je nachdem einen Grad höherer oder niederer Technik, lassen sich aber alle, da es nirgends polyphon und stets auch harmonisch sehr übersichtlich geschrieben sind, auch von unbedeutenden Clavierspielern allenfalls abspielen, und können diesen als Etude oder Paradeperfd dienen. Diese *Caprice-Etude* ist eine gute Uebung für das Handgelenk, hat einen melodischen Mittelsatz, der etwas kürzer sein könnte, und ist zum Abschluss auch mit der interessanten Taktpause mitten im F ausgestattet, die schon manchmal höchst unwillkommener Weise geheime Klatschschwestern zu öffentlichen Rednern hat werden lassen.

**Julius Otto, Das Stiftungsfest, von L. Stiebritz, Composition für gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte. Schlesiensingen, C. Glaser. .3 Thlr. 15 Sgr. — Die 4 Stimmen: 2 Thlr.**

Dieses Werk gehört in die Schöpfungen der Gelegenheits-Muse. Es handelt sich dem Compositisten bei dem Niederschreiben dieser

Musik weniger darum, einer neuen keimenden Idee Gestalt zu geben, als darum, einer musikalischen Gesellschaft, der aber die Musik gerade so viel am Herzen liegt, als jedes andere Amusement und nicht mehr, einen Abend zu kützen. Solche Compositionen haben zwar in den Augen der Puristen gar keinen oder doch nur einen sehr bedingten Werth, wir finden aber mehr Seiten an ihnen, die schätzenswerth sind; einmal bilden sie immerhin den Geschmack und dienen so der Popularität der Musik im Allgemeinen mehr sogar, als grosse Werke, die dem Laien, wenn er zu Anfang mit ihnen bekannt wird, sicher ganz unverständlich bleiben: zum zweiten füllen sie den Verlegern die Kasse und setzen sie in Stand, erstere Sachen anzukaufen, und endlich ist in ihnen Vieles enthalten, was von Gesellschaften zur Erheiterung von ländlichen Festen, grossen Fahrten sehr gut benützt werden kann.

Das Ganze zerfällt nämlich in Chöre und Solostücke, die durch declamatorische Intermezzi dem Zuhörer in Zusammenhang gebracht werden. Der Prolog preist den Gesang und den Band, der sich diesen Pflege zum Ziele seines Zusammenstretens gestreckt hat. Dieser Band — so heisst es weiter — will einen Malentag zu einem Ausfluge benutzen und vereinigt sich in des Morgens frühesten Frühe, um vorher eine Probe zu machen. Diese Probe bilden die drei ersten Nummern, die voll komischer Effekte sind. Der Dirigent singt natürlich mit und hat zuerst einen harten Strauss mit den Damen, die über die Unpünktlichkeit der Herren stürzen, dann aber viel zu eifern gegen fehlerhafte Töne, Einätze des unmusikalischen Kalibers, die aber sehr musikalisch — wie Julius Otto immer — eingestreut sind. — Von der Probe geht's zur Gondel und No. 4 bildet die Gondelfahrt, nach deren Beendigung man eben aussteigt, und etwas angegriffen durch die vielen Anstrengungen — Probe und Fahrt! — sich an das Frühstück macht. Hiebei entspielt sich No. 5 ein Sängerkampf — jetzt sind diese ja wieder in gutem Angedenken — zwischen Herren und Damen über die Vorzüge des Caffees und des bairischen Bieres, der abgebrochen werden muss, weil das Conrert beginnt, welches das Frühlingsleben No. 6: Sopran-Solo — 7: Chordied — 8: Bass-Solo und Chor — 9: Duett für Sopran und Bass mit Chorbegleitung — 10: Schlusschor malt. — Hieran schliesst sich noch: Erholung im Freien, in dem Ballsaal und auf der Heimkehr 11: ein Kükuslied (Alt mit Chor) — 12: Lieb' und Poesie, für Tenor — 13: Tafellied — 14 u. 15: Tonste, für Bass und Tenor — 16: Weinlied — 17, 18, 19: Tänze für Chor — 20: Abschied — 21: Gondellied — 22: Gute Nacht.

Die Probe verdient als komisches Stück vor allen ähnlichen aus bekannten den Vorzug, die Soli sind alle sehr ansprechend und voll pikanter Wendungen; die Tonste, die Tänze u. s. w. sind ganz dazu geschaffen, um auch ausserhalb dieses Complexus sehr wirksam verwendet werden zu können.

Wir wünschen diesem Werke eine recht grosse Verbreitung, denn wir sind überzeugt, dass gerade dieses die Liebe zur Musik bei Vielen erwecken und anfachen wird, die sonst mehr oder minder indifferent waren.

## Tages- und Unterhaltungsblatt.

Coln. In Berlin befindet sich jetzt ein Herr Sndre aus Paris, welcher nach langjährigen Arbeiten ein auf wissenschaftlicher Grundlage ruhendes System Akustischer Telegraphie er-

funden hat. Diese Erfindung ist nicht mehr neu, da Hr. S. hier schon vor 17 Jahren seine Versuche mit derselben angestellt, und zwar ohne besondern Beifall.

**Breslau.** Roger's Gastspiel findet denselben Beifall, aber nicht die Theilnahme des Publikums, wie dies im vorigen Jahre der Fall gewesen.

**Hamburg.** Die hiesigen Theaterverhältnisse sind nun so weit geordnet, dass dem Fortbestehen des Instituts in der bisherigen Zusammenstellung nichts mehr im Wege steht. Das Thalia-Theater bleibt vorläufig geschlossen.

**Frankfurt a. M.** Frau von Marra-Vollmer gastirt mit grossem Beifall, was für die Künstlerin um so ehrenvoller ist, als Jenny Ney, Mathilde Wildauer und Anna de la Grange erst ganz kürzlich Triumphe hier gefeiert. — Der bekannte Componist Ch. Voss von Paris, ist von seiner italienischen und egyptischen Reise zurückgekehrt, durch unsere Stadt gekommen.

**München.** Die Mitglieder der musikalischen Akademie veranstalten eine Reihe von grossen Concerten im Hof- und Nationaltheater; auch die vereinigten Musikkorps des Landwehr-Regiments unserer Hauptstadt werden eine grosse Festproduction im Prater geben. Alles dieses verdanken wir der grossen Industrie-Ausstellung.

**Weimar.** Joachim Raff componirt eine zweite Oper „Simson“, deren Text ebenso wie der des „König Alfred“ von ihm selbst gedichtet ist.

**Zürich.** Allen Freunden Richard Wagner's können wir die Mittheilung machen, dass der erste Abend aus dem grossen „Nibelungenring“ — das Rheingold — bereits vollendet ist.

Deutsche Sprache in Belgien. Ein belgisches gedrucktes Concert-Programm zeigt unter andern Musikstücken auch die „Ouvverture de Jubel par Carl Maria von Weber“ an.

In No. 186 der „Didaskalia“ berichtet Jemand eine Disputation über den Unterschied des deutschen, französischen oder italienischen Gesanges, und welcher dieser Nation der Siegeskranz gebühre. Der Deutsche singt, um vor Allen die Schönheit und noch mehr, um die Kraft und Fülle der Stimme geltend zu machen, dann aber, um den Gefühlen seines Herzens einen ergreifenden und rührenden Ausdruck zu geben, und wenn er hier den rechten Ton trifft und sich nicht in schmachtende Sentimentalität verliert, so hin ich Deutscher genug, um mit meiner Huldigung nicht zurückzubleiben. Der Italiener singt, um die schönen Formen des Gesanges, um die Lieblichkeit der süszen Melodie, um den Reiz der Verzierungen, um die Kunst des Gesanges hervorzuhellen und auf diese kommt es ihm mehr an, als auf den innern Kern und geistigen Gehalt; er will bewundert sein, während der Deutsche rühren will. Der Franzose singt, um des Gedanken-Ausdrucks, um der Verständlichkeit des Wortes willen, und er singt oft um so besser, je weniger Stimmen er hat. Der Deutsche ist Meister im Lied, der Italiener in der Arie, der Franzose im pikanten Vaudeville und in den niedlichen Kleinigkeiten des Salons. Der deutsche Gesang ist tief und elegisch, wie das deutsche Herz, der italienische heiter und amüthig, wie der hesperische Himmel, der französische klar und lebensfrisch, wie der Geist seines Volkes.

## Deutsche Tonhalle.

Durch ein Vereinsmitglied, den Herrn Verfasser hegehenden Gedichts, sind wir veranlasst und in Stand gesetzt, für die preiswürdigste Composition dieses Gedichts für eine Singstimme und Clavier den Preis von sieben Ducaten hiermit anzuschreiben, ohne Eigenthumsanspruch an irgend eine der Bewerbungen um denselben zu machen. (Demnach wird der Verein ein Ausschreiben Betreffs einer Sinfonie besonders erlassen).

Die Bewerbungen um diesen Preis mit einem Deutschen Spruch versehen, wollen uns maassgeblich der Vereinsstatuten (14) im Monat November d. J. frei zugeschiedt werden, begleitet mit einem versiegelten Zettel, der Namen und Wohnort des Verfassers enthält, aussen denselben Spruch führt und einen Künstler nennt, welchen der Einsender als Preisrichter wählt.

Die Satzungen sind auf freie Briefe oder Handelswegen bei den Herrn Geschäftsfreunden der Tonhalle zu beziehen, nämlich bei Herrn Magistrate-Sekretair Becken in Würzburg.

• • Musiklehrer Deland in Rostock,  
• • Grützmacher, Lehrer am Musik-Conserv. in Leipzig und  
• • Musikverleger G. W. Körner in Erfurt, auch bei dem Gezeichneten und den Herrn Fr. Götz und K. F. Heckel hier.

Mannheim, August 1854.

Der Vereins-Vorstand.

### An eine Blume — das Herz.

Blätter wanken, Wolken ziehn,  
Keine Dauer kennt das Leben.  
Mit dem Flig der Stunden fliehen  
Gram und Lust, von ihr gegeben.  
Welkend steht die Sommeran,  
Wenn sich mild das Grab bemooste,  
Wehmuth ist dein Blüthenhaa,  
Leid im Troste!

Dennoch ob der Wolkenbahn,  
Ob dem Zeitekreis, der Schwäl  
Und dem bunten Erdenwahn  
Walten ewig Gefühle!  
Sei die Sonne noch so fern,  
Nimmer wird ihr Abbild scheiden.  
Hoffnung ist dein Blüthenstern,  
Trost im Leiden!

Und ein Hauch, so frühlingsmild,  
Weht herab aus lichten Räumen,  
Lässt im Leben, lässt im Bild  
Uns vom ewig Schönen träumen.  
Trinkend diese Himmelsluft  
Einen sich die Gottestriebe.  
Herz, es ist dein Blüthenduft  
Glaub' und Liebe!

Friedr. Götz.



# Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 33.

Cöln, den 19. August 1854.

V. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.

Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schless in Cöln erbeten.

## Die neuesten Erfindungen von H. Pape in Paris.

Eine Einladung von Herrn Pape, um die neuen Modelle der Piano's seiner Erfindung zu prüfen und anzuhören, hat mir ebensoviel Erstaunen als Vergnügen gewährt. Ich glaubte, dass dieser berühmte Instrumentenmacher, nach einer so langen Laufbahn, in welcher er sich durch die grossen Arbeiten und geistreichen Erfindungen auszeichnete, endlich die Annehmlichkeiten, der nach so vielen Opfern erlangten Ruhe geniesse; aber Hr. Pape beweist uns durch die wichtigen Gegenstände, die er uns vor Augen stellt, dass es für den wahren Künstler keine Ruhe gibt, so lange sein Geist thätig ist. Ehe ich Rechenschaft gebe über das, was ich in dem Examen, zu welchem ich geladen war, gesehen und gehört habe, halte ich es für nothwendig, die Erfindungen, durch welche sich Hr. Pape für immer der musikalischen Welt empfehlenswerth gemacht hat, in's Gedächtniss zu rufen.

Es sind jetzt 27 Jahre, dass bei der Veranlassung eines Concerts, welches von den Gebrüdern Bohrer in der italienischen Oper von Paris gegeben wurde und worin Pixis mehrere Stücke auf einem Piano von H. Pape ausgeführt hatte, ich in der „Revue musicale“ den glücklichen Versuch dieses Fabrikanten, der durch die Auflösung eines Bauproblems dieser Art von Instrumenten so bemerkenswerth ward, zu erkennen gab. Dieses Problem ist die Klippe, an welcher mehrere Fabrikanten, namentlich Streicher, der sonst als ein Mann von Verdienst in Wien und ganz Deutschland gefeiert wurde, gescheitert waren. Das Problem ist folgendes: „Welches ist das bestmögliche System des Hammerschlags an die Saiten des Piano, nämlich von unten oder von oben?“ Zu der Zeit, wo diese Aufgabe festgesetzt wurde, waren nur zwei Formen von Piano's im Gebrauche, das eine war das viereckige, welches man überall fand, und das andere der Flügel, der für die Virtuosen und die gros-

sen Salons vorbehalten wurde: Bei diesen beiden Formen hatte sich die Mehrheit der Fabrikanten, ohne die Frage zu lösen, ohne sie selbst zu prüfen für den Hammerschlag von unten, entschlossen. Einige andere, welche über die misslichen Umstände dieses Systems befangen, hatten gesucht sie zu vermeiden, indem sie die Mechanik oben stellten; aber die Zusammenstellung dieser Mechanik war noch nicht vervollkommen genug und die Schwierigkeiten, welche ziemlich wichtig waren und die ich kurz wiederholen will, noch nicht verschwunden. Dass das System des Hammerschlags an die Saiten von unten widernatürlich sei, unterliegt keinem Zweifel; indem man den Hämmer eine Oeffnung verschaffen muss, damit sie die Saiten einschlagen können; diese Oeffnung verursacht eine grosse Schwäche in der Bauart, weil der Kasten und der Resonanzboden von dem Stimmstock dadurch getrennt werden, nämlich nahe an dem äussersten Ende in den viereckigen und nahe bei dem Stimmstock in den grossen Piano's. Die Trennung des Zusammenhangs dieses tönenden Instruments ist von einer akustischen Monstruosität, welche man weder in den Streichinstrumenten wie die Violine und Bassgeige noch in den Greifinstrumenten wie die Guitarre und die Harfe findet. Ferner müssen wegen der Entfernung der Klaviatur und der Saiten die Hebel, welche den Hammer gegen dieselben stossen, lang und unbequem sein, und der Weg, den der Hammer macht, ehe er an die Saiten kommt, ist beträchtlich; woraus erfolgt, dass für den Ausdruck der Noten viele Zeit verloren geht. Es bedurfte einer Geistesanstrengung, um all' diese Hindernisse zu übersteigen. Endlich ein dritter Uebelstand ist, dass man die Saiten von unten nicht nahe genug an ihrem Anhaltspunkt anschlagen kann.

Keiner dieser Fehler herrscht in den Piano's, wo die Mechanik über den Saiten angebracht ist; aber in den ersten Versuchen haben sich andere Schwierigkeiten geöffnet; denn der Hammer, welcher über den Saiten

hängt, fällt durch sein eigenes Gewicht auf sie herab. Man muss ihn also wieder erheben, nachdem er sie angezogen hat, hierzu wande man zuerst Gegengewichte und Bascule an, welche die Klaviatur beschwerten. Dieser missliche Umstand, welcher dem Erfolg der Streicher'schen Piano's und dem seiner Nachahmer sehr schädlich war, wurde für unüberwindlich gehalten, als H. Pape, welcher sehr grossen Erfolg in der Fabrikation der gewöhnlichen Piano's hatte, plötzlich sein System veränderte, um das der obern Mechanik anzunehmen und durch die unerschöpflichen Hilfsquellen seines Erfindungsgeistes hob er diese erste Schwierigkeit vermittelst einer Spiralfeder, deren rasche Wirkung keine Fingeranstrengung erforderte. In diesem Zustande wurden die neuen Piano's von H. Pape bei der Kunstausstellung von 1827 dargestellt. Damals hatte ich ebenfalls über seine ersten Resultate ein Urtheil gefällt und eine Aeusserung über das Normalprinzip der Mechanik von oben versucht. Obwohl diese Aeusserung bei den meisten Fabrikanten Widerstand gefunden hat, so trug sie doch bald Früchte, denn da man sich der Erfindungen H. Pape's nicht bemächtigen konnte und an der Hoffnung zu der Verbesserung der viereckigen Piano's verzweifelte, sahen sich alle Fabrikanten genöthigt, die Verfertigung der Instrumente von dieser Form zu unterlassen und so blieb das viereckige Piano von Hrn. Pape allein.

Man wande sich hiernach zu den Piano's von senkrechter Form, welche man Pianino's oder oblique nannte, je nach der Einrichtung seiner Saiten, und welches im Zeitraume von 20 Jahren das allgemeyn verbreitetste wurde. In den aufrechten geraden Piano's liegen also die Mechaniken und Tasten den Saiten gegenüber und schlagen sie von oben an. So die Form und Bauart des Instruments verändern, das hiess: dem von H. Pape angenommenen System und der Wirklichkeit und Realität der gemachten Einwendung, gegen dasjenige, welches im allgemeynen Gebrauch war, den Vorzug anerkennen. Durch diese Verwandlung des gewöhnlichen Piano, ward nur noch das grosse Piano der Gegenstand der Vervollkommnungen, die H. Pape an seiner Mechanik machte, obwohl er in derselben Zeit sich mit einer Menge Erfindungen, bezüglich der Piano's von andern Formen beschäftigte.

Im Jahre 1827 war die Mechanik noch nicht das, was sie durch fortschreitende Verbesserungen geworden ist. Mehrere Bewegungen entstanden in der Hebung des Hammers und in dem Stosswerk; dieser Hammer selbst hatte einen langen Stiel und da sein Lauf beträchtlich war, so fehlte es dem Ausdruck der Noten an Schnelligkeit. An den Instrumenten, welche sich bei der Ausstellung von 1834 befanden, war schon ein grosser Theil dieser Unvollkommenheiten verschwunden; im Jahre 1839 widerfahren den Instrumenten von H. Pape nur Lobeserhe-

bungen von den Richtern der Ausstellung und die Ausdauer seiner Anstrengungen wurde durch die Dekoration der Ehrenlegion belohnt. Schon im Jahre 1833 hatte eine Commission der Akademie der schönen Künste von Frankreich, worin Cberubini, Lesueur, Boieldieu, Auber Paer und Berton, den Vorzug seines Systems bestätigt und dem Publikum die meisten seiner Piano von neuer Form anempfohlen. Im Jahre 1838 hat die Ermutigungsgesellschaft (*Société d'encouragement*) dem Lob und Beschluss seines gelehrten Berichterstatters zu Folge ihm eine goldene Medaille zuerkannt und ähnliche Medaillen wurden ihm vom Gericht sämmtlicher Ausstellungen gegeben. Savart, der gelehrteste Akustiker, den je Frankreich gehabt hat, zögerte nicht zu sagen, dass im Grunde genommen das System von Pape das Normalsystem sei. Ich hatte schon 11 Jahre vorher gewagt, dieselbe Meinung aufzustellen. Einer der berühmtesten Fabrikanten, Herr Broodwood von London, sagte öffentlich von H. Pape: Das ist ein Mann, der mehr allein gethan hat, als wir Alle zusammen.

In den Zwischenzeiten der verschiedenen Vervollkommnungen hat H. Pape sich durch eine grosse Anzahl von Erfindungen ausgezeichnet, somit verdanken wir ihm die grösste Vervollkommnung in Betreff der Gleichheit und Weichheit der Töne, welche darin besteht, dass die Hämmer anstatt mit Büffelhaut nun mit Filz belegt werden, was auch sofort von allen Fabrikanten Europa's und Amerika's angenommen wurde. Vor dieser Entdeckung war die Belegung der Hämmer für die Fabrikanten immer ein Gegenstand der vielfältigen Schwierigkeiten, denn die Ungleichheit der Dicke und Dehnbarkeit des Leders, sowie die Fähigkeit ihm die gehörige Spannung zu geben, waren die Ursache der Ungleichheit und Trockenheit der Töne, welche man in den Piano's bemerkte.

Seit 1815 hatte er in Frankreich das kleine senkrecht Piano eingeführt, welches man damals in England *piano cabinet* nannte. Es ist dasselbe Instrument, welches, indem es auf verschiedene Arten modificirt wurde, dann das *piano droit* oder *piano oblique* hiess, je nach der Anordnung der Saiten. Der gewöhnlich sehr schwache Klang dieses Instruments und die beinahe Nichtigkeit seiner tiefen Noten, wegen der nicht hinreichenden Länge der Saiten machten, dass es zuerst bei den Liebhabern der niedrigsten Stufe verbannt wurde. Von mehreren berühmten Fabrikanten verbessert und vervollkommenet hat es eine Voltheit des Tones erlangt, welche man ihm in seinem Ursprunge nicht zu geben hoffte, und jetzt ist es überall das, was früher das viereckige Piano war, dem es noch wegen der Bequemlichkeit seiner Form vorzuziehen ist. Herr Pape war nicht der Letzte, welcher sich mit der Vervollkommnung, die an den geraden

Piano's gemacht werden konnte, beschäftigte, und in demselben Augenblick, wo er die Einrichtung vereinfachte, stellte er sie so zusammen, dass das Piano ungefähr die Hälfte der Breite von den andern Instrumenten erforderte. Diesem Instrument gab er seiner äusseren Form wegen, den Namen: *piano console*. Indem er so den Gebrauch der Piano durch die Verschiedenheit der Formen und die Abnahme des Umfangs zu verbreiten suchte, hat er nacheinander das Piano von elliptischer und das von ovaler Form, wobei die Hämmer vorn am Instrumente functioniren, das von runder Form und das sechs-eckige Piano angeordnet. In diese kleinen Möbel, die als Tische, *guéridons*, dienen können, hat er einen Klang gebracht, dessen Stärke überraschend ist. Zu der Anzahl der tausenderlei Erneuerungen aller Art, welche durch das Genie des H. Pape erschaffen wurden, gehört die grosse Ausdehnung, die das Instrument sowohl in den hohen als tiefen Tönen erreicht hat. Da die Klaviatur des Piano sich theilweise mehr ausdehnte, und durch diesen Wechsel die guten Piano's ihren Werth verloren, weil sie zwei oder drei Töne weniger hatten, als sich in einem neuern befanden, wollte H. Pape mit einem Male zu der grössten Ausdehnung, die das Instrument in der Klaviatur erreichen konnte, gelangen und machte ein grosses Piano von acht Octaven. Zuerst war man erstaunt, man lachte sogar über diese Entwicklung des Umfangs, welche übertrieben schien; aber die Künstler nahmen die Sache ernster auf und seitdem haben die besten Fabrikanten die Erneuerung, die sie zuvor getadelt, selbst nachgeahmt. Somit hat also H. Pape in einem Mal die Grenze gesetzt, die nicht mehr überschritten werden wird. Es ist noch anderwärts aus seiner Erneuerung ein Vortheil erfolgt: der Klang der im Gebrauch stehenden Noten hat sich nämlich durch die Hinzufügung der die Grenze überschreitenden Noten verbessert und die tiefsten Noten, welche von den modernen Künstlern angewendet werden, haben durch die Vermehrung der letztern weniger gebräuchlichen Noten mehr Klarheit erlangt. Ich kann hier nicht alle Erfindungen von H. Pape angeben, denn die Fruchtbarkeit seiner Geistesanlagen ist unerschöpflich. Es würde viele Seiten erfordern, um nur alle Einrichtungssysteme, die er erfunden, und deren Versuch er gemacht hat, zu beschreiben. Die verschiedenen Formen und Anordnungen von Resonanzboden, Stegen, Mechaniken zur Haltung des Tones, Dämpfungen, Mittel zur Transponirung, Stimmsystemen, wovon eines mit Trellung, Maschinen zum Sägen in Spiralform und andere aller Art würden von ihm entdeckt.

Eine grosse Anzahl seiner Erfindungen, wofür er das Patent hatte, sind von andern Fabrikanten angenommen worden, die sie sich dann angeeignet und sie benutzt

haben. H. Pape, der immer sehr mit seinen Arbeiten beschäftigt war, wusste von dem Entleeren seiner Erfindungen nichts. Während seine Thätigkeit sich in Nachforschungen aller Art äbte, entstand eine völlige Verwandlung in der Claviermusik und in der Ausführung dieser Musik. Die klassischen Stücke von Clementi, Dussek und Cramer wurden aufgegeben und die Virtuosen ersetzten die Regelmässigkeit dieser Formen, durch den Zauber des Wohlklangs. Durch die Fortschritte der Fabrikanten in der Erhaltung der kräftigen Töne unterstützt, stellten die Pianisten dieser Kraft eine Zartheit des Ausdruckes und Anschlages gegenüber, die früher der Kunst des Spiels völlig unbekannt war. Während dem Fieber dieser Umwandlung wurden die musikalischen Gedanken von den Künstlern als eine Kleinigkeit betrachtet. Das Colorit der Schattirungen und die Geläufigkeit der Ausführung beschäftigten ihre Ideen am meisten; denn sie waren weniger löstern, die schönen Gedanken geltend zu machen, als das nervige Gefühl zu erschüttern und durch ihre Geschicklichkeit zu glänzen.

Als H. Pape die neuen Obliegenheiten, die dem Talent der Fabrikanten auferlegt wurden, bemerkte, beschäftigte er sich mit der Möglichkeit, diesen, durch viel einfachere Mittel als die Erard's, zu entsprechen; denn er wusste, dass die Einfachheit die unumschränkte Bedingung der Dauer einer Mechanik ist. Die wenigen Jahre, die er in der Stille zubachte, dienten dazu, über die Mittel nachzusuchen durch einfaches Verfahren der Taste eine solche Empfindsamkeit zu geben, dass, so sehr auch die Verstärkung sei, man die Saiten durch den Hammer anschlagen und nach Belieben die Stärke des Tones mildern könne. Um dieses zu bezwecken, bedurfte es nur einer sehr kurzen Taste, unter welcher eine Bascule angebracht ist, deren Bewegung beinahe unmerklich ist, und unter dieser eine Hebung, welche verschiedentlich auf den Pilote einwirkt, vermittelt eines kleinen beweglichen Rädchens, so dass die Bewegungen und Reibungen auf die möglichst kleine Anzahl reducirt sind. Was den Hammer betrifft, so wirkt dieser, den Saiten sehr nahe gestellt, direkt auf sie und zwar mit grosser Schnelligkeit, ohne dass er sie biegt oder abweicht, und die Raschheit der Bewegung des Stosses wird nicht durch die Leichtigkeit der Klaviatur erlangt, weil sie nicht die Wirkung der Verwicklung der Feder und der Stosswerke ist. Durch dieses Meisterwerk hat H. Pape das Prinzip: „Was man an Schnelligkeit gewinnt, verliert man an Kraft“ widerlegt; denn in seinem Piano geht die Kraft des Hammers aus der Schnelligkeit selbst hervor. So ward die verwirrte Aufgabe, die er sich selbst gegeben, gelöst.

Dies sind nicht die einzigen Verbesserungen, die in

diesen letztern Instrumenten zu bezeichnen sind, denn er hat die Häkchen, durch welche man in den meisten Piano's die Saiten auf dem Stege befestigt, durch Schnallen mit zwei Absätzen, welche von Löchern durchbohrt sind, ersetzt, was ihnen eine sehr günstige Festigkeit in der Reinheit der Schwingungen gibt.

• Ferner hat H. Pape bemerkt, dass die sehr kurzen Saiten der hohen Noten eine schwierige Schwingung haben und sie demnach durch metallene Stäbe, frei schwingend, ersetzt, woraus er sehr reine Töne zieht. Ich muss noch beifügen, dass dieses starke Piano kaum halb so viel Raum einnimmt, als die andern.

Das zweite Piano, welches von Herrn Pape unserer Prüfung angeboten wurde, ist eine gänzlich neue Erfindung, denn es ist ein Flügel von geringem Umfange, welches auf eine Seite gestellt ist, von der Form eines *piano console* und sich auch wirklich unter dem Schein eines solchen darstellt. Die Stärke seines Tones gleicht dem eines grossen Piano und sein Klang ist herrlich weich. Die Mechanik, welche nach den oben erklärten Prinzipien aufgestellt ist, ist zumal rasch, energisch, gefühlvoll und leicht. Sein Umfang in der Dicke ist geringer als der eines gewöhnlichen *piano droit*.

Das *piano console*, an welches H. Pape all seinen Fleiss wandte, hat mich ebenfalls, wegen seines kleinen Umfangs erstaunt; denn man wundert sich, wie er die Mechanik in einen so kleinen Raum bringen konnte, und sie dennoch alle Vollkommenheiten eines grossen Piano besitzt und einen so starken Ton gibt, dass man sich selbst überzeugen muss, um zu glauben, dass er aus einem so kleinen Instrument hervorgehe.

Bevor ich diese Analyse beendige, glaube ich noch die Sonderbarkeit, welche die Geschichte von seinem Piano darstellt, zurückrufen zu müssen. Gegen die gewöhnlichen Erfindungen der Menschen, hat diese mit dem Einfachen begonnen, um zum Verwickelten zu schreiten. Die Mechanik dieser Instrumente bestand früher nur aus einem Filote, welcher auf der Taste angebracht war und den Hammer an die Saiten stiess und dieser fiel durch sein eigenes Gewicht wieder auf seinen Ruhepunkt zurück. Es gab nichts Einfacheres, aber die Wirkung dieses sehr leichten Hammers war schwach, sowie der Schall, den er hervorbrachte. Um stärkere Töne zu haben, musste man auch dickere Saiten, schwerere Hämmer, um sie in Schwingung zu bringen, und Zusammensetzung der Bewegungen haben, um diesen Hämmer eine energischer Wirkung zu geben. Man ist allmählig zu den complicirtern Maschinen der gegenwärtigen Epoche gelangt. Das Ziel, welches sich H. Pape vorgesteckt hat, ist, auf die bezügliche Einfachheit zurückzukommen, indem er alle Vortheile der tönenden Stärke, welche un-

sere neuen guten Piano's erlangt haben, beibehält. Zu diesem Ziele hat er, wie ich schon bei vielen Gelegenheiten gesagt habe, von seinem Beginnen an, die rechte Richtung genommen, und ist, wie ich denke, jetzt dahin gelangt. Sein grosses Piano scheint mir, so wie es ist, das Normalinstrument zu sein. *Félic.*

## Aus Cassel.

### II.

Mein Urtheil über die neu einstudirte Oper „Faust“ von Spohr, welche mit den vom Componisten hinzugefügten neuen Recitativen und andern Zusätzen vor Karsum zum ersten Male hier zur Ausführung gelangte, ist gleich wie in vielen andern Blättern, so auch in Nr. 22 d. Bl. veröffentlicht worden. Ich sehe mich daher einer weiteren Besprechung der Oper überhoben, da die wiederholte Aufführung keinen neuen kritischen Stoff darbietet. Auch Spohr's „Jessonda“ kam unlängst mit theilweiser neuer Besetzung zu Gehör. Diese Oper ist hier, wie überall, mit Recht hoch geschätzt und stets eine willkommene Gabe. Was Gediegenheit des Inhaltes und Schönheit der Form betrifft, so halten mit ihr die meisten neueren Opern kaum noch einen Vergleich aus. Wo findet sich in diesen eine eben so sinnige und zugleich formschöne Entwicklung edler und charakteristischer Grundgedanken und eine so reiche und im Vergleich zu den Opern der neueren Zeit doch so einfache Instrumentation? Im Hinblick auf den vokalen Theil des Tonwerkes stand die letztere gegen frühere Aufführungen zurück. Der instrumentale Theil dagegen wurde unter des Meisters eigener Leitung auch diesmal vortrefflich executirt. Neu in der Besetzung waren Fräul. Bamberg (Jesonda), Frau Stotz (Amazilli) und Hr. Thomasczek (Dandan). Fräul. Bamberg wird bei ihrem Gesangvortrag im Allgemeinen von einem durchaus richtigen, echt weiblichen Gefühle geleitet, nur besitzt ihre Stimme nicht intensiven Tongehalt genug, um Spohr's meist sehr reich harmonisirte Tonweisen zur vollen Geltung zu bringen. Davon abgesehen, nancierte die übrigens achtungswerthe Sängerin im Ganzen zu wenig; sie sang zwar rein und deutlich, aber das Meiste in gleicher Färbung und mit nur geringem Unterschiede der Klangstärke. Bei alle dem waren die beiden grossen Arien im ersten und dritten Act verdienstliche Leistungen und war der übrige correcte Vortrag der Sängerin von einem stets angemessenen und wirksamen Spiele begleitet. Unsere, erst seit wenigen Wochen hier engagirte Sonbrette Frau Stotz, die im Vaudeville Treffliches leistete, war als Amazilli durchaus nicht an ihrem Platze; ihrer Individualität sagen leichte, muntere und scharf ausgeprägte Charaktere ungleich mehr zu, als die Rolle der Amazilli. Die Sängerin ist zwar mit sehr guten Stimmorganen ausgerüstet, aber leider steht die gesangliche Bildung derselben mit ihrer Begabung bei Weitem nicht auf gleicher Höhe. Dessen ungeachtet hatte die Sängerin in einigen Pécées des ersten und zweiten Actes einzelne gelungene Momente; so beispielsweise in den beiden Duetten mit Jessonda im ersten und zweiten und in dem mit Nadori im zweiten Act, wobei sie von Hrn. Schloss auf lobenswerthe Weise unterstützt wurde. Bei der Ausführung der Partie des

Dandan von Hrn. Thomaszek wäre mehr Ruhe und Würde im gesanglichen Ausdruck, gleich wie in der Aeusseren Haltung zu wünschen gewesen. Der von Natur mit schätzbarem Stimmorgan begabte Sänger, schien abgesehen davon, dass diese der höhern Ausbildung noch entbehren, nicht hinlänglich mit seiner Rolle vertraut zu sein.

Das Gastspiel des Hrn. Hochheimer von Wien veranlasste eine Aufführung des „Freischütz“, in welcher Oper der Sänger mit so viel Glück debutirte, dass er engagirt wurde. Nicht allein seine Stimmmittel sind recht schätzbar, sondern auch die Verwendung derselben ist im Ganzen erfreulich. Er geht mit seiner an sich reinen und dem Ohre wohlklingenden Stimme, die, wenngleich nicht den Umfang, doch jedenfalls mehr den Charakter eines Baritons, als den eines Basses hat, stets frei und selbstständig aus sich heraus; er erfasst die Tonsätze seiner Partie musikalisch fest und bestimmt; sein Gesang ist rein und deutlich und sein Ausdruck klar und lebhaft. Schon am Schlusse des ersten Actes wurde Hr. Hochheimer durch Hervorruf ausgesiehet. Gleichseitig mit ihm gastirte Fräul. Eppl von Königsberg in der Rolle des Annschen, iness mit nur geringem Erfolg. Wenngleich das Stimmmaterial der Sängerin wenig bedeutend ist, so zeigt doch der im Allgemeinen erfreuliche Gebrauch desselben von einem bildungsfähigen Talent. Innerhalb gewisser, nur freilich für den dramatischen Gebrauch zu engen Grenzen, spricht die Stimme leicht und natürlich an, aber darüber hinaus wird die Klangform der Töne eine regellose, je nach der Beschaffenheit der darzustellenden Tonfigur, mehr oder weniger gezwungen. Rückichtlich der Ausführung der übrigen Partien sind die Leistungen der Fräul. Bamberg (Agathe) und des Hrn. Curti (Max) lobend hervorzuheben. Hr. Roberti von Frankfurt a. M. hatte sich als Czaar in „Czaar u. Zimmermann“ einer beifälligen Aufnahme zu erfreuen. Die Stimme und die Gesangsweise des Sängers sind ansprechend; jene ist kräftig, diese natürlich, nur wäre dem Klange der höheren Töne etwas mehr Weichheit und Biegsamkeit zu wünschen. Von den noch übrigen bei der Aufführung dieser Oper mitwirkenden Sängern verdienen vorzugsweise Frau Stots (Marie) und Hr. Birnbaum (van Best) genannt zu werden. Hr. Wack von Cöln debutirte als Wolfram im „Tannhäuser“, jedoch ohne den gehofften Erfolg. Nicht nur der intensive Tongehalt der Stimme des Sängers ist zur Ausführung der erwähnten Partie bei Weitem nicht ausreichend, es mangelt ihm auch die nöthige Darstellungsgebe; sein Gesang ist zwar im Ganzen musikalisch correct, aber nicht dramatisch wirksam; es fehlt dem Vortrag die bestimmte ausdrucksvolle Declamation. Und vornehmlich durch diese werden bekanntlich die Gesangspartien in den Wagner'schen Opern zur Geltung gebracht. Davon abgesehen, hat die Oper „Tannhäuser“ bei früheren Aufführungen (mit der Besetzung der Elisabeth durch Fräul. Bamberg, des Tannhäuser durch Hrn. Schloss und des Wolfram durch Hrn. Biberhöfer) eine, wenn auch nicht enthusiastische, doch im Ganzen sehr beifällige Aufnahme gefunden. Und wenngleich das grössere Publikum sich Anfangs viel mehr für den Text, als für die Musik zu interessieren vermochte, so steigt doch auch diese nach wiederholtem Anhören in der Gunst desselben. Enthält die Musik, gleich wie der Text auch nicht durchaus Befriedigendes, so ist sie doch vielfach interessant und zeugt von dem eminenten und in der That hohe Achtung gebie-

tenden Talente des Autors. Es ist wohl nicht mehr an der Zeit, auf Einzelheiten des so vielfach besprochenen Werkes einzugehen; nur einige allgemeine Bemerkungen möge mir der geneigte Leser hier noch gestatten; vielleicht erweisen sie sich als geeignet, ein klares Verständniss über Wagner's Musik herbeiführen zu helfen.

Bei aller Innerlichkeit des Gefühls und Lebendigkeit der Anschauung, die aus dem Dichter in den Componisten der Oper übergegangen ist, steht meiner Ansicht nach, das Libretto in vielen Stellen höher als die Musik, die, obwohl charakteristisch und originell, doch im Ganzen schwer fasslich und überdies schwer ausführbar ist. Diese Musik, deren Originalität, mit Ausnahme weniger Stellen, so sehr gesucht und erkünstelt ist, kann, abgesehen von ihrer Beziehung auf die Scene, als Tongebilde an und für sich schon deshalb keine allgemeine Sympathie erwecken, weil sie einestheils zu sehr des rein melodischen Gehaltes, anderntheils der Klarheit und Schönheit der Form entbehrt. Nur selten erhebt sich die Melodie in dem gewünschten Grade über die Harmonie, sie wird vielmehr von dieser an den meisten Stellen erdrückt. Dabei leidet die Harmonie an zu sühlender und ausschweifender Modulation. Ueberdies ist in den melodischen Töngängen das chromatische Element zu sehr vorherrschend. So sehr auch die chromatische Tonfolge, sparsam verwendet, geeignet ist, den Reiz der Melodie zu erhöhen, indem sie nicht allein die Einförmigkeit der diatonischen aufhebt, sondern auch die Melodie nicht selten modalitisch weiter führt, — so schwindet doch im entgegen gesetzten Falle aller Reiz, und weit grössere Einfeitigkeit, als im Diatonischen, tritt im Chromatischen hervor. So auch in Wagner's Musik, die, abgetrennt von der Scene und ohne den Text gehört, nicht mehr anzuheben vermag, weil sie dem Texte untergeordnet ist, nicht über denselben steht, wie es doch sein sollte, indem die Tonsprache da erst beginnt, wo die Wortsprache aufhört. Wird schon durch das Entgegengesetzte die Bedeutung der Musik verkannt und der Zusammenhang der Theile eines Tonwerkes sehr gelockert, so geschieht es überdies noch durch andere formelle Umgestaltungen, als z. B. den steten Wechsel der Tonart, der Taktart und des Tempo's, dessen das lyrische Drama mit Rücksicht auf den häufigen Wechsel der Situationen freilich nicht gänzlich entbehren kann. Nur möge man bedenken, dass das, was in dieser Hinsicht dem Drama zum Vortheil, der Musik zum Nachtheil gereicht. Wagner geht weiter, als alle seine Vorgänger auf dem Gebiete der Oper; er wüthet, zu Gunsten des Drama's, der Musik Umformungen zu, die, wenn auch nicht alle, doch zum grossen Theil ihrem innersten Wesen entgegen sind. Obgleich unseigbar ist, dass jeder musikalische Gedanke seine eigene Form hat und diese daher bis auf gewisse Grenzen vollkommen berechtigt erscheint, so ordnet sich doch die Fantasie, sobald sie diese Grenzen, innerhalb deren bald mehr, bald weniger anschauliche melodische Tonsätze entwickelt werden, überschreitet, wieder anderen, und zwar höheren und allgemeineren formellen Gesetzen unter, damit sie allgemeine Sympathie erwecken, von möglichst allgemein ansehender und nachhaltiger Wirkung sein könne. Diese Gesetze beobachtet der Componist des „Tannhäuser“ gar nicht. Weit entfernt, dem genialen Wagner, dem das schöne Talent eigen ist, den Text und die Musik zu seinen Opfern selbst zu schaffen, das grosse Verdienst bestreiten zu wollen, dass er durch seine Compositionen und Schriften zu einer zeitgemässen

Reform der Oper mächtig anregt, vermag ich mich doch mit seinen Tonschöpfungen keineswegs einverstanden zu erklären; sie sind, wiewohl oft interessante, geniale Ergüsse, doch im Ganzen zu wenig geordnet, daher als Tongebilde an sich (ohne Hinblick auf den Text) weder vorzüglich, noch anziehend genug. Wagner's Musik wirkt momentan anziehend durch ihre charakteristische Wahrheit, aber sie vermag nicht dauernd zu fesseln, weil ihr die formale Schönheit fehlt, welche, abgesehen von dem anziehenden Gedankeninhalt, einem Tonwerke einzig und allein dauerndem Kunstwert verleiht. Für Wagner gibt es im Hinblick auf seine Schriften und Compositionen, im Grunde gar keine Vergangenheit und gerade deshalb steht es in Frage, ob er eine Zukunft haben wird. Anstatt, gleich allen anderen grossen Meistern, auf dem alten, bewährten musikalischen Grunde fortbauend, Neues zu schaffen, und zwar die bisherigen Tonsaformen nicht nur mit neuem musikalischem Stoffe zu erfüllen, sondern sie selbst auch, zu Gunsten des musikalischen Drama's, auf neue und geniale Weise zu verkräften und zu verknüpfen, — wodurch Wagner sich unbestreitbar ein hohes Verdienst um die Oper erworben haben würde — zerstört er, seiner excentrischen Natur gemäss, das durch alle Zeiten Bestandene und geschichtlich Fortentwickelte und betritt einen neuen Weg, auf dem er, obwohl er unter den musikalischen Schriftstellern viele Anhänger gewonnen, doch unter den Componisten stets isolirt bleiben wird, der Vielen zwar lockend, aber gefährlich erscheint. Ich, meines Theils betrachte Wagner's Versuch einer Umgestaltung der Oper als einen interessantesten Uebergangsmoment, der auf eine neue Epoche vorbereiten wird.

Novitäten in der Oper waren: Donizetti's *Linda von Chamounix* und Flotow's „Räbesahl“. Die erst genannte Oper, mit der wir in Vergleich zu anderen Bühnen ungewöhnlich lange zurückgeblieben sind, hat ihrer ansprechenden Melodien wegen, wie überall, so auch hier eine freundliche Aufnahme gefunden, wozu auch anserdem noch die befriedigende Aufführung beitrug. Fräul. Amendt war im Besitz der Titrolle und leistete im Ganzen Erfreuliches. Wirksam zur Seite standen ihr vorzugsweise Frau Stötz (Pieretto) und die Hrn. Schloss (Arthur) und Biberhofer (Anton). Weniger als „Linda“ hat „Räbesahl“ angesprochen, wovon der Grund ungleich mehr im Text, als in der Musik zu suchen sein dürfte. Davon abgesehen, dass der dem Texte zum Grunde liegende Gedanke (den Zaubergeist Räbesahl nur scheinbar, mit Hilfe verschiedener Personen auf der Bühne darzustellen) nicht durchaus neu ist (denn Aehnliches finden wir s. B. in der „weisen Frau“, jedoch glücklicher benutzt und durch Musik mehr gehoben), so zeigen sich bei dessen dramatischer Benutzung in dem in Rede stehenden Libretto zu wenig Momente, welche für die musikalische Bearbeitung dankbar genug sind. Die an sich unwahrscheinliche Handlung erscheint in ihrem Fortgang (namentlich im zweiten Acte) sehr gedehnt und enthält bei alle dem nur wenig lyrische Momente, in welchen doch allein die Melodie zur reichsten Entfaltung gelangt kann. Dies haben aber die bisherigen Beurtheiler der Oper „Räbesahl“ nicht genugsam erwogen, sondern dem Componisten derselben ohne Weiteres die Erfindungskraft abgesprochen, was offenbar ungerath ist. Wenn die Musik, selbst im Fortgange der Oper zu keinen höheren Aufschwung gelangt, so liegt dies, wie schon angedeutet, zunächst, wo nicht ausschliesslich in dem uninteressanten Text des übrigen

bekanntlich talentvollen Dichters G. S. Faustlitz, welcher vorzugsweise im II. Act zu sehr in's Breite gezogen ist, die Fantasie des begabten und beliebten Componisten wohl mehr zu lähmen, als anzuregen vermochte. Gehört übrigen „Räbesahl“ auch nicht zu den besten Opern Flotow's, so enthält doch der erste und mehr noch der dritte Act unlegbar viel Charakteristisches und selbst melodisch Ansprechendes, das, obwohl es nicht gerade originell, doch mit anerkennenswerthem Geschick combinirt, überdies im leichten Conversationalstil gehalten und wenn auch oft nur sehr locker aneinander gereiht dennoch, als der den Situationen einer komischen Oper im Allgemeinen entsprechende Inhalt, immerhin beachtenswerth ist. Um das Gelingen der Darstellung der Oper machten sich die Damen Amendt (Veronica) und Bamberg (Rose-Marie), wie auch die Hrn. Biberhofer (Ulrich), Schloss (Achatz), Curti (Ostenstein) und Thomaszek (Seppi) nach Kräften verdient.

Die Tonwerke, welche in den von den Mitgliedern des kurfürstlichen Hoforchesters veranstalteten sechs Abonnement-Concerten zu Gehör gelangten, waren folgende: In ersten Concerte: 1) Ouvertüre zu der Oper „Anakron“ von Cherubini; 2) Fünftes Violinconcert von Spohr, vorgetragen von Hrn. Capellmeister Bott; 3) Arie aus „Titus“ von Mozart, vorgetragen von Fräul. Amendt; 4) Septett für Pianoforte, Violine, Violoncell, Flöte, Clarinette, Horn und Fagot von Spohr (neu), ausgeführt von Mitgliedern des Hoforchesters; 5) „Der Mönch“, Ballade für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte von Meyerbeer, vorgetragen von Hrn. Thomaszek; 6) Sinfonie von Mozart (C-dur mit der Schlussfuge). Wegen Mangel an Raum hebe ich aus diesem, wie aus den folgenden Concerten bei Weitem nicht alle, sondern nur die vorzüglichsten Produktionen hervor. Als solche habe ich hier die der Instrumentalstücke zu bezeichnen, deren Ausführung tadellos war und sich verdienten Beifalls zu erfreuen hatte. Zunächst gilt dies von der Overtüre von Cherubini. Jede der in dieser überaus reizenden Composition hervortretenden Tongestalten ist von einer seltenen Zartheit und Anmuth und so leicht und gracie mit allen übrigen sie umgebenden Tonweisen verbunden, dass man mit gleich hohem Interesse die Form, wie den Inhalt des geliebten Werkes verfolgt, das in seinen Motiven originell und charakteristisch ist und das Gefühl sehr wohlthuend anspricht. Das neue Septett von Spohr gehört zu den schönsten und interessantesten Compositionen des Meisters. Hr. Capellmeister Bott erfreute uns durch den Vortrag des Spohr'schen Violinconcertes, das er auf geschmackvolle Weise zu Gehör brachte; vorzugsweise in dem letzten Satze des Werkes entwickelte der Vortragende viel Zartheit und Innigkeit. Die Motive der einzelnen Sätze des Werkes sind, wiewohl nicht originell, doch sehr ansprechend und lassen, bei geschmackvoller Entwicklung, die oben angeführten Instrumente zu erfreulicher Geltung gelangen. Die Ausarbeitung ist nicht eben breit und doch reichhaltig genug. Das Ganze hat eine klare Form und ist concentrirt gehalten. Erwartungsvoll sahen wir der oben näher bezeichneten Sinfonie von Mozart entgegen, die in ihrer orchestralen Form, obwohl diese im Vergleich zu modernen Instrumentation höchst einfach erscheint, bekanntlich von höchst einnehmender Wirkung ist. Wohl selten tritt uns ein Werk entgegen, in welchem sich neben dem Einfachen das Complexe, neben dem scheinbar Unbedeutenden

das Grossartige in so meisterhafter Weisheit vereinigt findet. Ich erinnere Beispielsweise an den zweiten und vierten Satz.

### Aus Wiesbaden.

Unsern letzten Opernberichte haben wir noch hinzuzufügen, dass die Oper in Hrn. Dalle Aste, erstem Bassisten der italienischen Oper in Paris, wieder einen neuen Gast erhalten hat. Derselbe ist bis jetzt (1. Aug.) bereits einmal u. zwar in „Robert der Teufel“ aufgetreten; die nächste Gastdarstellung werden die Hagenposten sein. Hr. D. Aste ist in jeder Beziehung ein tüchtiger Sänger u. namentlich ein trefflicher Bassist. Ueber seine Leistungen insbesondere werden wir nach Beendigung seines Gastspiels Bericht erstatten. Frä. Lucile Grahn hat, nach dem sie einen hier ganz ungewöhnlichen Success erreicht, ihre Gastvorstellungen als Tänzerin wie Mimikerin mit der „Fenella“ in der „Stammen“ geschlossen. In ersterer Eigenschaft glänzte sie in den in der höheren Tanskunst gewöhnlichen und bekannten Tänzen, wie „Tarantella“, „Kracorienne“, „Kameralla“ etc. etc. und in den Balleten „des Malers Traumbild“, „die Peri, ein orientalisches Traum“, in der letzteren entsetzte bezauberte und rührte sie das ganze Publikum vorzüglich als „Yelva“, minder als „Fenella“. Ihre Bewegungen sind alle mit einer ungläublichen, alle Gesetze der Schwere läugnenden Leichtigkeit ausgeführt, ihr Tanz ist kühn, besonders in den weiten, kettenartig an einander gereihten Sprüngen, die Fertigkeit der Füsse ist der Fingerfertigkeit eines geschickten Klavierspielers ähnlich, ihr Ideenreichtum in Auffindung geistreicher Gebilde ist erstaunlich; was aber das Reizendste ist, Anmuth, Liebreiz und Keuschheit umhüllen ihr ganzes Wesen, veredeln die ganze Darstellung und sichern ihr so die enthusiastische Verehrung des Publikums. Die Stänche hatte sich der technische Director unseres Theaters zum Benefice gewählt, als Fenella Frä. Grahn gewonnen und so bei erhöhten Eingangspreisen eine ungewöhnliche Einnahme erzielt.

Den Concertreigen der Saison hatte ein Stern erster Grösse, der „König der Tenoristen“, der „erste jetzt lebende Tenor“, A. A. Ander angeführt, der aus Gefälligkeit in dem Concerte des Baritonisten Ratkowsky mitwirkte. Hr. Ander sang einige Lieder von Esser und Beethovens Adelsaide; unbestreitbar besitzt er eine Stimme von ausserordentlicher Gleichheit der Register, der grössten Reinheit und Klarheit, einen zum Herzen sprechenden Vortrag verbunden mit einer ausgezeichneten Schule, doch glauben wir nicht, dass bei Aufstellung der obigen Prädikate auch die Geographie zu Hilfe gezogen wurde. Die anderen Nummern des Concertes waren die Ouvertüren zu Egmont und zur Belagerung von Coriath, vom Theaterorchester ausgeführt, eine *Fantasia-Caprice* von Viestextempis und das Sextett aus Lucia (*Violin concertando* ohne Begleitung) für Violine, mit einer seltenen Bravour von dem G. Weimarschen Kammervirtosen Hrn. F. Laab gespielt, und Lieder und Arien von dem Concertgeber Hrn. Ratkowsky und dem Frä. Storck vom hiesigen Theater vortragen. Hr. K. verdankte unsern Baritonisten Hrn. Minzert nicht, und Frä. St. brachte in der Arie aus Figaro „Nur zu tüchtig“ nur eine Wiederholung früherer Concertvorträge. In einem späteren Concerte lernten wir Frau Sophie Förster eine Sängerin von gutem Rufe und noch besserem Verdienste kennen. Sie zeigte sich in verschiedenen Genres und erfreute die streng musikalischen Zöpfe durch den Vortrag von Stradella's Kirchenarie

und der Sopranarie aus Haydn's Schöpfung „Auf starkem Fittig“; entsetzte die Liebhaber, italienischer Musik mit der Arie aus Rossini's Semiramide „Bel raggio insanguin“ und rührte die Sentimentalen durch die süsse Lyrik moderner Lieder. Ihr grösstes Verdienst besteht in dem ausserordentlichen Fleiss, den sie auf die Aushildung ihrer an und für sich etwas schwerbeweglichen Stimme verwandt hat, durch den es ihr möglich ist auch in die feinsten Ton-Nuancen überzugehen; ebenso ist die Correctheit ihres Gesanges sehr hervorzuhebenwerth.

Ein weiteres Concert, gegeben von dem jungen Pianisten K. Pallat von hier, bot recht viel Interessantes, sowohl durch die Zusammenstellung der Nummern, als auch hauptsächlich durch, die Bethätigung der Fortschritte, welche der talentvolle junge Mann unter der Leitung seines eifrigen Lehrers, des Hrn. Kapellmeister Lux in Mainz, gemacht hat. Hr. Pallat spielte das Adagio und Rondo aus dem *Es dur*-Concert von Beethoven und M. de Fontaine's Fantasiestück „Die Wolfschucht“ aus dem Fuschschütz. In ersterer bekundete er, dass das klassische Studium bei der modernen Richtung nicht zurückgesetzt wurde, in letzterer entwickelte er einen erstaunliche Gewandtheit und Sicherheit in Ueberwindung der schwierigen Passagen, und war selbst der Vortrag in jeder Beziehung geschmackvoll zu nennen. Wo Fleiss und Talent sich vereinigen, da lässt sich einem jungen Manne nur ein günstiges Prognostikon stellen. Hr. Lux brachte in denselben Concerte seine neueste Sinfonie zur Aufführung, ein Werk, das bei schöner Instrumentation und feuriger Haltung recht ansprechend genannt werden kann, jedoch noch der Genialität in Bezug auf thematisch-contrapunktische Behandlung entbehrt. An Gesangsvorträgen hörten wir noch die Cavatine für Bass aus der *Jüdin* und die *Bassarie* aus der *Zauberflöte*, gesungen von Hrn. Klein, Bassisten des Hoftheaters zu Darmstadt, und eine *Romanze* aus den Hagenposten, von Hrn. Meffert vom Theater in Breslau. Ersterer besitzt eine Bassstimme von ungewöhnlicher Tiefe (bis Contra *b*) mit durchgängig vollem Tone, letzterer bekundete sich in Vortrag und Ton als einen recht tüchtigen Tenoristen. Einige andere Gesangsvorträge, unter denen wir noch die mit ganz besonderer Feinheit vortragene Arie aus Figaro des Frä. Köhler von unserer Oper hervorheben, ein Flöten-Solo des Herrn Liebe und die *Träumereien* der Oper: „Das Käthchen von Heilbronn“ von Lux ergänzten die Nummer des besprochenen, recht freundlichen Concertes.

In nächster Zeit stehen uns noch einige, ebenfalls Interesse verprechende Concerte bevor. 11.

### Tages- und Unterhaltungsblatt.

Mainz. Unser vortrefflicher Organist Hr. Lux gab ein besuchtes Concert, in welchem er sich auch als Componist sehr auszeichnete.

Homburg. Jenny Lind-Goldschmidt wird erwartet, um in mehreren Concerten aufzutreten. — Der Bassist Formes ist hier.

Dresden. Tetschschek ist vor einigen Tagen als Zampa mit normen Beifall wieder aufgetreten. — Meyerbeer's „Nordstern“ soll sehr bald in Scene gehen.

Leipzig. Die „Signale für Musik“ erscheinen der Landestraser wegen erst wieder Ende dieses Monats. (Eine neue Art des Patriotismus, namentlich den Abonnenten gegenüber.)

Hamburg. Madame Tedesco wird hier ein Gastspiel eröffnen.

Welmars. Liszt's sämtliche „Sinfonische Dichtungen“ werden binnen einigen Monaten erscheinen und in nächster Zeit hier in einem Concerte aufgeführt. — Hr. von Bölow, ein Schüler von Liszt, hat eine Ouvertüre zu „Julius Caesar“ und eine Orchester-Fantasie componirt.

Bern. Bei dem letzten schweizerischen Gesangsfeste war Schnyder von Wartensee Preisgerichts-Präsident und liess seine Honorar überall leuchten. Die Sieger rief er in Knittelreimen zur Abholung ihrer Preise auf und zwar wie folgt: 1) Am besten hat von Allen Aus Zürich die Harmonie gefallen. 2) Es stelle sich jetzt ein Von Zürich der Sängler-Studenten. 3) Es trete jetzt hervor Von Basel der Männerchor. 4) Nun soll zum Tempel wallen Der Frohsinn von St. Gallen. 5) Ich rufe jetzt sein Die Harmonie Luzern. 6) Nun folgt der gleichen Ehrentour Der Männerchor von Chur. 7) Es bleibe jetzt nicht länger Fern Die Liedertafel dort von Bern. 8) Ha, nun schlägt die Erlösungssunde Dem Zürcher'schen Sängerbunde. 9) Es sahe sich jetzt in aller Eil! Der Männerchor der Zunft Thalweil. 10) Es hol' jetzt sein Vier Aus Der Cadiellen-Verein von Aarau. 11) Es sterne nun nach unsem Pharus Die Harmonie von Glarus. 12) Dann machst mit ihr es Paarus Der Männerchor von Glarus. Bei dieser Gelegenheit, sagte der „Eidgenosse“, habe die Luzerner Harmonie das lauteste Freudengeschrei erhoben, die Inschrift ihres Bechers habe sie aber auch dann angefordert; dem sie lautet: „Freut Euch, Brüder, nicht im Stillen, Freut Ihr Euch, so freut Euch laut.“ Einem Toast von Schnyder, den der „Eidgenosse“ vollständig zuführt, entziehen wir folgende Stellen: „Es ist wahr, i hi — n — ufem Punkt gù, d'Engel im Himmel welle singe 'höre. Sid' i aber sich gester und hät se kräftige Schwyzerlinge und warmem Schwyzerherze wieder einisch singe 'hört ha, prestin's gar stümme sehr mit dem Engelchor und i will's vor der Hand no ufe schiebe.“

Lyd's aber dann i Gottes Wege,  
Dass i einst a'letscht Mol vor seh schob,  
So hed das öppe mit viel a'säge,  
Ihr müted ja Alli noesse cho.“

Florenz. Der berühmte Rossini lebt hier in Ruhe und Muse, jedoch keineswegs ohne die Abwechslungen, die ein comfortables Leben zu bieten vermag. Er sieht sehr oft Gesellschaft, namentlich die der ausgezeichneten Künstler, die Florenz besuchen, bei sich und bereitet ihnen die angenehmsten und interessantesten Abende durch seine Unterhaltung sowohl, der er nicht an zahlreichen Mittheilungen aus seinem früheren Leben fehlt, als auch durch seine Begleitung des Gesanges am Piano, wobei er sich namentlich als einen ausgezeichneten Kenner und Verbehrer deutscher Musik zeigt. Besonders verehrt er die Schubert'schen Lieder; auch Dessauer's „Lockung“, welche er neulich zum ersten Mal hörte, nahm sein lebhaftes Interesse in Anspruch. Den Wünschen seiner Besucher kommt er bereitwillig zuvor und verwirgt sich in den Albums gern durch ein Lied oder Canon eigener Composition. Leider war er in der letzten Zeit sehr leidend, und man schreibt von mehreren Seiten, dass er geisteskrank geworden sei. Sein größter Schmerz war es gewiss, den Verfall der Musik in Italien zu sehen. Verdi beherrscht fast unbeschränkt alle Repertoires und verdrängt alle andere Musik. Gute Sänger sind eine Seltenheit, weil eben die Verdi'sche Musik mehr Stimme und Kraft, als Feinheit und Methode verlangt, daher die Sänger jetzt schon nach sechs- und zehnmönathlichem Studium vor die Öffentlichkeit treten, während früher dazu kaum drei bis vier Jahre hinreichten. Der zersetzenden Wirkung für die Stimme wegen vermeiden es wahrhaft ausgezeichnete Künstlerinnen, deren es noch immer welche giebt,

wie die Donatelli, Albertini u. A. m. so viel wie möglich, in Opern von Verdi zu singen.

Virtuosen haben besondere Eigenheiten, welche sich während des Vortrags in der Behandlung ihres Instrumentes zeigen. Der Eine spielt mit dem Knie, der Andere mit der Schulter, der Dritte mit den Augen und Liszt bekanntlich mit den Haaren. Hier soll nun einer oder der andere Theil des Körpers die innern Bewegungen des Künstlers andeuten, die er selbst beim Spiel empfindet oder hervorbringen wünscht. Besser ist es jedoch, wenn dies lediglich dem Instrument überlassen bleibt. Musik ist gewiss den Convulsionen vorzuziehen. Wir kommen aber jetzt auf eine Manier, eine Angewohnheit, die bei Sängern immer merklicher wird, nämlich das Schütteln und Wackeln mit verschränkten Armen, wenn sie gefühlvolle Stellen vortragen. Immer mehr bricht sich diese Unart Bahn und bereits giebt es Tenoristen, die auch zu schütteln anfangen. Das Publikum sollte hier allemal zischen, wenn so Etwas geschieht; die wackeligen Zustände werden dann bald verschwinden.

## Preis-Ermässigung.

### Etude de Violon

formant

### 36 Caprices

composés par

### FIORILLO.

Edition correcte.

Preis: 1 Thaler.

Leipzig, C. F. PETERS BUREAU DE MUSIQUE.

Im Verlage von Brückhoff & Härtel in Leipzig erschienen:

	Tabl. 89r.
Haydn, Jos., Sonaten für Pianoforte und Violine. Neue Ausgabe. Nr. 1. G-dur. Nr. 2. D-dur à . . . . .	— 20
„ 3. E-dur. „ 4. A-dur à . . . . .	— 15
„ 5. G-dur . . . . .	— 20
„ 6. C-dur . . . . .	— 15
„ 7. F-dur . . . . .	1 5
„ 8. G-dur . . . . .	1 —
Lindblad, A. F., Neun Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. . . . .	— 20
Liszt, Fr., Aus Rich. Wagner's „Lohengrin“ für das Pianoforte: Nr. 1. Festspiel u. Brandies . . . . .	1 —
„ 2. Elsa's Traum und Lohengrin's Verweiss an Elsa . . . . .	— 15
Mendelssohn-Barkholdy, F., Op. 82. Variation f. d. Pianoforte (Nr. 10 der nachgel. Werke), arr. zu 4 Händen . . . . .	— 20
Mozart, W. A., Quintett für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott. Neue Ausgabe . . . . .	1 10
Sachter, Simon, Op. 79. Sonate (D-dur) f. d. Pianoforte . . . . .	— 15
Tulow, 30 Duos pour 2 Flûtes. Classé progressivement et adaptés pour les classes du Conservatoire de musique à Paris. Livre 6, Op. 8. Trois Duos de moyenne force . . . . .	1 20
„ 7, „ 15. Trois Duos difficiles . . . . .	1 10
„ 8, „ 12. Trois Duos difficiles . . . . .	1 20

Hierbei eine Beilage von Holle in Wolfenbüttel.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schulz in Köln. Druck von J. P. Bachem in Köln.



# Rheinische Musik-Zeitung

*für Kunstfreunde und Künstler.*

Nro. 34.

Cöln, den 26. August 1854.

V. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.

Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schless in Cöln erbeten.

## Münchener Briefe.

Den 10. August.

Es gibt nichts Schwierigeres, als eine Preis-Zuerkennung in gewerblichen Angelegenheiten; sie ist doch selbst in Dingen der Wissenschaft und Kunst oft mehr ein Zankapfel, ein Motiv unlauterer Agitation, als ein Aufmunterungsmittel. Und doch ist es dieser Köder, an dem der Ehrgeiz festhält, doch ist die Preismedaillenvertheilung der Lebensnerv aller Industrie-Ausstellungen von jeher gewesen.

Es ist nicht gut möglich, dass da allen Ansprüchen genügt, dass da nicht Unbilligkeit und sogar Unrecht verübt werde. Manche Preisvertheilung wäre ohne Motivirung nicht zu verstehen, manche Uebergehung nicht zu begreifen. Und auf Gewerbsunternehmungen haben derlei Umstände doch einen fühlbaren Einfluss, eine grosse Auszeichnung ist ein Sieg über eine Reihe von rivalisirenden Etablissements davongetragen, ein Uebergangen werden eine Niederlage, die manchem Hause von Renommée schaden kann. Ist darum die Beurtheilung ein sehr dorniges Geschäft, so ist die Aufgabe eines Berichterstatters um so viel schwieriger.

Die strengste Jury wird da Maassnahmen treffen, welche vielfach angefochten werden können.

Vollends schwierig ist es nun bei weniger in ihrem Rufe gesicherten Etablissements, bei Erzeugungen von Clavieren, wo der geringste äussere Einfluss das Renommée eines guten Hauses untergraben kann und wo es niemals an Machinationen fehlt.

So sahen wir in London Erard gegen Broadwood den Sieg davon tragen und hinterher erhoben sich Widersprüche in Fülle. So bemüht man sich auch hier, den fremden Clavieren alle mögliche Unbilden anzuhäufen. Man postirt sie an Orten, wo die Resonanz so ungünstig als möglich, vernachlässigt sie in jeder Weise, und agitirt für ein Münchener Hans, das an und für sich ziemlich

gute Instrumente baut, aber neben der Exposition des Wiener E. Seuffert, Mainzer Schott und Frankfurter André doch nicht Stand hielt. Auffallend ist es, dass die so sehr gerühmten Flügel von Breitkopf u. Härtel durchaus nicht dem Renommée entsprechen, dessen sich dieses Haus allgemein erfreut. Nicht unbemerkt kann bleiben, dass die Wiener Claviere und die des Hrn. Seuffert zumeist nicht bloss als Instrumente ihre Ueberlegenheit bewahren, sondern auch als höchst geschmackvolle Tischler- und Ebenistenarbeit gelobt zu werden verdienen. —

Ich habe mich endlich entschlossen, Ihnen über die dramatischen Mustervorstellungen, welche so viel zu reden, zu schreiben und zu lobhudeln gaben, nachdem sie abgelaufen, auch zu berichten.

Vorerst kann ich nicht verbergen, dass der Standpunkt, welchen ich für derlei Produktionen mitbringe, wesentlich von dem abweicht, den ich hier maassgebend finde. Die Bezeichnung „Mustervorstellung“ schien mir von vorne herein viel zu anspruchsvoll und durch das, was ich sah und hörte, nicht gut und genügend gerechtfertigt. Auch die Wahl der Stücke, ihre Reihenfolge und die Verwendung der Kräfte liesse eine Menge Einwendungen zu.

Man gab nämlich „Die Braut von Messina“, „Minna von Barnhelm“, „Nathan der Weise“, „Faust“, „Emilia Galotti“, „Egmont“, „Maria Stuart“, „Clavigo“ und „Cabale und Liebe“. Zwischen diesen fast ganz dem streng ersten Tone angehörenden Werken waren die „Antigone“ und „Oedipus auf Colonnos“ eingeschoben. Bloss der „Zerbrochene Krug“ und „Englisch“ bildeten die heitern Intermezzi.

An grossen Bühnen würde solch' eine Reihe von ersten Schöpfungen durch heitere und lebensfrische Einwürfsstücke getrennt sein. Aber wenn wir auch der Marotte, nur deutsche und nur klassische Stücke zu geben, Concessionen machen (indess ein Vorzug der deutschen Bühne gerade in der Entschiedenheit liegt, mit

der sie sich der Literatur aller Völker bemächtigt hat, ohne ihr Slav zu werden), so hätten wir lebendige Dichtungen, wie „Wallensteins Lager“, hoch romantische, wie „Käthchen von Heilbronn“ gerne zwischen Lessing und Göthe Platz nehmen lassen. Und wie wäre selbst Ifland und Kotzebue den Darstellern willkommen gewesen und dem Zuschauer zugleich! Zur Aufführung übergehend, will ich gleich eingestehen, dass ich mich vom Glanze und der Pracht des grossen Hauses nicht so weit bestechen lasse, um die Mühsal des Hörens darüber zu verwinden. Im Conversationstone vernahm ich die Rede der meisten Spieler nur schwer, und die Grösse der Bühne (bloss für grosse Oper und Ballet geeignet) machte den Eindruck des Geschraubten und Komödienhaften. Manch' interessante Bekanntschaft haben wir gemacht, manche erneuert; dass wir aber eine Darstellung gesehen, die sich irgend Einer der bessern des Wiener Burgtheaters an die Seite setzen liess, könnten wir nicht sagen. Die beste Vorstellung war „Minna von Barnhelm“, die verfehlteste „Emilia Galotti“, denn man besetzte dritte Rollen mit ersten Künstlern und liess erste von ganz schwachen Kräften geben; das war gegen die Abrede, das heisst, der ganzen Sache den Stempel eines Privatscherzes geben.

Nun, da die Reihe der dramatischen grossen Vorstellungen geschlossen, kommt die Oper daran, wozu sich freilich kein Dutzend Berühmtheiten zusammentreiben lässt.

Doch durch Krankheit und Beurlaubung ist die Oper äusserst invalid und Vorstellungen der „Lucia“, des „Propheten“, wie wir sie unlängst erlebten, gehören uners Erinnerung zu den seltensten Unglücksfällen, die unser musikalisches Erdenleben getroffen.

Zum Ueberflusse steht die Intendanz mit der neu acquirirten Sängerin Fräul. Schwarzbach in Prozess, weil diese Verpflichtungen gegen Hannover schwebend haben soll.

Uebrigens soll nächste Woche von der K. Hofcapelle eine Reihe von Concerten gegeben werden, deren Zahl von der Theilnahme des Publikums abhängig ist. Ausserdem wäre die gegenwärtige so belebte Saison gar arm an musikalischen genussreichen Produktionen; denn zwei an Quantität sehr grosse Militair-Concerte, oder eine reisende Tiroler Sängergesellschaft kann man wahrlich nicht zu den musikalischen Genüssen rechnen, obwohl sämtliche Produktionen mit Beifall überschüttet werden.

Das Virtuosenpaar Wieniawsky gab bereits ein sehr besuchtes Concert und beabsichtigt deren noch Einige zu veranstalten.

In meinem nächsten Briefe hoffe ich mehr und vielleicht einmal etwas Erfreuliches über unser musikalisches Leben und Treiben berichten zu können. 14.

## Berliner Brief.

Die Saison unserer königl. Oper schloss Ende Juni mit der Stummen von Portici. Herr Formes gesellte wiederum zu seinen üppigen Stimmitteln leidenschaftlichen Ausdruck und dramatisches Feuer in hinreissendem, obgleich noch nicht immer künstlerischer Schönheit entsprechendem, Grade. Frl. Trietsch, welche die Rolle der Frau Herrenburg (Elvira) übernommen hatte und dieselbe zum ersten Male sang, gab die schwierigen Passagen meist rund und fliessend und machte durch den angenehmen Klang ihrer Stimme, mit Gefühl und Auffassung verbunden, einen wohlthuenden Eindruck. Die Stimme wurde wiederum durch Frl. Marie Taglioni gegeben, welche Leistung wir bereits besprochen. — Bis zum September ist nun an Stelle der Oper das Ballet getreten. Nur kleine, einleitende Singspiele vertragen jene, der grösste Theil der Kapelle und fast alle irgend bedeutenderen Sänger sind bis dahin beurlaubt. Zu erwarten stehen sodann: Oberon, ganz neu inscenirt zur Feier des Geburtstages unseres Königs am 15. October, ferner zum Geburtstage der Königin am 13. November: Gluck's Orpheus und Eurydice, durch Johanna Wagner und Frau Köster besetzt, (bereits vorigen Winter [als Concert] mit Enthusiasmus aufgenommen) und im December endlich: Tannhäuser, den der König befohlen, nachdem ihn die Königsberger Aufführung desselben überrascht hatte.

Im Königstädtlichen Theater wurde in letzter Zeit Gumbert's Liederspiel: „Die Kunst, geliebt zu werden“ bereits sieben Mal gegeben. Dieses ansprechende Werk ist immermehr ein Lieblingsstück unseres Publikums geworden.

Ende Juni hatte der glänzendste und thätigste unserer Gesangsvereine, der des königl. Musikdirektor Stern ein vom herrlichsten Wetter begünstigtes Gesangfest an einem unserer angenehmsten Lustorte, in Treptow, veranstaltet. Das Programm enthielt drei reiche Theile, enthaltend Lieder von A. B. Marx, Mendelssohn, Stern, Sabbath, Ehlert etc. — Stern, selbst als Liedercomponist im leichteren Genre sehr beliebt, hat sich, natürlich ein sehr erfahrener Practiker, viel Verdienst erworben durch Arrangement Mendelssohn'scher Lieder als gemischte Chöre, welche eigentlich für Sologesang bestimmt, von seinem so mächtigen Choro eine mitunter höchst eigenthümliche Wirkung machen; bei einigen derselben wäre sehr zu wünschen, dass ein Mann von so feinem Geschmack Aenderung des für vielstimmigen Gesang zuweilen unpassenden Textes veranlasste, abgesehen hiervon sind diese Arbeiten allen gemischten Chören, bei dem wirklichen Mangel an passenden, woblaußführbaren

Compositionen für grössere Massenwirkung, bestens zu empfehlen. Sehr ansprechend waren eine Composition von Marx und ein Lied von Sabbath. Der Eindruck der Gesänge wurde erhöht durch das dem Auge gebotene Ensemble; einerseits bot der Chor ein durch jugendliche Frische, Anmuth und Feinheit seines Auftretens fesselndes Bild, andererseits gewährte einen höchst anmuthigen Hintergrund die hier sehr breite und von üppig grünenden Ufern gehobene Spree, bedeckt von vielen Booten, Gondeln, Segelschiffen und Dampfbooten mit der buntesten Ausschmückung durch Zuhörer, durch Wimpel und Fahnen. Was Frische und Anmuth in jeglicher Beziehung betrifft, kann kein Verein in Berlin sich in diesem Augenblicke mit dem Stern'schen messen. Die Unermüdlichkeit seines Directors, welchem dieser Tag zugleich als Abschiedsversammlung vor einer bedeutenderen Erholungsreise nach Tyrol galt, sucht Alles zu vereinigen, was auf die Berliner *haute-rolée* anziehend wirken kann.

Am 3. August, dem Geburtstage unseres hochseligen Königs, zugleich zum Besten der Stiftung „Nationaldank“ fand im Opernhause unter Mitwirkung von Fr. Trietsch, der Herren Mantius und Krüger eine aussergewöhnliche Vorstellung statt. Zur Mitwirkung waren herangezogen die Musikchöre der hiesigen Garnison, so dass Spontini's Festmarsch und sein Volksgesang „Borussia“, ausgeführt durch das Chorpersoneel und die bereits anwesenden Solosänger eine imposante Wirkung machte. Die königl. Capelle sowohl als der Chor begegnete diesmal dem in Rücksicht auf sein Alter fühlbaren Mangel an Energie des Concertmeisters Ries, welcher an Stelle der beurlaubten königl. Capellmeister dirigirte, mit lobenswerther Sicherheit. Dieser Massenwirkung folgte Solié's Singspiel: „Das Geheimniss“, welches am Anfange dieses Jahrhunderts sehr beliebt durch Einfachheit und Natürlichkeit, angenehm wirkte. Herr Duffke fesselte als Thomas besonders durch sein stummes Spiel und belustigte überhaupt durch liebenswürdigen Humor. Zum Schluss folgte ein früheres Ballet von Taglioni: Alpha mit melodischer Musik von Hertel. Das Theater war, dem Zweck und der Wahl des Programms gegenüber auffallend genug, nicht sehr besucht. Unser Publikum scheint, durch die neuesten Ballots verwöhnt, nur diesen zu huldigen, und es hätte vielleicht die Wiederholung eines solchen mehr Anziehungskraft ausgeübt.

Unter den Aufführungen unserer in den grossen Gärten concertirenden Capellen waren beachtenswerth als Novitäten eine Sinfonie von Ulrich, desgleichen eine von Früh, beide mit grossem Interesse aufgenommen, ausgeführt durch die geschätzte Liebig'sche Kapelle, ferner ein Beethoven-Concert durch die Capelle des Concert-

meister Rudersdorf, enthaltend Piecen aus Beethoven's Ruinen von Athen und Don Juan, die *C moll-* und *A dur-*Sinfonie. Ueber die Monstre-Triple-Promenaden-Concerte, welche zugleich den Zweck hatten, den Namen eines hiesigen Musikalien-Verlegers berühmt zu machen, zu berichten, werden Sie mir erlassen; dieselben jagen das Publikum durch den Thiergarten, ohne es zu der geringen musikalischen Besinnung kommen zu lassen, welche die Wahl der Piecen zulies. — 32.

### Aus Cassel.

#### III.

In dem zweiten Abonnementsconcerte hörten wir: 1) Ouverture von J. Rietsz (neu); 2) Arie aus der Oper „Die Favoritin“ von Donizetti, vorgelesen von Frau Thomasssek; 3) Variationen für die Violine von Artot, vorgelesen von Herrn Strabel; 4) Romanze von Balfe, vorgelesen von Herrn Curti; 5) Notturno für Harmonienmusik von Spohr (zum ersten Male), ausgeführt von Mitgliedern des Hoforchesters; 6) Vierte Sinfonie von R. Schumann (neu). Die Ouverture von Rietsz, deren nähere Bezeichnung auf dem Programme fehlt, ist eine achtungswerthe Production dieses talentvollen Künstlers. Enthält sie auch keine originellen Gedanken, so gibt sie doch ein erfreuliches Zeugnis anerkannter Bildung und guten Strebens des Componisten. Die Motive der Ouverture sind zwar von geringer Bedeutung, aber die Ausarbeitung derselben ist sinnig und geschmackvoll und die Instrumentation von wohlthuernder Wirkung. Mendelssohn und Gade scheinen auf Rietsz einen überwiegenden Einfluss auszuüben. Spohr's Noturno, dem Vernehmen nach eine frühere Arbeit des berühmten Meisters, die vor Kurzem eine neue Auflage erhalten hat, ist ein reizendes, nicht nur den Kenner, sondern auch den Laien anziehendes Tonstück, dessen Ausführung zwar nicht leicht, aber im Ganzen dankbar ist. Mein Urtheil über Schumann's vierte Sinfonie ist, ausser in mehreren andern Blättern, auch in Nr. 3 des gegenwärtigen Jahrganges dieser Zeitung veröffentlicht worden, worauf ich verweisen ich mir hier erlaube. Die Ausführung der übrigen Nummern des oben mitgetheilten Concertprogramms waren nur theilweise genügend, daher ich mich, wie schon oben angedeutet, mit der Anführung derselben begnüge.

Das dritte Abonnementsconcert brachte uns 1) Ouverture von C. Schuppert (neu); 2) Arie aus der Oper „Der Alchymist“ von Spohr, vorgelesen von Fräulein Bamberg; 3) Variationen für die Violine von Ernst, vorgelesen von Herrn Eberwein; 4) Duet aus der Oper „Linda“ von Donizetti, vorgelesen von Fräulein Bamberg und Herrn Schloss; 5) Variationen für die Trompete von Sacha, vorgelesen von Herrn Hoffmann; 6) Zweite Sinfonie von Spohr. Dies Concert war, bezüglich der Ausführung der eben angeführten Tonwerke, das schwächste der Saison. Als die gelungensten Productionen derselben sind hervorzuheben die Ouverture (Nr. 1), die Arie (Nr. 2) und die Sinfonie (Nr. 6). Die Ouverture gibt ein erfreuliches Zeugnis ehrenwerthen Strebens des noch jungen Componisten. Den Motiven des

geschmackvoll gearbeitetes Werkes mangelt indes Originalität, — ein Mangel, der fast in allen Productionen jüngerer Künstler wahrzunehmen ist; sie sind mehr nachgebildet, als erfunden. Durch diese Arbeit legt der Autor, gleich vielen Andern, mehr einen Beweis des musikalischen Studiums, als des eigentlichen Berufs zur Composition ab. Die oben näher bezeichnete Spohr'sche Arie hat unbestreitbar musikalischen Werth und selbst melodischen Reiz, eignet sich aber dennoch nicht zum Concertvortrage, weil die darin enthaltenen Passagen weder an sich brillant, noch für die Stimme dankbar genug sind. Die den Schluss bildende Sinfonie von Spohr war nicht allein hinsichtlich des Inhaltes, sondern auch der Ausführung, die gelungenste Production dieses Concertes. Jedes der darin enthaltenen Motive erscheint so zu sagen als eine gesunde, lebensvolle Tongestalt, die schon an sich viel Einnehmendes hat, von dem denkenden Kunstfremde aber mit um so lebhafterem Interesse nach jeder Seite ihres Fortschreitens verfolgt wird, da sie eben Spohr in seiner eigenthümlichen Weise contrapunctisch verwendet und zu einem rein musikalischen Ziele gelangen lässt.

Das Programm des vierten Abonnements-Concertes war folgendes: 1) Ouvertüre zum „Beherrscher der Geister“ von C. M. v. Weber; 2) Violin-Concert von Mendelssohn, vorgetragen von Hrn. Hofmusikus Kömpel aus Hannover; 3) Lieder von Mendelssohn, vorgetragen von Fräul. Amendt; 4) Oetett für Violine, zwei Violon, Violoncell, Contrabaß, Clarinette und zwei Hörner, ausgeführt von Hrn. Kömpel und Mitgliedern des Hoforchesters; 5) Romanze aus der Oper „Marie“ von Herold, vorgetragen von Hrn. Curti; 6) Variationen für die Violine von Viouxtemps, instrumentirt und vorgetragen von Hrn. Kömpel; 7) Sinfonie eroica von Beethoven. Dies Concert war eines der werthvollsten der letzt vergangenen Saison. Vor Allem danken wir dem geschätzten Gaste, Hrn. Kömpel (der, nachdem er seine Studien im Violinspiel unter Spohr's Leitung, im Contrapunct und in der Composition unter der Leitung des Referenten vollendet, kurze Zeit bei dem hiesigen Hoforchester in Hannover erhielt), das er uns durch seinen Besuch erfreute und uns den Genuß seines trefflichen Spieles gönnte, das uns nicht nur die technisch vollendete Ausbildung, sondern auch ein tieferes geistiges Erfassen der zum Vortrag gewählten gediegenen und geschmackvollen Compositionen wahrnehmen liess. Der Vortrag des ebeno begabten, als gebildeten Künstlers zeichnete sich insbesondere durch Reinheit, Klarheit und Bestimmtheit, vorzugsweise aber durch Zartheit, Inanigkeit, wohltuendes Ebenmaas, wie auch durch seltenen Adel des Ausdrucks aus. Das geschmackvolle und fein nuancirte Spiel des talentvollen Virtuosen war namentlich bei der Auföhrung der Concertstücke von Mendelssohn und Viouxtemps von dem einstimigen enthusiastischen Beifall des ungewöhnlich zahlreich versammelten Publikums begleitet. Bei der Ausführung des Spohr'schen Oetetts machten sich neben der Violine vor Allem die Clarinette, die beiden Hörner und das Violoncell in erfreulicher Weise geltend. Diese, ihrer anziehenden Klangfarbe und seltenen Ausdrucksfähigkeit, wegen, von Componisten bevorzugten Instrumente waren durch die Hrn. Kömpel, Neff, Zimmermann, Zimmermann und Knoop sehr gut vertreten. Ausserdem gelang in Betreff der übrigen Concertvorträge

vornehmlich die Ausführung der Weber'schen Ouvertüre und der Beethoven'schen Sinfonie, bekauntlich unvergleichliche Prachtwerke, wie sie in unseren Tagen nicht leicht mehr geschaffen werden, zwar oft unbedeutend in ihren Motiven, aber grossartig in der Ausführung und mächtig ergreifend in ihrer Totalwirkung auf Kenner und Laien. Lautlose Stille herrschte während der in allen Theilen gelungenen Production der beiden Orchesterwerke, nur nach Beendigung der Ouvertüre und nach der eines jeden Sinfoniesatzes erfolgte lebhafter und wohl verdienter Beifall.

In dem fünften Abonnements-Concerte kamen zu Gehör: 1) Sinfonie von Aloys Schmidt (zum ersten Male); 2) Variationen über ein Originalthema für die Violine von David, vorgetragen von Herrn Schöler; 3) Arie aus der Oper „der verlorne Sohn“ von Auber, vorgetragen von Fräul. Raifer; 4) Adagio und Polonaise für zwei Trompeten von Schneider, vorgetragen von Hrn. Bossenberger und Sohn; 5) Concertstücke für zwei Violinen von Spohr, vorgetragen von den Hrn. Schöler und Dietz; 6) Introduction und Finale des ersten Actes der Oper „Lohengrin“ von R. Wagner (zum ersten Male), ausgeführt von den Mitgliedern des Operpersonals. Die Sinfonie von Schmidt ist ein durchaus gediegenes, insbesondere nach den Formen der Älteren Schule composites Tonwerk, dessen Motive indes zu wenig anregend auf das Gemüth wirkten. Weit mehr, als die Motive selbst nimmt die Bearbeitung derselben das Interesse des musikalisch gebildeten Hörers in Anspruch. Die Execution von Seiten des Orchesters war tadelloß. Hr. Schöler entsprach den Anforderungen des guten Vortrags am meisten bei der Ausführung der Spohr'schen Concertstücke für zwei Violinen, bei welcher Hr. Dietz (welcher seine musikalische Ausbildung gleichfalls zum Theil Spohr, zum Theil dem Referenten verdankt und seit Kurzem Mitglied des hiesigen Hoforchesters ist) in erfreulicher Weise mitwirkte. Ein wohltuendes Gleichmaas im Ausdruck, neben einer klaren und bestimmten Hervorhebung der tonischen Gegensätze zeichnete das Spiel der beiden jungen Künstler vortrefflich aus. Durch die Ausführung des Schneider'schen Concertstückes für zwei Trompeten, welches Hr. Bossenberger mit seinem Sohne vortrag, gab uns der erstere den Beweis, dass er ein ebenso tüchtiger Lehrer, als Virtuos ist, und der letztere liess in der sicheren, gleichmässigen und zarten Ansprache der Töne seines Instrumentes uns wahrnehmen, dass er bestrebt ist, sich die Vorzüge seines Vaters an eigen zu machen. Dem Vortrag des jungen Bossenberger mangelt es indes bis jetzt vor Allem an der Bestimmtheit des musikalischen Ausdrucks, welche bekauntlich nur in Folge theoretisch musikalischer Kenntnisse in dem erforderlichen Grade erlangt werden kann. Mit lebhaftem Interesse sind wir überdies der uns als Novität vorgeführten Production des Finales des ersten Actes aus der Oper „Lohengrin“ von Wagner gefolgt, obwohl das Verständnis der in Musik gesetzten dramatischen Scene für uns, bei der Unbekantschaft mit der Oper selbst, nur ein mangelhaftes sein konnte. Wagner's Musik ist so eng mit dem Texte verbunden, dass sie, abgetrennt von der Scene, für Jeden mehr oder weniger unverständlich bleibt und daher auch von dem Referenten nicht ausreichend beurtheilt werden kann. Alles, was Referent bei solch' aphoristischer Vortöhrung des Operstückes, nach nur einmaligem Anhören zu sagen vermag, ist Folgendes: Auch diese Composition Wagner's ent-

hält mehr originelle und charakteristische, als eigentlich schöne Gedanken. Neben manchem Interessanten und Anziehendem findet sich viel Gesuchtes, aus den Textworten allzu künstlich Construirtes, für welches eine allgemeine Sympathie niemals zu erwarten ist. Dagegen enthält das Werk auch einzelne Stellen, welche von mächtig ergreifendem, wahrhaft überwältigendem Eindruck sind, in welchen Wagner uns als ein höchst bedeutendes Talent, als ein wirklich geistreicher Componist entgegen tritt. Nur haben wir auch hier zu beklagen, dass Wagner nicht einzusehen scheint, wie sehr das allgemeine Fassliche und Anziehende in der Musik an bestimmte formelle Bedingungen geknüpft ist. Die Ausführung des schwierigen Opernstücks war eine recht verdienstliche und fand bei dem ziemlich zahlreichen Auditorium dankbare Anerkennung.

In dem sechsten Abonnements-Concerto gelangten folgende Tonwerke zur Production: 1) Ouvertüre nach einem Gedicht: „Frühlingsnacht“ von *Eichendorff*, componirt von *G. Spohr* (neu); 2) Concert-Arie von *Mendelssohn* (neu), vorgelesen von *Frl. A. Mendt*; 3) Militair-Concert für Violoncell von *Romberg*, vorgelesen von *Hrn. Knoop*; 4) Arie aus „Pietro von Abano“ von *Spohr*, vorgelesen von *Hrn. Curtl*; 5) Pianoforte-Concert von *Mozart* (*D-moll*), vorgelesen von *Frl. Hoffmann*; 6) Arie aus „Titus“ von *Mozart*, vorgelesen von *Frau Stots*; 7) Concertino für die Clarinette von *Müller*, vorgelesen von *Hrn. Schultheis*; 8) „Die Jahreszeiten“, Sinfonie von *Spohr*. Die für uns neue Ouvertüre von *Spohr* ist, abgesehen von ihrer besonderen Beziehung auf das oben erwähnte Gedicht, ein Tonstück, das zwar nur kleine und keinesweges originelle, aber mit Geschick zusammengestellte und geschmackvoll instrumentirte Gedanken enthält, die vorzugsweise an Werke von *Mendelssohn*, *Marschner*, *Weber*, *Gade* und *Schumann* erinnern. Das Ganze sprach, in Folge der ihm zu Theil gewordenen guten Ausführung wohlthuend an. Was die übrigen Instrumentalwerke betrifft, so verdient, bezüglich der Solovorträge, vor Allen die Leistung des *Hrn. Knoop* mit Anerkennung genannt zu werden. Sein Vortrag des *Romberg'schen* Violoncell-Concertes zeichnete sich nicht nur durch Reinheit und Präcision, sondern auch durch Kraft und Zartheit an den betreffenden Stellen rühmlich aus, nür die Uebergänge von Kräften zum Zarten und umgekehrt, hätten hin und wieder noch mehr vermittelt sein können. Auch *Frl. Hoffmann* hatte bei dem Vortrag des Pianofortes viele gute Momente. Sie spielte im Ganzen mit sinuigem und geschmackvollem Ausdruck. Der Anschlag hätte indes, bei aller Sicherheit und Gleichmäßigkeit, an einzelnen Stellen kräftiger und bestimmter, der Ausdruck lebhafter sein dürfen. Bei allem dem ist ein nicht unbedeutendes musikalisches Talent und eine erfreuliche Technik bei der Vortragenden nicht zu verkennen. Zu einer näher eingehenden Beurtheilung der angenehmen Virtuosen haben diese Blätter nicht Raum. *Frl. A. Mendt* hat uns sowohl durch die Wahl als durch den Vortrag der uns hieher noch unbekanntem Concert-Arie von *Mendelssohn* sehr zu Dank verpflichtet; sie sang im Ganzen mit richtigem und geschmackvollem Ausdruck. Nicht minder erfreute uns *Hr. Curtl* durch die Wahl und den Vortrag der Arie aus der nur selten gehörten Oper „Pietro von Abano“ von *Spohr*. Das Schlussstück des Concertes „Die Jahreszeiten“, bekanntlich die neueste Sinfonie *Spohr's* besteht aus zwei Abtheilungen, in de-

ren jeder sich drei besondere Theile unterscheiden lassen, und zwar in der ersten: der Winter, der Uebergang zum Frühling und der Frühling selbst; in der zweiten: der Sommer, der Uebergang zum Herbst und der Herbst selbst. Der erste Satz (nicht bloss eine Introduction, sondern ein formell ausgeführtes Tonstück) stellt das gleichsam erstarrte Naturleben, zur Zeit des Winters dar. Hier sind vor Allen die tiefer liegenden Blasinstrumente von bezeichnender Wirkung; einzelne Zusammenklänge derselben deuten unverkennbar auf den Durch den Eintritt des Herbstes erschwerten, wo nicht gehemmen Fortgang des Lebens in der organischen Natur. Der folgende überleitende Satz weist auf den Uebergang zum Frühling, auf das Erwachen der Natur zu neuem, frischem Leben hin, angedeutet durch die höher liegenden Blasinstrumente. Diesem überleitenden folgt wieder ein formell ausgeführter Satz, in welchem das neue Erblühen, die immer reichere Entfaltung durch das wohlthuende Ineinandertöberehen verschiedenartiger Tonbewegungen und der damit sich bildenden Melodien, von theils instrumentalem, theils vokalem Charakter veranschaulicht wird, von denen die in dem dreitheiligen Takte gehaltenen vorzugsweise auf den glücklichen Zustand der Geschöpfe hindeuten. Der folgende Satz (der erste der zweiten Abtheilung) gibt ein Abbild der Natur, während der drückenden Sommerhitze, worauf die langsamen, von den Geigen mit Sordinen dargestellten Tongänge hindeuten. Der unwülkliche Himmel und insbesondere das Ziehen der Wolken wird durch imitatorische Sätze in den Blasinstrumenten und das drohende Gewitter durch das Crescendo und Diminuendo des Paukenwirbels veranschaulicht. In einem überleitenden Satz wird das allmähliche Herunterdrücken des Himmels und die auf's Neue erfrischte Natur und damit der Uebergang zum Herbst veranschaulicht. Der nun folgende Satz (welcher den Schlussatz der zweiten Abtheilung bildet) gibt uns ein Bild des Herbstes. Die alenthalben strotzende Fülle in der Natur, die üppige Fruchtbarkeit und der daraus für alle Geschöpfe, den Menschen nicht ausgenommen, entspringende Zustand eines beglückten Lebens wird durch entsprechende Tonsätze voll lebendiger Frische und melodischen Schwunges geschildert. Hier erscheint das bekannte Lied „Bekränzt mit Laub“ in schöner Bearbeitung, die namentlich in Hinsicht auf Harmonisirung und Rhythmirung des Themas neu erscheint. Und um das Bild der reichen Segensfülle der Natur durch Töne noch weiter zu veranschaulichen, so erscheint neben dem bekannten Thema noch ein anderes Motiv im zweitheiligen Takte, das von ausgezeichneter Frische ist und nicht minder als alle übrigen das Interesse des kunstsinigen Hörers in Anspruch nimmt. Von den hier gedachten besonderen Beziehungen des Tonwerkes zur aussere Natur abgesehen, sind die ausgeführten Sätze desselben sehr fließend und überhaupt formell in hohem Grade vollendet. Die Ausführung der Sinfonie war sehr gelungen.

Neuheit und Bedeutbarkeit des eben besprochenen Werkes rechtfertigen wohl hinlänglich das längere Verweilen bei demselben. Damit aber mein gegenwärtiger Bericht keine all zu grosse Ausdehnung erhalte, so unterlasse ich die Beurtheilung der Concerte einiger auswärtiger Künstler, und zwar um so mehr, da sie eben nicht von Belang waren und beschränke mich schliesslich auf die Mittheilung, dass die am diesjährigen Charfreitag erfolgte Aufführung des Oratoriums „Paulus“ von *Mendelssohn* zu den gelungensten Productionen dieses vortrefflichen Werkes gehört, die wir in

letzterer Zeit gehabt. Entsprechend auch der Vortrag der Solopartien, insoweit diese durch Dilettanten vertreten waren, nicht den strengsten Anforderungen, so leisteten doch die aus den hier bestehenden Gesangsvereinen gebildeten Chöre und mehr noch das Orchester unter Spohr's Leitung Vorzügliches.

Cassel, im Juli 1854.

O. Kraussaar.

### Aus Wiesbaden.

Carl Formes und Dallé Aste! — Dies sind die Sterne, die in diesen Tagen am Horizonte unseres Theaterhimmels leuchten und die ganze Aufmerksamkeit und das ausschliessliche Interesse unserer musikalischen Welt in Anspruch nehmen. Eine seltene Zusammenstellung, und noch seltener in dem Zufalle, dass beide, Formes der grosse Bassist der italienischen Oper in London und Dallé Aste der erste Bassist der italienischen Oper in Paris, an ein und demselben Abende in Concerten sangen, der erstere im Theater, der letztere im Coursale. Beide hatten sich bei uns zuerst im Concerte eingeführt, dann traten Beide auf der Bühne auf, und zwar Formes unmittelbar nach der Gastdarstellung Dallé Aste's. Die erwähnten Concerte bildeten den Uebergangspunkt heider. Wir wollen in der vorliegenden Besprechung chronologisch zu Werke gehen.

Nachdem Dallé Aste, wie wir schon erwähnt, als in einem Concerte mitwirkend, das Interesse unseres Publikums erregt hatte, trat er in drei Opern auf der Bühne auf — in „Robert“, „Hugenotten“, „Toll“, und zeigte sich in diesen erst in seinen wirklich glänzenden Eigenschaften, unter denen die eines trefflich geschuldeten, wahrhaft künstlerischen Gesanges und eines eben so feinen, durchdachten Spieles oben an stehen. Seine Stimme ist nicht so mächtig, so imposant wie die Formes', aber voll Wobklang, voll schöner Ährndung. Seine beste Leistung war die des Toll, nächst dieser die des Bertram, weniger die als Marcel, zu der ihm, im Vergleich zu Formes, dessen Tonfälle fehlte. Aber als Bertram und namentlich als Tell war er unvergleichlich. Mit grosser Gewandtheit bewegte er sich in diesen Rollen; durchgängig in edler Haltung sich gleichbleibend, wusste er doch als echter Künstler die wichtigsten Momente mit einer Sicherheit, Schärfe und Präcision hervorzuheben, die den glänzendsten Effect hervorbrachten, ja jene Rollen idealisirten. In dem Gebete vor dem Apfelschasse im „Toll“ fand er seinen Glanzpunkt; Spiel und Gesang, Stimme und Ausdruck waren hier so harmonisirend, ergreifend innig und wahr, dass alle Zuhörer einstimmig seine Meisterschaft priesen und von einem Eindrucke erfüllt wurden, der nicht leicht wieder zu verweisen ist. Sein ganzes Auftreten in den genannten Opern repräsentirte Meistergebilde. Der letzte Genuss, welcher uns durch Hrn. Dallé Aste in Aussicht stand, war die Mitwirkung in einem Concerte, welches die junge Pianistin Ad. Pesehel im Coursale gab. Mittlerweile war Formes angekommen. Hr. Capellmeister Hagen hatte den seltenen Gast sogleich in Anspruch genommen und kündigte auf denselben Tag ein Concert im Theater an. Dallé Aste hatte seine Verehrer gefunden und zog ein ausgewähltes Publikum nach sich; Formes als neue grosse Erscheinung fand auch sein Publikum, und so sangen beide an einem Abende. Hören Sie zunächst das Programm des letzteren

Concertes: die Ouvertüre zu „Leonore“ und die Jubel-Ouvertüre, von unserem Theaterorchester trefflich durchgeführt, Arie aus „Eli-delio“: „O Hoffnung“, von Fr. Storck in der gewohnten seelenvollen Weise gesungen, Lied: „Das Bewusstsein“ von unserem Tenoristen Hrn. Brunner mit Wärme und Andruck vorgetragen, Lieder unseres Landsmannes, des Hrn. Musikdirectors B. Beyer in St. Gallen, von unserem Baritonisten mit einer solchen Innigkeit zu Gehör gebracht, dass Componist und Sänger gleichen Beifall ernteten, Duo für Clarinette und Harfe („Liedler ohne Worte“ von Oberhür) von Hrn. Concertmeister Schmitt und dem Harfenisten Hrn. Arnold trefflich gespielt, Duett aus dem „Fliegenden Holländer“ von Fr. Storck und Hrn. Minetti gesungen und — die Arie aus der „Zauberflöte“, die grosse Bass-Arie aus dem „Barbier“, die Lieder: „Der Wanderer“ von Schubert und „Das Glockengeläute“ von Hölzel, von Formes vorgetragen. Würdevollmajestätisch erklangen die Töne: „In diesen heil'gen Hallen!“, mit unübertrefflicher Gewandtheit des *non plus ultra* eines Figaro entströmten der Brust des lustigen Barbiers selbstgefällige Exclamationen; voll tiefen Gefühles, bald mächtig herberausend wie der Donner eines Gebirgstromes, bald im leisen Hauche sich in die beklemmte, vom Heimweh erfüllte Brust zurückschränkend, folgten wir den tief erregenden Gefühlsbewegungen des Wanderers und der possierischen Composition des Glockengeläutes. Hr. Formes wurde mit Beifall überschüttet und genöthigt, die erste Arie zu wiederholen, sowie nach den Liedern noch einen Vortrag (er wählte ein Heine'sches Volklied, das er unter meisterlicher Selbstbegleitung sang) einzuschalten. Nun hören Sie das Programm des anderen Concertes: „Der alte Matrose“ von Haeckel, von Hrn. Dallé Aste mit solcher musikalischen Vollenndung vorgetragen, die bedauern liess, dass dies hier seine letzte Leistung sei, Arie aus „Semiramis“, sowie einige Lieder von Frau Sophie Förster, Sopranistin der Oper zu Berlin, einer Sängerin von gutem Rufe und noch herrschen Verdiensten mit tiefer Wärme gesungen, „the Bridal Wreath“, englische Composition mit deutscher Uebersetzung und die „Seemannshraut“ von Concone, von Fr. Friedemann durchgeführt, dazu die Clavier-vorträge der Concertgeberin (einige Salon-Pöcen aus „Lucia“ und „Lucresia“ und *les cloches du manastère*). Letztere entfaltete für eine 14jährige Pianistin eine sehr anerkennenswerthe Fertigkeit und zeigte namentlich in den „cloches“ auch eine reizende Lieblichkeit des Spieles; doch darf sie sich nicht überschätzen, um auf der betretenen Bahn sei zu der Höhe zu hringen, die sie vielleicht schon erschwingen glaubt. In Fr. Friedemann, einer Novize der Bühne, lernten wir eine Sängerin von entschiedenem Talente, begabt mit einer klaren, reinen, tonvollen und biegsamen Stimme kennen, der wir nur eine recht passende Anstellung an einer Bühne wünschten, um ihrer Vollenndung im dramatischen Gesange entgegen zu gehen, in der sie als Zierde einer Bühne glänzen könnte; ihre Vorträge, namentlich die *Bridal Wreath* sprachen sehr an und liessen ihr den Beifall des Publikums in vollem Masse zu Theil werden.

Nun werden Sie fragen: Ist Recensent denn ein Doppelgänger, um an zwei Orten zugleich sein zu können? Wenn auch sonst nichts weniger als dies, waren wir es doch an diesem Abende; die Pansen benutzend, und durch den viel späteren Anfang des zweiten Concertes begünstigt, dabei einige unbedeutendere Vorträge in demselben umgehend, waren wir bald hier, bald dort. Schade,

dass der Himmel an jenem Abende mit einem fürchterlichen Contrabasse und gewaltigen Paukenschlägen drein fuhr, sonst hätten wir noch das Vergnügen haben können, einem grossen Nacht-Concerte unseres trefflichen Militär-Musik-Corps im Cargarten beiwohnen zu können.

Gerne hätten wir in diesem Berichte nun noch die Operleistungen des Hrn. Formes besprochen (er ist bis jetzt in „Fidelio“ und der „Zauberflöte“ aufgetreten — die „Hagenotten“ folgen noch) — doch sie sind zu grossartig, um ihnen nicht eine längere Besprechung zu widmen, als es in diesem Artikel auch geschehen könnte. Darum auf Wiedersehen! 11.

## Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Der Bürger- und Handwerker-Gesangs-Verein, welcher es sich zur Aufgabe gemacht, den Kirchen- und Volksgesang zu fördern, gab am 17. August ein Concert im Gertrudenhofe. Der Dirigent Herr W. Herz gibt sich alle Mühe, seinen Verein herauszubilden; die Chöre aus der Zauberflöte, Krieglind von Brunner und Volkold von Berthowe wurden sehr brav gesungen; dasselbe Lob verdient die Ausführung zweier Chöre von C. M. von Weber. — Herr Petwies, ein ehemaliger Schüler der hiesigen Musikschule, erwarb sich durch sein Clavierpiel Beifall. — Am 29. August veranstaltete der Männergesangs-Verein bei Anwesenheit und zu Ehren des Fürsten und der Fürstin von Wied, des Herrn Ritter Neukomm und des Musikdirectors G. Reichardt, ein Morgen-Concert im Casino vor einem eingeladenen Publikum. Zwei Compositionen von Neukomm, eine Hymne und ein Chor, in ziemlich veraltetem Style gehalten, waren etwas flüchtig einstudirt; der Vortrag aller andern Lieder war jedoch vorzüglich. Die Hrn. Fitz und DuMont-Fier glänzten als Solosänger. Ersterer sang „Mein Wunsch“ von Schärlich und Letzterer die spanische Canonetta von G. Reichardt mit grossem Beifall. — Wir werden noch im Laufe des Herbstes Ferlinz Hillers komische Oper „Die Advokaten“ Text von Roderich Benedic auf unserer Bühne hören. —

Berlin. Im Laufe des Winters werden folgende Opern neu einstudirt in Scene gehen: „Orpheus“ von Gluck, „Tancredi“ von Rossini und des „Adlers Horst“ von Gläser. — Die Aufführung von Wagner's „Tannhäuser“ wird wohl noch eine lange Zeit auf sich warten lassen, da der Componist nur dann die Partitur schiekt, wenn man Franz Liszt die Einstudirung und Leitung der ersten Aufführung anvertraut, worauf die Intendans wenigstens vorläufig noch nicht eingehen will.

Berlin. Fräulein Adelheid Günther, bisher in Danzig für die grossen, tieferliegenden Partien (Romeo, Orsino, Fides, Tancred etc.) engagirt, im Besitze einer prächtlichen, schönen Altstimme, ausgebildet in Berlin an der königl. Theaterschule, hat Danzig mit Cöln gewechselt und beginnt ihr dortiges Engagement am 15ten September. Sie gehört zu den wenigen, sich immer bedeutender entwickelnden, sehr strebsamen Künstlerinnen und verdient schon aus diesem Grunde die vollste, besonders heraldische Zuneigung und Aufmerksamkeit von Seiten eines ebenso kunstverständigen als kunstliebenden Publikums, als es das Cölner seit langer Zeit ist. Ihre vielen hiesigen Gönner und Freunde bedauern es sehr, dass sie in Berlin sich zu keinem einzigen Concerte oder zu irgend welcher Mitwirkung in einem solchen bewegen liess und nur ein Mal aus speziellem Interesse die grosse Alt-Partie der „Apostel-Cantate“ von Zopff vor einem engeren Zuhörerkreise mit grosser Wirkung zu Gehör brachte. —

Hamburg. Herr Jekelfalsi von Pesth sang den Lyonel in Flotow's „Martha“ und bekundete sich als einen Sänger mit schöner Stimme, welcher es jedoch noch an Ausbildung fehlt.

Spaa. Seit kurzer Zeit befindet sich Meyerbeer hier um sich in unserm Baid neue Kraft und Stärke zu holen. — Vieuxtemps feierte in seinen Concerten glänzende Triumphe; auch der Pianist Magnus hat gefallen.

Oldenburg. Das vor einiger Zeit aufgelöste Hoftheater soll als Privatunternehmen wieder ins Leben treten und der Gross-Herzog dasselbe wesentlich unterstützen.

Homburg. Seit langer Zeit war die Saison in Bezug auf Musik nicht so brillant, als in diesem Jahre. Fr. Beckholtz-Falconi, Roger, Formes und Fischek gaben nach noch Concerte.

Paris. Louis Lacombe componirt eine grosse Fest-Oper, welche zur Verherrlichung der Eröffnung der Welt-Industrie-Ausstellung bestimmt ist; dieselbe hat den Titel „Der Fortschritt der Jahrhunderte.“ — Die Leipzig'ers Zeitschrift für Musik sagt über dieses Werk, dass es durchaus eigenthümlich, und von Componisten nicht Oper, sondern „*Féerie lyrique*“ genannt wird, da es mehr aus einzelnen Tableau's als aus eigentlichen Akten besteht und ganz grossartige Effecte enthält, die ihre Wirkung nicht verfehlen können, und Meyerbeer sehr hincere Stunden bereiten werden. (Glücklicher Louis Lacombe! belanenswerther!!!) — Der Staatsminister Fould hat an alle Präfecten des Kaiserlichen Circulars erlassen, in welchen er darauf hincweist, dass durch Dekret vom 23. Juni sämtliche Theater unter seine Oberaufsicht gestellt seien und dass er, wohl wissend, wie traurig deren Lage durchgestallt sei, diesem Uebelstande gerne abhelfen möchte. Zu dem Ende sei eine vollständige Reorganisation nöthig, doch wünsche er, bevor er hierzu übergehe, genaue Details über den Etat der verschiedenen Theater, deren Verhältnisse, die der Departements, der Eisenbahnverbindungen u. s. w. Die Antworten müssen bis zum 15. September eintreffen.

Die Einnahmen der Pariser Theater im Juli beliefen sich auf nur 543,453 Franke, d. h. beinahe 400,000 Franke weniger als im Juni und kaum auf ein Drittel der April'einnahme.

Die Cholera fordert auch in den musikalischen Kreisen ihre Opfer. Herr Albert von Garand' und Mile. Juliette Dillon, beides bekannte Namen, sind ihr erlegen.

Paris. In der *Opéra-Comique* ist eine Novität, eine einaktige komische Oper von M. Varney, „die Oper im Lager“ betitelt, vom Stapel gelaufen. Das Sujet spielt zur Zeit des Marschalls von Sachsen und beschränkt sich darauf, dass ein elastischer Hauptmann einen Sergeanten, der ihm bei einer Liebschaft im Wege steht, zur gründlichen Erledigung einfach hängen lassen will, als noch zu rechter Zeit Madame Favart das unglückliche Opfer rettet, indem sie den Sergeanten unter die Theatergesellschaft des Marschalls aufnehmen lässt. Das Stück schliesst mit der geschichtlich gewordenen Annonce jener Gesellschaft vor der Schlicht bei Fontenay: „Meine Herren! Morgen ist Ruhetag wegen der Bataille, übermorgen aber werden wir die Ehre haben aufzuführen: die Fee Uryel“ u. s. w. Die Musik ist nicht ohne alle Melodie, zengt aber von wenig Inspiration und reicht nicht an jenen Saug der Girondisten, durch den Varney vor sechs Jahren seinen Namen zuerst bekannt machte. — Die grosse Oper wird erst mit September wieder eröffnet werlen.

London. Die Concerte sind zu Ende; die *Royal Academy of Music* hat den Schluss gemacht und am 3. ihr viertes und letztes Saisonconcert gegeben. Im Allgemeinen lässt sich das die-





# Rheinische Musik-Zeitung

## für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 35.

Cöln, den 2. September 1854.

V. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.

Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

### Die päpstliche Kapelle zu Rom.

#### I.

Wenn irgend ein Institut, der Wissenschaft oder der Kunst gewidmet und ihr Gedeihen fördernd, verdient, die Aufmerksamkeit des denkenden, gebildeten Publikums in Anspruch zu nehmen, so ist es, dünkt mich, die päpstliche Kapelle, das heisst: der Sänger-Verein, welcher zu Rom sämmtliche gottesdienstliche Handlungen, die der Papst in Person verrichtet, oder denen er bloss leidend beiwohnt oder beiwohnen würde, wenn ihn nicht Krankheit daran verhinderte, mit Gesang zu begleiten hat. Diese Anstalt hat nicht allein das Würdigste erzeugt, was die geistliche Tonkunst bis auf den heutigen Tag aufzuweisen gehabt, und dies Würdigste vor allen Einwirkungen des weltlichen Modestrebens zu schützen und in seiner erhabenen Einfachheit zu erhalten gewusst, sondern ihr hat die musikalische Welt auch die Kunst des Gesanges in der hohen Vollendung, zu welcher wir ihn zu Anfange der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts emporgestiegen erblickten, zu verdanken. Heilig, wie das Wesen, welches er zu feiern bestimmt ist, sehen wir den päpstlichen Kirchengesang, mitten in den Wogen der musikalischen Sündhaftigkeit, welche ihn in der Nähe und Ferne umgibt in seiner seraph-tönenden Glorie dastehen, ohne vom Wiederhalle des modernen sumpfigen Unkengeschreies übertäubt zu werden. Mehrere Gründe bedarf es nicht, dünkt mich, um Entschuldigung zu finden, wenn ich es unternehme, hier von der päpstlichen Kapelle einige historische künstlerische Nachrichten zu liefern, welche dazu dienen mögen, dass diese berühmteste aller Singanstalten auch in Deutschland, wo sie fast nur dem Namen nach bekannt ist, nach Verdienst beurtheilt und geschätzt werde. Eine ausführliche und genügende Geschichte der päpstlichen Kapelle müsste zugleich eine Geschichte der Kirchenmusik selbst sein. Eine solche in dem Masse abzufassen, dass sie dem Ken-

ner genüge, möchte ein schweres, wenn nicht geradezu unmögliches, Unternehmen sein. Das Archiv der päpstlichen Kapelle, aus welchem allein die Materialien zu einer solchen Geschichte der vorpalestrina'schen Zeit geschöpft werden könnten, ist bekanntlich bei der Eroberung und Plünderung Rom's durch den Connetable Carl von Bourbon unter Clemens VII. im Jahre 1527, nebst allen seinen geschichtlichen und künstlerischen Urkunden ein Raub der Flammen geworden. Freilich mögen von den musikalischen Werken der Kapelle ausserhalb Rom Abschriften vorhanden gewesen, aber diese, da der Kirchenmusik in der damaligen Zeit bei weitem der Aufschwung noch nicht zu Theil geworden war, welchen sie durch und nach Palestrina erhielt, theils weniger beachtet, theils ganz vernachlässigt worden sein. Erst mit letztgenanntem Componisten und seinen Nachfolgern trat eine Epoche in der römischen Kirchenmusik ein, von deren Glanze die früheren Zeiten bis zur tiefsten Finsterniss verdunkelt wurden.

Rom, die Wiege, die Erzieherin der christlichen Religion, ward auch die Erzeugerin der neuern Kirchenmusik. In der päpstlichen Kapelle musste sich daher vor dem Brande ihres Archivs nothwendig eine vollständigere Sammlung der bis dahin berühmtesten Kirchencompositionen vorfinden, als an jedem andern Orte Italiens und des Auslandes. Vielleicht haben wir dem Brande des Archivs dieser Kapelle nicht allein den unmittelbaren Verlust der Kunstwerke aus der vorpalestrina'schen Zeit zuzuschreiben, der schon an sich selbst verderblich genug für die Kunst und die Geschichte derselben ist, weil durch ihn jede Vergleichung zwischen Palestrina und seinen Vorgängern unmöglich gemacht und somit in letzterm, vielleicht höchst unstatthaft, ein durchaus neuerschaffendes Genie vorausgesetzt wird, während er nur das notwendige, obgleich hoch bewunderungswürdige Product seines Zeitalters und der Fortschritte desselben war, auch die eigentliche praktische

und theoretische Kunstkenntniss der ältern und ältesten christlichen Kirchenmusik möchte durch jenen Unfall für uns, wo nicht ganz verloren gegangen, doch sehr mangelhaft gemacht worden sein:

Verweile ich einige Augenblicke bei diesen beiden Punkten. Einer seit Jahrhunderten bestehenden Meinung zu Folge gilt Palestrina, wie gesagt, für den Gründer der neueren Kirchenmusik. Wem wäre die Sage unbekannt, dass es diesem berühmten Componisten, im Augenblicke, wo Marcellus II. eben im Begriffe gestanden, den Gesang vom Gottesdienste auszuschliessen, gelungen sei, durch die Composition einer Messe (derselben, welche späterhin unter dem Namen der Messe di Papa Marcellus so berühmt geworden ist) den Zorn des Papstes zu beschwören und den Kirchengesang in seinen Würden zu erhalten. Es hat in allen Zweigen des menschlichen Treibens Anekdoten gegeben, welche vom Vater auf den Sohn nachgesprochen und endlich als unumstössliche Wahrheit angenommen sind, obgleich ihrer ersten Entstehung kaum der Schatten von der Evidenz zum Grunde gelegen hat, welche ihnen späterhin trüglicherweise zu Theil geworden ist. Obige Sage von der sogenannten Marcellus-Messe gehört, wie ich von jeher geglaubt habe, zu dieser Anzahl. Hier meine Gründe.

Bekanntlich regierte Marcellus II. nur einundzwanzig Tage. Erwägt man die politischen und religiösen Unruhen (unter letztern besonders die damals im kräftigsten Fortschreiten begriffene Reformation), von welchen in und ausser Italien der päpstliche Stuhl bedroht ward, so steht kaum zu glauben, dass Marcellus II. Musse genug gehabt habe, sich während seiner so kurzen Regierung um den Kirchengesang zu bekümmern. Wahr ist es allerdings, dass die Geschichtschreiber von diesem Papste versichern, er habe viele heilsame Reformen im Sinne gehabt, sei aber durch seinen schleunigen Tod an deren Ausführung gehindert worden. Man darf aber mit Recht vermuthen, dass es in der damaligen Zeit am päpstlichen Hofe sowohl, wie in der römisch-katholischen Kirche, schreiendere Missbräuche gegeben, als eben den damaligen gottesdienstlichen Gesang, und dass diese, wenn überhaupt Marcellus II. in der kurzen Frist seiner Regierung, von welcher noch die, am folgenden Tage seiner Wahl stattgefundene Krönung einen Theil in Anspruch genommen hat, Gelegenheit dazu erhalten hätte, vorzugsweise seine Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben würden. Von der andern Seite mag man sich mit Recht wundern, dass der Sage zu Folge, zu Marcellus II. Zeiten, das heisst, im Jahr 1555, der Kirchengesang dergestalt ausgeartet gewesen sei, dass ihn dieser Papst vom Gottesdienste habe ausschliessen wollen. Wer, dem etwa der Zustand der Tonkunst in dieser Epoche unbe-

kannt wäre, sollte nicht glauben, dass, um den strengen Entschluss des erwähnten Papstes zu rechtfertigen, die gottesdienstliche Composition in der Mitte des 16. Jahrh., entweder schon von der höchsten Spitze ihrer Vollkommenheit herabgestiegen sei, oder sich vielmehr, nicht als ursprüngliche, einheimische Schöpfung, sondern als knechtische Nachahmung einer fremden, in der Finsterniss tappend und rechts und links strauchelnd, in den barrocksten Formen versucht habe? Aber keine von beiden Voraussetzungen trifft zu: vor und zu Marcellus II. Zeiten blühte jene sogenannte Flamännische Schule, dieselbe, welche sonderbar genug, wenn auch nicht unmittelbar, doch mittelbar, dem ganzen übrigen Europa Lehrmeisterin geworden ist, gleich der Malerschule desselben Landes, welche fast um dieselbe Zeit ihren Einfluss über die ganze gebildete Kunstwelt auszuüben begann. In ihr zeichnete sich insbesondere Orlando di Lasso aus, ein Componist, dessen Werke, ob wir gleich in der Musikgeschichte der damaligen Zeit keine bestimmte Nachricht von seiner Anwesenheit in Rom vorfinden, sich würdig genug bewähren, um vorauszusetzen, dass sie von Neapel aus in die päpstliche Kapelle übergegangen sein mögen. Zu gleicher Zeit glänzte in letzterer (den spanischen Componisten Francesco Salinas ungerechnet), der grosse Vorgänger Palestrina's, Christoforo Morales, ebenfalls ein Spanier, jedoch gleichsam zum Römer nationalisirt, als Sänger der päpstlichen Kapelle, dessen vortreffliches Genie, so wie sich von demselben, nach einigen, noch heutigen Tages in der päpstlichen Kapelle gesungenen Motetten urtheilen lässt, mit der Meisterschaft Palestrina's gleichen Schrittes zu gehen vermochte. Neben beiden blühte Costanzo Festa, ein anderer Sänger der päpstlichen Kapelle, von welchem gleichfalls noch einige vortreffliche Stücke an bestimmten Festtagen gesungen werden. Rechnet man zu ihnen noch Lodovico Vittorio (oder vielleicht eigentlicher Lodovico da Vittoria, welche beide Componisten so viel ich habe erforschen können, eine und dieselbe Person sind), der, wenn auch nicht vor, doch zu derselben Zeit mit Palestrina gelebt hat, so möchte der Beweis, dass beim ersten Auftreten Palestrina's der Kirchengesang keineswegs ausgeartet gewesen sei, sondern schon die herrlichsten Früchte getragen habe, nicht schwer zu führen sein. Hätte der Brand der päpstlichen Kapelle nicht ausser den meisten übrigen Werken der genannten Componisten (unter diesen insbesondere denen des Orlando di Lasso und Christoforo Morales), auch die aller andern Tonsetzer derselben Epoche, von denen höchstens die Namen bis auf unsere Zeiten gekommen sind, vernichtet, so würde die Bestätigung dieses Urtheiles sich wahrscheinlich nicht bloss von vorn herein, sondern selbst aus der Erfahrung,

darthun lassen. Höchst interessant und zugleich von der traurigen Wirkung des besagten Brandes zeugend, ist der Umstand, dass, während sich nicht allein eine Menge von Componisten aus der flammanischen, spanischen, ja englischen Schule, hin und wieder sogar ihre Werke, im Andenken der Nachwelt erhalten haben, weil sich letztere ausserhalb Rom befanden, und also durch jenes unglückliche Ereigniss nicht vernichtet werden konnten, die römische Schule aus der Palestrina'schen fast keinen Namen eines Componisten, noch weniger seine Werke aufzuweisen hat, weil mit den Werken derselben auch ihre Namen eine Beute der Flammen geworden sind.

Aber, wir haben, wie bereits gesagt, nicht allein in Hinsicht der Kunst den Verlust der merkwürdigsten Kirchencompositionen der vopalestrina'schen Zeit, sondern auch deshalb zu bedauern, weil uns dies ausser Stand gesetzt, diesen grossen Meister seinem wahren inneren Wesen nach, das heisst, als ein im Laufe der Zeit erzeugtes und deshalb um so vollendeter gestaltetes Produkt, kennen und beurtheilen zu lernen, nicht aber in ihm eine übernatürliche, also widernatürliche Erscheinung, gleichsam einen *salto mortale* der geistig-organisirenden Schöpferkraft zu erblicken. Weder die geistige noch die physische Natur ist ein Siebenmeilen-Stiefelmann, noch weniger überspringt sie Jahrhunderte, nicht einmal Jahrzehende.

Wo uns ein solches, dem Scheine nach, ausser der Zeit entsprossenes Produkt vorkommen mag, immer können wir mit Grund annehmen, dass es im Wege natürlicher Zeugungskräfte sein Dasein erhalten hat, obgleich dieser dem schwachen oder trägen Geiste des Zeitalters mitunter verborgen bleibt. Mozart selbst, so vollendet und erhaben sein Genie dastehen mag, ist nichts als das Produkt seiner Zeit, das heisst die musikalische Dreieinigkeit, aus der italienischen Melodie, der deutschen Harmonie und Glückisch-französischen Deklamation entstanden.

Wir haben also nicht allein den Verlust jener Meisterwerke zu betauern, welche den grossen Palestrina gebildet haben mögen, auch die genetische theoretisch-praktische Kunstgeschichte, die eigentliche Entstehung und Fortschreitung des Kirchengesanges bis auf Palestrina herab, hält sich dadurch in Dunkel.

Ehe ich zur eigentlichen Geschichte der päpstlichen Kapelle übergehe, möge hier eine, keineswegs überflüssige Bemerkung über die Benennung derselben vorausgeschickt werden. Wer glauben wollte, dass der deutsche Ausdruck „päpstliche Kapelle“ in's italienische übersetzt, dieselbe Sache, nämlich: den Verein der päpstlichen Sänger, bezeichne, der würde sich sehr irren; im römischen Curialstile heisst *Cappella Pontificia* (seltener

Papale) einmal die öffentliche Messe, welche sich der Papst an den hohen Festtagen lesen lässt, und zweitens alle die Personen, welche dieser Messe beiwohnen dürfen, das heisst, welche kapellfähig sind. Zu letzteren gehören alle Cardinale ohne Ausnahme, von den Patriarchen und Interpatriarchen (*Patriarchi minori*), von den Erzbischöfen und Bischöfen diejenigen, welche vom jetzmaligen Papste oder seinen Vorgängern zu Assistenten al *Soglio* erwählt worden sind, und die übrigen Prälaten, welche das Vorrecht, in der päpstlichen Messe erscheinen zu dürfen (*intervenire alla Cappella Pontificia*), besitzen. Da der Papst im bürgerlichen Sinne keinen Hof besitzt, also auch bei ihm keine solche Versammlungen Statt finden, welche an weltlichen Höfen unter dem Namen *Cour* oder *Assemblée* u. s. w. bekannt sind, so bieten die obengenannten Messen, welche er sich auf dem Vatican in der sixtinischen und auf dem Monte Cavallo in der dortigen Schlosskapelle lesen lässt, die einzige Gelegenheit dar, wo ihm sein geistlicher Hofstaat (das ist eigentlich die *Cappella Pontificia*) die *Cour* machen kann. Was wir im deutschen, im musikalischen Sinne unter päpstlicher Kapelle verstehen, heisst in der römischen Sprache *Cappellani Cantori*, *Cantori Apostolici* oder *Cantori Pontifici*.

### Leipziger Brief.

In Folge der Landestrauer sind für die Zeit von drei Wochen alle „öffentlichen Lustbarkeiten“ eingestellt, und es ist also auch das Theater geschlossen, auf das sich bei uns während des Sommers das ganze musikalische Leben fast allein beschränkt. Bis kurz vor dem unerwarteten Eintritt der stillen Zeit dauerten in der Oper die in diesem Jahre ganz besonders zahlreichen Gastspiele fort. Frau Betty Gundy, welche dem Wunsche des Publikums und der Direktion nachgebend bis Ende Juli hier blieb, trat seit unserem letzten an Sie gelieferten Berichte noch neunmal auf und wusste sich fortwährend in der Gunst des Publikums zu erhalten, welches die mit Recht hier so sehr beliebte Künstlerin nur ungern scheidend sah und ihr bei ihrem letzten Auftreten, als Rezia, die unzweideutigsten und lebhaftesten Beweise von Anerkennung und Wohlwollen gab. Ausser den Rollen der Agatha (zweimal), der Königin der Nacht, der Norma und der Rezia, welche Frau Gundy schon früher gesungen, sahen wir sie als Lucrezia, als Elvira in „die Stimme von Portici“ (zweimal) und als Antonina in „Belisar“. Es standen diese Leistungen den übrigen der geschätzten Künstlerin in keiner Weise nach, sie bewies hier im Gegentheil abermals ihre Vielseitigkeit. In den grossen heroischen Partien der beiden italienischen Opern leistete sie

im Gesange wie namentlich auch im Spiel durchaus Schönes und Edeles, während sie in der weniger umfangreichen Rolle der Elvira in den Vortrag der grossen Arie durch eine äusserst brillante Coloratur und eine feine und verständnisvolle Vortragsweise zu fesseln verstand. So sehr ein dauerndes Engagement der Frau Gundy zu wünschen wäre, so ist dazu doch bei den gegenwärtigen Verhältnissen und Zuständen an unserer Bühne, von denen man nur wünschen kann: „Gott bessere es!“ — keine Aussicht vorhanden. — Ein anderer, nicht minder bedeutender Gast war Hr. Theodor Formes, der im Ganzen fünfmal — als George Brown und Masaniello je zweimal und als Gennaro in „Lucrezia Borgia“ einmal — auftrat. Es ist diesem tüchtig gebildeten und reichbegabten Sänger eine gewisse Liebenswürdigkeit und Anmuth eigen, die beim ersten Anblick schon für ihn einnehmen müssen. Dabei singt er mit Wärme und tiefem Gefühl und leistet auch im Spiel sehr Anerkennungswerthes. Als seine vorzüglichste Leistung erschien uns sein Masaniello, und wir können uns z. B. nicht erinnern, die Cavatine im vierten Akte der „Stimmen von Portici“, so schön und dem Geiste des meisterhaft gelungenen Tonstücks entsprechender gehört zu haben. Als George Brown copirt Hr. Formes die Darstellungsweise Roger's etwas; doch sei dem Sänger durchaus kein Vorwurf gemacht, wenn er sich einen solchen Meister zum Muster nimmt. Eine sehr brave Leistung war auch sein Gennaro, doch war diese Partie, weil sie gegen die der Lucrezia fast zu sehr zurücktritt, weniger geeignet, die vielfachen Vorzüge des Hrn. Formes als Sänger und Darsteller in ein glänzendes Licht zu stellen. Der Beifall, den dieser treffliche Künstler fand, war ein ungetheilter und wahrhaft enthusiastischer. — Herr Damcke sang — auf dem Zettel noch als Gast genannt, obgleich er bereits engagirt ist — den Sever in der „Norma“, vermochte aber in keiner Weise zu genügen und trat gegen die geniale Leistung der Frau Gundy als Norma allzu sehr zurück. — Im „Oberon“ sang Hr. Widmann, zum ersten Male nach seinem diesjährigen Urlaub, den Huon mit entschiedenem und wohlverdienten Beifall. Die längere Ruhe scheint diesem fleissigen und verdienstvollen Sänger sehr zuträglich gewesen zu sein. Er war vortrefflich bei Stimme und führte die anstrengende Rolle zu vollster Befriedigung durch. Besonders gelang ihm die bekanntlich äusserst schwierige Arie im ersten Akte. — Die erste Oper, die seit langer Zeit ohne fremde Hülfe gegeben ward, war „Montecchi und Capuleti“. Es ist dies unstrittig das schwächste der Bellini'schen Werke; dass sich dasselbe trotz dessen noch immer auf den Repertoirs der deutschen Bühnen hält, während es selbst von den Thea-

tern Italiens so gut wie verschwunden ist, lässt sich nur daraus erklären, dass die Partie des Romeo durch die Schröder-Devrient zu einer Bedeutung gesteigert worden ist, die weit über den Werth der Oper hinausgeht, dass in Folge dessen der Romeo auch von allen namhaften sogenannten dramatischen Sängern in Deutschland als ein Paradeferd betrachtet wird. Die letzte Auf-führung der „Montecchi und Capuleti“ in Leipzig findet nur darin einige Berechtigung, dass einer jungen, reich begabten, leider aber nur wenig beschäftigten Sängerin, Fräul. Buck, wieder einmal eine Gelegenheit, sich in einer grösseren Partie zu zeigen, gegeben werden sollte. Fräul. Buck löste ihre schwierige Aufgabe im Gesange wie im Spiel befriedigend, was um so grössere Anerkennung verdient, als wir den Romeo hier fast nur von Künstlern ersten Ranges gesehen haben. Es ist Fräul. Buck zu diesem abnormen Versuche auf einem weitern und höheren Gebiete nur Glück zu wünschen. — Die zweite Hauptpartie der Oper, die Julia, sang Fräul. Mayer, wenn wir nicht irren, als erste Rolle nach ihrem Urlaub. Wir verkennen nicht die vielfachen Verdienste dieser für eine Provinzialbühne, wie die unsere, früher sehr schätzbar gewesenen Sängerin, wir gestehen auch mit Freuden zu, dass die Julia stets eine der besten Leistungen der Fräul. Mayer gewesen ist, doch drängt sich diesmal unwillkürlich die Frage auf, ob nicht jetzt der Zeitpunkt gekommen wäre, wo diese hier mit Recht so lange Jahre hindurch gefeierte Sängerin mit Ehren von der öffentlichen Wirksamkeit zurücktreten könne? Es ist Alles auf dieser Welt dem Wandel unterworfen, die Sängerninnen aber gewiss nicht am wenigsten — und leicht kann früher erworbener Künstlerruhm verdunkelt werden, wenn der Künstler es nicht versteht, zur rechten Zeit in das Privatleben zurückzukehren. Es lässt sich nicht in Abrede stellen, dass mit allmählicher Abnahme der übrigens ungewöhnlich lange conservirten Stimmittel des Fräul. Mayer's die Mängel ihres Gesanges, namentlich eine eigenthümliche und befremdende Textaussprache und ein oft unschönes Drücken und Quetschen des Tonnes, immer mehr hervortraten, dass die Sängerin jetzt nicht selten zu Effekt bezweckenden Manieren zum forciren des Organs und Outiren im Spiel, ihre Zuflucht nehmen zu müssen glaubt. Ihre diesmalige Leistung als Julia gab hierfür mehr als einen Beleg, am meisten aber die Scene mit Capellio im dritten Akt — früher eine vortreffliche Gestaltung Fräul. Mayer's. Sie stellte hier im Gesange, wie im Spiel die Wirkung des genannten Schlaftrunks etwas zu natürlich und die Schönheitsgrenzen zu sehr überschreitend dar. Die unartikulirten Laute, die sie ausstieß, die schmerzvollen Convulsionen, in denen sie sich zu den Füssen Capellio's wandt, machten

einen höchst unangenehmen Eindruck. Dieser Gesang hörte auf Musik zu sein, diese Darstellung war keine Kunst mehr. Ein Mediciner hätte daran die Wirkung von narkotischen Tranken auf den menschlichen Organismus studiren können — und das ist doch gewiss nicht Zweck der schönen Kunst! Ob auch für die nächste Saison Fr. Mayer *Prima donna assoluta* unserer Oper bleiben wird, ist wohl noch nicht entschieden; in einem solchen Falle dürften jedoch die Aussichten auf ein regeres Leben, das unserem Repertoire sehr zu wünschen wäre, nicht sehr glänzend sein. Der Direktor des Stadttheaters, Hr. Wiersing, hat bereits abermals eine Entdeckungsreise nach einer und mehreren Sängern ange-treten — hoffen wir, dass dieselbe nicht erfolglos bleiben wird! — Nicht unerwähnt dürfen wir bei dem Berichte über diese letzte Operavorstellung die höchst gelungenen Vorträge der Instrumental-Soli durch die Hrn. Lindner (Waldhorn), Landgraf (Clarinete) und Wittmann (Violoncell) lassen. —

Einen vorzüglichen Künstler lernten wir in dem einige Tage hier verweilenden Pianisten A. Jaell kennen. Er trug vor einem eugeren Kreise hiesiger Künstler und Kunstfreunde in dem Salon des Pianoforte-Fabrikanten Hrn. Breitschneider, einige seiner überaus ansprechenden, zum Theil sehr schwierigen Compositionen vor. Hr. Jaell verbindet mit einer enormen Technik den feinsten Geschmack und künstlerisches Verständniß im Vortrage. Er ist jedenfalls einer der bedeutendsten Virtuosen des Piano's und sein ihm von Amerika aus vortauf gegangener Ruf ein wohl begründeter. Der Künstler wird im nächsten Herbst nach Leipzig zurückkehren, um in einem der Abonnements-Concerte öffentlich zu spielen.

30.

## Besprechungen neu erschienener Werke.

*Beethoven's Sinfonien* nach ihrem idealen Gehalt mit Rücksicht auf Haydn's und Mozart's Sinfonien, von einem Kunstfreunde. — Dresden, Ad. Brauer.

Der Verfasser spricht sich in einem kurzen Vorwort über den Zweck dieses nur 33 Seiten zählenden Schriftchens dahin aus, dass es ein Commentar zu besserem Verständniß der besagten Beethoven'schen Werke für Dilettanten und Kunstfreunde sein soll und nennt diesen Commentar einen ästhetischen, um damit anzudeuten, dass er die Musik nebenher liegen lassen und den Leser als in-nig vertraut mit ihr annehmen will. Er sagt, dass Mozart's und Haydn's Sinfonien mehr oder minder nur das musikalische Bedürf-nis befriedigen, während Beethoven die bewährten Erfahrungen gemäts adoptirten Formen umstrich und sich eine neue schuf, „in welcher er sich fessellos und schrankenlos“ bewegen konnte. Das sehen dem „Kunstfreunde“ doch selbst zu stark und er widmet

denn schnell diesem Widerspruch in sich selbst noch eine Seite, in welcher die fessel- und schrankenlose Form näher explicirt werden soll. Die wirklich dichterische Absicht soll der spezifisch-musikalischen den Rang abgelaufen haben, als ob Mozart und Haydn die grössten Prosatiker der Welt gewesen wären, als ob ihren Sinfonien nicht dichterische Ideen zu Grunde lägen? Kindliche Naturen überlassen sich frei den spielenden Affekten, während das höhere Alter unsere Affekte sich in einer gewissen empirischen nicht absoluten Logik aus einander entwickeln lässt, das ist der einzige Unterschied zwischen Jenen und Beethoven, Jene haben stets die Form gewählt, welche ihrem dichterischen Bedürf-nis entsprach, und das hat Beethoven auch gethan und niemals vergessen, dass die Form das wesentlichste Bindemittel zwischen dem Geistigen und Sinnlichen ist. Dramatische Lyrik aber und dergleichen hat wahrlich nie in Beethoven's Sinn gelegen.

Ueber die Sinfonie ist manche Wahrheit aus Zeitungsartikeln und andern Werken wiederholt worden, und das ist das einzige Verdienst, was wir neben den vielen Unklarheiten, die laufend ohne Motive eingeflochten werden, aufzufinden im Stande gewesen sind.

*Chrysaender, Fr., Ueber die Moll-Tonart in den Volks-gesängen und über das Oratorium. Zwei Abhand-lungen.* Schwerin, Oertzen u. Schlopke.

Der Verfasser gehört zu den Individuen, deren Classe nur in Deutschland — hier aber in genügender Anzahl — vertreten ist. Männer, die ihre ganze geistige Kraft stets nur darauf hin gerichtet haben, das Zusammengesetzte in seine Elemente zu zerlegen, Analytiker, die niemals mit einer glatten Wahrheit zufrieden sind, sondern — wenn es auch zu gar nichts hilft — noch Wochen lang darüber grübeln, ob diese Wahrheit nicht wie eine Tischplatte auf drei oder vier andern Sätzen ruhen könnte, ob jeder dieser Sätze nicht wieder drei oder vier Füße habe und so *in infinitum*. Der wahren Kunst nutzt das absolut Nichts, denn der Künstler braucht empirische Wahrheiten, deren Innewerden und Innegeben vielmehr Sache des Gefühls als des Verstandes ist, der Kunstfreund aber genießt ursprünglich den poetischen Inhalt der Musik, seine Bildung muss aber so geleitet werden, dass er die Sprache der Musik, die durch die Uebersetzung entstandenen Formen verstehe. Wer hat nun eigentlich den Nutzen davon, wenn auf 19 Seiten bei gewagten Prämissen und schwankenden Beweisen, in kaum verständlicher Sprache dargehan wird, dass die Moll-Tonart ihren Grund in den sprachlich-tonischen Organen des Menschen, das Dnr aber in den musikalischen Instrumenten als den rein tonischen Organen gefunden habe? — Der Gräbler allein, der unpraktische Mensch, der hinter dem Ofen verstaubt; ja! wir wagen zu behaupten, dass diese Brochüre, wenn sie überhaupt durch den Zufall und andere Bemühungen bekannt wird, wohl von einer gewissen Anzahl Bibliotheken angeschafft; aber wahrlich kaum von den Bibliothekaren selbst durchgelesen werden wird.

Zur Probe ein Satz aus der ersten Abhandlung:

Jeder Gesang hat sprachlich geformte Gedanken zu seiner Voraussetzung und zu seinem Inhalte; aber die Sprache ist von dem Gesange aufgenommen und gesteigert in das Tonreich des menschlichen Organismus. Im Gesange sind also die sprachlichen und die tonischen Organe des Menschen in vereint

Thätigkeit wirksam, die Gesänge brechen aus ihnen hervor als Stimmen und Zungen der an sich unfassbaren, rein geistigen Harmonie des Gemüths.

Die zweite Abhandlung: „Ueber das Oratorium“ hat allerdings aber einen praktischen Zweck, und der ist: durch die Betrachtung des Oratoriums darüber in's Reine zu kommen, was der Kirche, was der Kunst wirklich angehört und was einer jeden eigentlich gebührt. Der Verfasser kommt zum Schluss darauf hinaus, dass das „Geistliche und Weltliche“, welches im Oratorium enthalten ist, als „Gottesdienstliches und Geschiehtliches“ geschieden werden müsse. Was bei dieser Scheidung entstehen soll, weiss der Verfasser selbst nicht, denn er sagt selbst: „Geist von diesem Zwange — (der Verbindung im Oratorium nämlich) — und gekräftigt durch grosse Meister, werden sie entweder schöner aufblühen, denn je zuvor, oder ganz untergehen?“ Wer mit dem sie gemeint sind, erfahren wir nicht, und wir vermuthen bloss, dass der Artikel J, I, pag. 37 „das Geschiehtliche in dramatischer Form“ in dem wieder bewiesen wird, dass die Oper, die Oper ist, d. h.: dass handelnde Menschen singen und von Orchester begleitet werden können, dem im Dunkeln tappenden, aber sehr strebsamen Schüler einen Fingerzeig in das noch Dunklere sein soll. Das Gottesdienstliche in kirchlicher Form (II, pag. 58) dagegen zerfällt in „drei Glieder“. „Christus, des Gottesdienstes Mitte und Haupt, soll von uns ganz ergriffen und erlebt werden“, — „Er soll zu uns kommen auf dem Wege des gesprochenen Wortes.“ Die Gemeinde antwortet im Liede — und der Prophet im Anfange, die Stimme der „Schaar der alten Väter“ soll durch einen Männerchor — in unserem Interesse hoffentlich mindestens „junge Väter“ — gegeben werden. „Die Musik als ein geistig lebendiges Wesen — so heisst es weiter — nimmt Theil an den Gesetzen aller geistigen Organismen. Sie lebt, in diesem Leben, im reinen Tonleben ist die Musik selbst die Darstellerin des Gemüthes, des innern Dranges, des Verlangens und Geniessens. Ihr Inhalt, der Gedanke ist verkört und durch den mehrstimmigen Satz zum Ausdruck der Gesamtheit gesteigert — was heisst das? — Und so geht es fortwährend hin und her in den Formen logischer Deductionen, die nichts weniger als logisch sind, weil die Prämissen, die Fundamente gewöhnlich confus sind. Die Musik ist ein geistig lebendiges Wesen!

Wir wollen sehen, wie der Verfasser dahin kommt: — Zuerst behauptet er, wir wüssten nicht, was das Oratorium in unserm Leben soll? welcher Styl es habe? Die Tausende, die mit Begeisterung sich überall dahin drängen, wo solche vorgeführt werden, sind wahrscheinlich unsere Bediungs-Bürger, und was bedeutet das mit dem „Styl“, welche Form haben die überhaupt grossen musikalische Werke, Opera, Sinfonien, hängt diese nicht bekannter Weise, wie der Verf. nachher auch herausfindet ganz von dem geistigen Inhalte ab? — Dann kommt erstens ein Rückblick auf die Geschichte des Oratoriums und dessen, was vor Entstehung desselben in die Kategorie dieser Kunstgattung fällt — und dieser Rückblick ist allerdings eine ganz gediegene Arbeit, das einzige Preiswürdige dieses Buches. In der morgenländischen Kirche begann man die Musik zur Erhöhung der Andacht herbeizuziehen, „Hebliche Gesänge“ wechselten mit den Predigten; die katholische Kirche enger als die morgenländische, einseitig, priesterlich, war auf einen kürzeren, geistigeren Ausdruck bedacht; sie rief dess-

halb die Musik und Malerei zur Unterstützung herauf. Biblische Historien wurden im „Spiel“ wiedergegeben. Als diese in die frivolsten Volksspiele immer mehr ausartete, entstand im 16. Jahrh. das Oratorium, dieses Zwischenstück zwischen Kunst und reinem Gottesdienst. Die Musik war aber noch nicht weit genug, um dem Oratorium, „welches in dramatischen Gedanken seinen Halt hat“, zu genügen und entwickelte daher nur die Messe und protestantischerseits die Harmonisirung der Kirchengesänge. Da kam von Säden her die Oper und beherrschte bald die Gemüther in weltlicher Beziehung, bis zu einem Grade der Frivolität, die sehr richtig durch Citate aus Mattheson's Werken dargehan wird. In der Zeit des immer wachsenden Verfalls entstand Händel, der das Oratorium zum zweiten Male schuf. Das Theater war unkräftig und unheilig, die Kirche zu sehr von der dramatischen Form angeekelt, um zu ihr greifen zu können, und darum schlug den Mittelweg das Oratorium ein, indem er doch die „dramatisch-musikalischen Gedanken wieder an's Licht brachte“. Ueber Händel's Werke, wie über Bach, der sich eigentlich, allein dem Cultus zuwandte, sagt der Verf. hier viel Preiswürdiges, das uns gleich einer Oase inmitten grosser Dürre etwas erfrischt. — In Nro. II aber, wo er sich allein der Betrachtung des Oratoriums widmet, wurde uns himmelsangst, was wird da Alles herausgeklaut, um polemischen zu können, und wie schwerfällig, selbstgefallig breit und unverständlich die Belouelungen. Aus Ansprüchen des vielverdienten v. Winterfeld's, den er selbst hochachtet, werden wichtige Wörter „fast“ und „viel“ fortgelassen, weil sie zufällig sein können!!! damit er selbst über den Rest, den ganz entstellten Rumpf herfallen kann. So heisst es endlich nach einer Masse confuser Sachen, als: „Was erzählt der Chor? Nichts. Welche Fantasiegestalten bildet er? Keine“ u. s. w. Das Oratorium hatte keine grosse musikalische Form, sondern musste einen vernünftigen Inhalt haben, das Alles nach Händel „von des Gedankens Blässe angekränkt sei“.

Mit einem Worte: Geht schlafen, ihr Musiker alle — du von des Gedankens Blässe angekränkeltes Weltgericht, Paulus, Elias, Zerstorés Jerusalem u. s. w. — Ja, ja: Lest nur Herrn Chylander's Abhandlung, und die Versicherungen sei Euch allen gegeben: Schlafen sollt ihr sehr bald! —

*Theodor Wilhelm Richter, Die Grundverhältnisse der Musik.* Erster Theil: Die Grundverhältnisse der musikalischen Harmonie. Zweiter Theil: Die Grundverhältnisse der Musik als Sprache. Leipzig 1853 und 1854. Verlag von Bernhard Tauchnitz.

Man hat unserer Zeit es oft zum Vorwurf gemacht, dass sie vorzugsweise eine kritische, ärserszerle, weniger productive sei, dass sie fast nur von den Resultaten der klassischen und romantischen Periode lebe, von dem alten Ruhm zehre. Als Vorwurf diese Ansicht auszusprechen ist ungerecht, denn einmal sind wir nicht arm an künstlerisch producirenden Talenten, die auch in der gerühmten alten Zeit nicht allzu dicht gesät waren, — eine Zeit, die einen Schumann, einen R. Wagner, einen Mendelssohn, einen Meyerbeer, einen Berlioz neben oder unmittelbar nebenan-der wirkend aufzuweisen hat, ist gewiss nicht arm — anderentheils liegt das Bedürfniss nach wirklich productiver Kritik, nach dem Ausbau der Theorie in einer historischen Nothwendigkeit begrün-

det. Das Material, dessen der Theoretiker bedarf, um ein geläutertes System aufzustellen, musste erst durch die Empirie gewonnen, durch die künstlerischen Thaten der grossen Meister herbeigeholt werden, die Meinungen über die Werke und neuen Wege der Heroen der Kunst mussten sich erst abklären, ehe überhaupt von einer Begründung der Wissenschaft auf einfache Naturgesetze die Rede sein konnte. Es ist das der natürlichste Gang der Dinge und findet sich in jeder andern Wissenschaft und Kunst: die Praxis eilt stets der Theorie voran und bahnt ihr den Weg.

Dem Forscher ist nun zur Zeit ein weites Feld der Thätigkeit eröffnet, und viele solche Früchte dieser Thätigkeit haben wir in den letzten Jahren reifen gesehen. Auch vorliegendes Werk begrüssen wir mit Freuden als einen sehr schätzenswerthen Beitrag zur Literatur der Musikwissenschaft. Der Verfasser gibt etwas, das uns his jetzt eigentlich noch ahnging: eine wirkliche und reine Grammatik der Ton Sprache. Im Gegensatz zu früheren derartigen Bestrebungen nanmhafter Theoretiker hält sich Richter nur an die Sache selbst und schweift nicht in das Gebiet anderer musikalischer Disciplinen hinüber. Seine Grammatik ist consequent nach den Grundätzen durchgeführt, welche die Sprachforscher bei Ausarbeitung der Grammatik der Wortsprache verfolgen. Für den musikalischen Philologen ist aber eine solche Aufgabe eine ungleich schwierigere, weil das Material seiner Sprache, der Ton, nicht allein — wie die Laute der Wortsprache — von logischen, sondern auch von physikalischen Gesetzen abhängig ist. Diese mussten erst vollständig festgestellt werden, es musste der Grundsatz zur Geltung kommen, dass die zwölf Töne von C bis H, durch welche auch Richter die Musik, wie sie eben ist, in der Hauptsache allein zu Stande kommt, trotz ihrer mathematisch nicht gleichen Abstände als sich ähnliche Grössen zu betrachten sind.

Der erste Theil des Werkes umfasst — ebenso wie in der Grammatik der Wortsprache — die Formlehe, der zweite die Anwendung der Formen zum logischen Satzbau (Syntax). Schon im ersten Theile gelangt der Verfasser zu neuen und überraschenden Resultaten. Er theilt die zwölf Töne der chromatischen Scala in zwei Hauptgruppen. Die erste derselben besteht aus den „selbstständigen“, die andere aus den „unselbstständigen“ Elementen der genannten Tourreihe. Die Töne des *Dur-* und *Moll-Dreiklanges* bilden die erste Hauptgruppe, als Hauptform für die zweite nimmt Richter die grosse (oder wie er sagt „reine“) Secunde, grosse Quarte, kleine Sext und grosse Septime) (in der Scala von C also: *d, f, as* und *h*) an. Eine Vermischung der „selbstständigen“ mit den „unselbstständigen“ Elementen erzeugt die Nebengruppen des *Dominanten-Accordes* und der von ihm abgeleiteten verschiedenartigen Accorde und Dreiklänge, sowie die Dreiklänge der *Subdominante*. Von diesen Grundsätzen ausgehend führt Richter sein System mit fester Hand durch und gibt eine Formenlehre, die eben so einfach als leicht fasslich und klar ist. Die hierbei gegebenen Tabellen der Tonleitern und Accorde verschaffen ein übersichtliches Bild über das Ganze; doch scheint es uns unweissenlich und überflüssig, dass der Verfasser den Quinten- und Quartens-Cirkel bis zu Tonarten führt, die in der Praxis nie vorkommen und eigentlich nur sehr imaginär sind. Wir haben wenigstens noch nirgend, selbst nicht in den complicirtesten Ausweichungsstellen irgend eines *Caeceseidur* mit 42

Kreuzen, oder ein *Caeceseidur* mit einer gleichen Zahl von *b* als Vorzeichnung gefunden.

In dem zweiten, die Syntax behandelnden, Theile des Werkes geht der Verfasser noch entschiedener seinen eigenen Weg. Er beweist hier die formelle Verwandtschaft und die vielfachen Beziehungen, in welchen die Ton Sprache mit der Wortsprache steht; er erläutert scharfsinnig das Wesen des musikalischen Satzes in der einfachen und schmucklosen Form des einstimmigen Gesanges bis zu den kunstvollen Verschlingungen des doppelten Contrapunktes. Seine Darstellungsweise ist dabei so klar und übersichtlich, er begründet seine Auserprüche so ganz auf die einfachsten Lehrratsche der Logik, dass hier nicht die geringste dunkle Stelle aa finden ist und sich das Eine stets organisch aus dem Anderen entwickelt. Seine Aufstellungen belegt der Verfasser mit Citaten aus den Werken grosser Meister, oft weicht er aber von dem ab, was his jetzt die Schule als unumstössliche Regel angenommen und mit Starrheit festgehalten hat, trotz dessen, dass viele dieser Regeln durch die nur seltene Befolgung in der Praxis fast zu Ausnahmen geworden sind. Vermöge der Selbstständigkeit des Richter'schen Werkes konnte und durfte sich der Verfasser nicht auf Autoritäten berufen — er steht vollkommen frei und unabhängig da und berechnet am besten selbst seinen Standpunkt in folgenden, dem Vorwort zum zweiten Theile entnommenen Worten: „Ich muss überhaupt vernehmen, dass es für die Grammatik der Musik irgend eine Autorität gebe, ansser dem erwiesenen Sprachgebrauch der Meister. Es kommt bei dieser Wissenschaft einzig und allein auf die genaue Beobachtung der Sprache in Bezug auf deren Grundbedingungen und Gebrauchweise, und darauf an, dass das als nothwendige und deshalb von Allen befolgte Regel Erkannte auch seinem wissenschaftlichen Grunde auf das Einfachste dargestellt werde. Wird dieser Gesichtspunkt von den Bearbeitern der Ton Sprachlehre festgehalten, so bewahren sie sich vor dem Vorwurfe einer einseitigen und anmasslichen Schulweisheit und stellen nicht Lehrratsche hin, deren der tägliche Gebrauch der Sprache spottet“.

Es bedarf wohl nach dem Gesagten keiner weiteren Empfehlung dieses mit vielem Fleisse und klarstem Blicke geschriebenen Werkes. Es ist dasselbe als ein Fortschritt zu betrachten, es wird durch dasselbe der Forschung ein neues, bisher unvollkommen cultivirtcs Feld eröffnet. Wenn der Verfasser selbst nichts gethan hätte, als diesen neuen Weg anzuzeigen und weiteren Bestrebungen zu ebened, so würde er schon dadurch sich ein namhaftes Verdienst erworben haben. Voraussichtlich wird aber das Werk bei der thätigen Ausarbeitung des Systems einen nachhaltigen Einfluss anstrahlen im Stande sein. 30.

### Tags- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Die beiden Theater, das Stadt- und Vaudeville-Theater werden Mitte September wieder eröffnet und hat Herr Ferd. Röder die Direction beider übernommen. Unter den neu engagierten Sängern zeichnen sich Fräulein von Westerstrand, bisher in Coburg, Fräulein Johansen, bisher in Scttin, und Fräulein A. Gütther, bisher in Danzig, besonders aus. Auch das Herren-Personal ist ein ganz neues; als Tenoristen wurden die Herren Erl, bisher in Graz, und Röhr von Wiesbaden, gewonnen; der rühmlichst bekannte Baritonist Carl Becker und der Bassist Tho-

matseeck, welcher in Cassel mit vielem Beifall gesungen, werden dazu beitragen, ein gutes Ensemble herzustellen. — Als Neuigkeiten werden wir Wagner's „Lohengrin“, Meyerbeer's „Nordstern“, Marschner's „Austin“, Adam's „Giraldus“ und Verdi's „Rigoletto“ sehen. — In der vergangenen Woche wurde dem musikalischen Publikum hieselbst ein Schauspiel geboten, das in seiner Eigenliechtheit wohl einzig dastehet. Eine Oper, deren Text und Musik — auf dem Zettel las man:

„Von Componisten der den Text erdacht, —  
Und von dem Dichter, der die Musik gemacht.“

von einem hiesigen Dilettanten, dessen Fabrikas schon seit einem Jahrhundert im besten „Geruche“ steht, herrührt, deren Aufführung von Dilettanten unter Leitung des Königl. Musik-Directors Hrn. Fr. Weber übernommen, und deren Ertrag für ein Stipendium zu einer Freistelle an der Rheinischen Musikschule bestimmt war, wurde in dem hiesigen Vandeville-Theater am Freitag und Sonntag, beide Male mit grossem Beifall gegeben. Vor allen Dingen sahen wir mit wahrer Befriedigung so viele Kräfte sich mit der grössten Bereitswilligkeit zu einem der Kunst wohltätigen Zwecke vereinen, freuen uns aber, unsere Anerkennung der zu Grunde liegenden wohltätigen Absicht und der wirklich künstlerischen Ausföhrung in gleichem Masse zu Theil werden lassen zu können. Das Libretto benutzt eine alte könlige Sage mit ausserordentlichem Geschick, ist jedoch in allen seinen Punkten so local, dass es nicht in dem Zwecke dieser Zeitung liegen kann, sich darüber weiter auszusprechen. Die Musik ist ein Quodlibet, allen bekannten guten Opem entnommen, dem man rühmend nachsagen muss, dass es sehr pikant und geschickt zusammengesetzt ist.

Das Werk ist das wahre Bild des östlichen Humors, der durchaus gemüthlich und komisch ist; es schlag deshalb auch bei dem hiesigen Publikum ausserordentlich durch. Wir halten uns für verpflichtet, dem Componisten, dem Herrn F. Weber wie sämmtlichen Mitwirkenden hier öffentlich unsern Dank auszusprechen.

Mainz. Das Musikfest ist nun vorüber; die zahlreichen Zuhörer, welche demselben beigewohnt, werden in den dargebotenen Kunstgenüssen alle Erwartungen übertrafen gefunden haben. Der Beifall, welcher den Söli wie den Chören und namentlich dem Bassisten Carl Formes gespendet wurde, war ein wahrhaft begeisterter.

Cassel. Am 20. August wurde die neue Oper des Jungen Hof-Capellmeisters J. J. Bott „Der Unbekannte“ zum ersten Mal mit Beifall gegeben. Das Textbuch von Biberhofer, nach einem Drama aus dem französischen, ist mit grosser Bühnenkenntnis behandelt. Was die Musik betrifft, so charakterisirt sich dieselbe dadurch, dass in ihr Melodienreichtum vorherrscht, dass der Stil ein edler, echt deutscher ist und der dramatische Effect von Akt zu Akt sich steigert.

In Anhangar starb vor einigen Tagen der durch seine zahlreichen Kirchen-Compositionen bekannte C. L. Drobisch an der Cholera.

Ein Urtheil über Beethovens Neunte Sinfonie a. d. Jahr 1825 nach deren Aufföhrung auf dem Aachener Musikfeste, lautet am Schlusse: es ist nicht zu läugnen, dass das Finale mit seinen Chören der schwächere Theil des genialen Werks ist. Zwar fehlen auch hier nicht einzelne unvergleichliche Scenen und Stellen aber dagegen — ich scheue mich nicht es auszusprechen, denn gegen Beethoven nicht von der Brust zu reden, wäre unverschönl — fehlt dem Ganzen an Haltung und Ausföhrbarkeit. Die Singstimmen, namentlich Sopran und Bass, liegen fast ohne Unterbrechung in ihrer möglichsten Höhe, und die grosse Trommel nebst

Triangel und Pöckelflöte, sowie Contrafagott und Contrabass, sind sehr obligat beehndet und massen sich mehr an, als ihnen von Rechtswegen zukömmet. Trotzdem kann man von Beethovens sagen, was man von Händel gesagt hat: Auch in der Verirrung — gross!

## Inserat.

Die Allgemeine Musik-Gesellschaft in Zürich (Schweiz) wünscht für kommende Winter-Saison ein Orchester für ihre Concerte zu engagiren. Solche Gesellschaften wollen sich spätestens Ende September unter genauer Angabe ihres Bestandes und ihrer Bedingungen schriftlich franco an den Capellmeister der Allgemeinen Züricher Musik-Gesellschaft Herrn S. Pestalozzi, kleine Stadt Nr. 14 wenden.

Zürich, den 24. August 1854.

## Neue Musikalien

im Verlage der

### Hof-Musikalienhandlung von Adolph Nagel in Hannover.

	Thlr. Sgr.
Beethoven, 6 geistl. Lieder v. Gellert m. Pfte. op. 48 — 19	
Einzeln Nr. 1—5 à 3 $\frac{3}{4}$ Sgr. Nr. 6 . . . . .	7 $\frac{1}{2}$
Enckhausen, Der 23. Psalm f. 4 Männerst. op. 85 . . . . .	20
— 2 geistl. Gesänge nach Worten der heil. Schrift (Psalm 103) f. 4 Männerst. op. 86 . . . . .	17 $\frac{1}{2}$
— Orgelstücke mit oder ohne Pedal. op. 87. Heft 1 —	7 $\frac{1}{2}$
— Heft 2 —	12 $\frac{1}{2}$
Franchomme, Var. p. Vlle. av. Pf. op. 2 (Neue Aufl.) —	15
Gerold, Tänze f. Pfte. Nr. 15. Mazurka 3 $\frac{3}{4}$ Sgr. Nr. 16. Vermählungs-Quadr. f. 7 $\frac{1}{2}$ Sgr. 4hüge. Polon. Pf. —	15
Grützmacher, 2 Gesänge m. Pfte. op. 14 . . . . .	17 $\frac{1}{2}$
Einzeln Nr. 1 10 Sgr. Nr. 2 . . . . .	12 $\frac{1}{2}$
Herts, Bombay Füsiliers-Ball-Polka f. Pfte. . . . .	5
Hille, 3 Architektenlieder m. Pfte. op. 15 . . . . .	15
— 4 Lieder f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. op. 17 . . . . .	1 5
Luettich, Nr. 44. El Ole, Nr. 45. La Madrillena à —	5
Lindner, Lyrische Stücke f. Vlle. u. Pfte. op. 26. Nr. 1, 3, 6 à 12 $\frac{1}{2}$ Sgr., Nr. 2 20 Sgr., Nr. 4 17 $\frac{1}{2}$ Sgr., Nr. 5 . . . . .	15
Molch jr., 5 Lieder f. 4 Männerst. op. 39 . . . . .	17 $\frac{1}{2}$
Müller, Jean, Souvenir de Rome. 8me. Fant. p. Clar. av. Pfte. op. 92 . . . . .	27 $\frac{1}{2}$
— Gr. Morcean de Concours p. Clar. av. Pf. op. 102 1 10	
Müller, K. jr., Nun die Schatten dunkeln m. Pfte. op. 3 —	12 $\frac{1}{2}$
Rüdecker, „Bleib bei mir“ m. Pfte. . . . .	5
Romberg, B., Noct. p. Vlle. av. Pfte. op. 3 (Neue Aufl.) —	10
Sammerlat, Masken-Galopp f. Pfte. op. 21 . . . . .	3 $\frac{3}{4}$
Stowicek, Der fröhliche Zecher, Gedicht von Kopsich m. Pfte. op. 22 . . . . .	6 $\frac{1}{4}$
Struck, Tirolerlied mit leichten u. brillanten Variationen f. Pfte. op. 6 . . . . .	15
— Brillante Fant. über Melodien aus „Oberon“, von C. M. v. Weber f. Pfte. op. 7 . . . . .	15
Vaas, 3 Gedichte m. Pfte. op. 3 10 Sgr., Nr. 1. Juchee Nr. 2. Wansch 3 $\frac{3}{4}$ Sgr., Nr. 3. Laut und traut —	6 $\frac{1}{4}$
Volkslieder m. Pfte. od. Guit., Nr. 32. Der gute Kamerad. Nr. 33. Das gestörte Glück à —	5

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte und besprochene Musikalien sind in der Musikalien-Handlung von M. Schloss zu haben.



# Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 36.

Cöln, den 9. September 1854.

V. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.

Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Insertions-Gebühren pro Post-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

## Die päpstliche Kapelle zu Rom.

### II.

Die eigentliche Gründung der päpstlichen Kapelle, als für sich bestehender Corporation, fällt unter die Regierung Gregors des Grossen (590—603). Diesem für das Heil der christlichen Religion rastlos thätigen Papste scheint der Gesang (das heisst der Kirchengesang, denn einen andern gab es damals, wie noch lange nachher, nicht) eben sowohl ein menschliches, wie ein religiöses Bedürfniss gewesen zu sein. Er setzte nicht allein den Sängerverein ein, welcher nachher den Namen der päpstlichen Kapelle erhalten hat, sondern stiftete auch eine Singschule, deren vornehmster Lehrer er selbst war. Vielleicht haben beide Anstalten in ihrem ersten Ursprunge nur eine einzige ausgemacht. Bis vor dem grossen Brande, welcher im Jahre 1308, während der Päpste (damals Clemens V.) in Avignon residirten, nicht allein die lateranensische Kirche (S. Giovanni in Laterano), sondern auch den daran stossenden Pallast gleichen Namens, die damalige Residenz der Päpste in Asche legte, zeigte man in letzterm sowohl das Bett, auf welchem Gregor zu sitzen pflegte, wenn er sich mit dem Gesange beschäftigte, als auch das von ihm eingeführte Antiphonarium; ja (wenn man sonst einem gleichzeitigen Schriftsteller Glauben beimessen darf), selbst die Peitsche war noch zu sehen, mit welcher der eifrige Mann seine Schüler zur Ruhe und Aufmerksamkeit angehalten hatte.

Die mechanischen Veränderungen, welche bis dahin der Kirchengesang erlitten haben mochte, z. B., dass Papst Gregor, statt der üblichen griechischen Buchstaben, welche, über die Silben des Textes gesetzt, den Ton bezeichnet hatten, lateinische einführte, übergehe ich mit Stillschweigen. Von der höchsten Wichtigkeit für die Theorie desselben ist jedoch der Umstand, dass, wie es scheint, der sogenannte *Cantus Gregorianus*, wie er noch in diesem Augenblicke in der päpstlichen Kapelle

gebräuchlich ist, gleich bei seiner Entstehung, oder doch kurz nachher, mehrstimmig gesungen worden ist. Möge dieser Gebrauch unter oder von diesem Papste, oder etwa fünfzig Jahre später unter oder von dem gleichfalls um den Kirchengesang höchst verdienten Papste Vitalianus (657—672) in die Mode gebracht worden sein, immer bleibt es eine merkwürdige Erscheinung, dass wir, zu einer Zeit, wo sich der den Griechen abgeborgte *Cantus firmus* in seiner höchsten Blüthe zeigte, zugleich neben diesem den mehrstimmigen finden, ohne durch eine anderweitig vorausgegangene Thatsache auf die eigentliche Spur dieser Erfindung geleitet zu werden.

Diejenigen Schriftsteller, welche schon unter dem genannten Papste Spuren von figurirtem Gesange anzutreffen geglaubt haben, sind offenbar zu diesem Irrthume durch die Verwechslung des letztern mit dem mehrstimmigen, oder harmonischen Gesange veranlasst worden. Dass der *Canto armonico* in der Periode von 500 bis 550 erfunden worden ist, mag, wie oben bemerkt, nicht bezweifelt werden. In der Mitte des siebenten Jahrhunderts scheint er schon sehr gebräuchlich in der päpstlichen Kapelle gewesen zu sein. Um diese Zeit hatten die Sänger derselben eine gesetzmässige Verfassung und mit dieser grosse Vorrechte erhalten; letztere wurden von den nachfolgenden Päpsten nicht allein bestätigt, sondern auch ansehnlich vermehrt, bis auf Sixtus V., welcher sie, wie wir weiter unten sehen werden, beschränkte, überhaupt der Kapelle eine neue Gestalt gab. Jene Verfassung enthielt, unter dem Namen *Constitutio scholae cantorum*, die sämtlichen Obliegenheiten welche letztere hatten, und setzte zugleich die disciplinaren Strafen für die Dienst- oder sittlichen Vergehungen fest, welche sie sich zu Schulden kommen lassen würden.

Nachdem sich noch Leo II. (682—684) der päpstlichen Kapelle eifrig angenommen hatte, scheint, wie wir aus dem Stillschweigen der gleichzeitigen Schriftsteller

schliessen dürfen, in Folge der politischen Unruhen, in welche von jetzt an die Päpste verwickelt wurden, die Sorge für diese Anstalt geschwunden und sie selbst in Verfall gerathen zu sein.

Es ist bemerkenswerth, dass, wie schon der Kirchengesang in seinem ersten Ursprunge eine Erfindung des geistlichen Standes gewesen war, die erste Anregung zur Wiederherstellung und neuen Belebung, oder vielmehr gänzlichen Umgestaltung desselben, gleichfalls von einem Mönche ausging. Wie sehr man auch über die Bemühungen Guido's von Arezzo um die Musik zu Anfang des elften Jahrhunderts im Dunkel sein, wie wenig eigentliche historische und wissenschaftliche Gewissheit über seine Gesangsverbesserungen, oder über seine musikalischen Erfindungen vorhanden sein mag, immer scheint es ausgemacht, dass wir die Erfindung des Linien-Systems (sei es mit vier oder fünf Linien), das heisst die Bezeichnung der Töne durch Figuren auf oder zwischen fünf Linien gesetzt, nicht dem Erzbischofe von Canterbury Dunstan (am Ende des zehnten Jahrhunderts), noch weniger dem bekannten Johann Damascenus (um die Mitte des achten Jahrhunderts), sondern dem genannten Guido zu verdanken haben. Freilich weiss man auch hier nicht einmal mit Sicherheit anzugeben, ob er, nebst den sechs Silben, auch die sechs Buchstaben erfand, oder als schon erfunden, nur zuerst praktisch anwandte.

Jetzt entsteht die Frage: Wann und von wem ist der figurirte Gesang, welcher nur in Folge des bereits vorhandenen Linien-Systems entstehen konnte, erfunden worden, und was eigentlich ist dieser Gesang? Liest man die älteren musikalischen Schriftsteller mit Aufmerksamkeit nach, so wird man gewahr, dass sie sich sowohl in Hinsicht der Entstehung wie der eigentlichen Bedeutung desselben widersprechen. Wahrscheinlich zieht die Ungewissheit über die eigentliche Natur dieses Gesanges auch die Ungewissheit über die Epoche seiner Erfindung nach sich. Dass nicht allein die ältern Autoren den *Canto armonico* (a più voci oder in *consonanze*) mit dem *Canto figurato*, entweder der That oder bloss dem Namen nach, verwechseln, sondern dass auch heutiges Tages noch, und zwar bei sehr gelehrten Musikliteratoren und Componisten, der Begriff leider nicht bestimmt ist.

Viele meiner Leser (und unter diesen wahrscheinlich manche ausübende Musiker) dürften gleich den italienischen Literatoren, über die eigentliche Bedeutung der genannten drei Gesangsarten in Zweifel sein. Ihetwegen will ich hier eine Erklärung derselben geben, wie sie mir nach den darüber angestellten, reiflichen Nachforschungen, die wahrscheinlichste dünkt. *Canto firmo* war der von dem griechischen Tempel auf den christlichen Gottesdienst übertragene Gesang, dessen Töne, ausge-

nommen da, wo die Quantität (Länge oder Kürze) der darüber gesungenen Silbe von selbst eine Nuancirung hervorbrachte, stets von derselben Dauer waren, also nur eine und dieselbe Geltung hatten. Aus diesem Grunde musste er sowohl ohne Tempo und Tactabtheilung, als ohne Rhythmus und musikalische Phraseologie sein. Unter ersterem verstehe ich den Ort, wohin in einer musikalischen Phrase die natürliche Dehnung im Vortrage fällt, unter letzterem den jedesmaligen Abschluss oder die Beendigung desselben. Der Ausdruck *Canto firmo* scheint mir weit späteren Ursprunges, als der Gesang selbst, und wahrscheinlich erst mit der Entstehung des *Canto armonico* oder gar erst des *Canto figurato* in Gebrauch gekommen zu sein.

Es war natürlich, dass, da man die Consonanzen kannte, der *Canto firmo* bald zu einem mehrstimmigen werden musste. Er blieb übrigens, diese Verschiedenheit ausgenommen, ganz so, wie er gewesen war. Man nannte ihn *Canto armonico* oder *Canto in consonanze*. Dass wir vom harmonischen Gesange keine frühere Spur vorfinden, als zu Anfang des siebenten Jahrhunderts, unter Gregor dem Grossen, beweist nicht, dass nicht schon vor dieser Zeit mehrstimmig gesungen worden sein sollte. Es ist kaum zu glauben, dass man sich während mehr denn zweihundertundfünfzig Jahren in den beschränkenden Unisonus eingeeengt haben sollte, welcher, eben weil ihm die oben angeführten, den *Canto figurato* bezeichnenden, Eigenschaften abgingen, allen musikalischen Sinn tödten musste.

Die Anwesenheit der letzteren im deutschen Chorale macht es möglich, dass dieser im Einklange vorgetragen werden kann, ohne Ueberdruß zu erregen; zu geschweigen, dass selbst hier von einem kleinern Theile der Gemeinde in Consonanzen gesungen wird. Man dürfte fragen, warum es mir unmöglich scheinete, dass die Christen dritthalbhundert Jahre den Einklang beibehalten haben sollten, da doch während der ganzen Dauer der politischen und religiösen Cultur der Griechen, bei diesem Volke keine andere Art des Gesanges vorhanden gewesen? Auf diese Frage, deren Gegenstand, obgleich nicht direkt hierher gehörend, vom höchsten Interesse ist, will ich kurz, aber (wie mich dünkt) genügend antworten. Es kommt hier auf nichts Geringeres, als darauf an, den gänzlichen Unterschied, welcher zwischen dem, was man griechische Musik oder Gesang nennt und der modernen Musik darzuthun, woraus sich als Resultat die Beantwortung der aufgeworfenen Frage von selbst ergeben wird.

Das Leben der Griechen, wie jedes gebildeten Volkes, ging aus ihrer Religion hervor: diese war rein positiv und rein positiv musste daher auch ihr Leben sein. Da-

her die Activität ihres Charakters, daher ihr thätiger Genuss des Lebens. Was sie empfanden, Freude und Schmerz ward so deutlich vor ihnen verstanden, das sie nur einer Sprache, der Wortsprache nämlich, bedurften, um es auszudrücken. Dass sie diesem Wortausdrucke bei religiösen oder politischen Feierlichkeiten, oder bei eigener erhöhter Gemüthsbewegung, eine Regel gaben, war bloss äusseres, mechanisch-künstliches Bestreben, ein materielles, durchaus kein geistiges Bedürfnis, an dessen Befriedigung sie daher auch kein geistiges, sondern nur materielles Interesse nahmen. Diese Regel bestand in nichts anderm, als dem Silbenlaute eine verstärkte Existenz in Zeit und Raum zu geben, das heisst: die gesprochenen Töne länger anzuhöhlen und häufiger in der Höhe und Tiefe abzuwechseln, als es in der gewöhnlichen Rede zu geschehen pflegte. Ganz anders verhält es sich mit der christlichen Religion und mit der, aus derselben hervorgehenden neuern Musik.

Die Christen, ihren Gott nicht wie die Griechen, in Zeit und Raum, noch weniger in der positiven Gegenwart erkennend, sondern ihn bloss durch die Offenbarung ahnend, mussten, im unendlichen Schmerze darüber, durch eigne sterbliche Hinfälligkeit unfähig zu sein, den grossen Schöpfer Himmels und der Erde im Geist und in der Wahrheit anzuschauen, ihren trauernden Geist nach innen kehren, und statt der Freude am Genusse der physischen Existenz ihrer Gottheit, die bloss ahnende Sehnsucht nach demselben in sich erzeugen. Was sie empfanden, gelang ihnen nicht, durch die Sprache auszudrücken; sie fügten also nach und nach zum Sinne der Worte die ahnungsvolle Bedeutung und die ästhetische und harmonische Annehmlichkeit der Töne hinzu. So entstand aus dem positiven Declamations-Materialismus der Griechen nach und nach das geistig verschlungene musikalische Labyrinth des christlichen Gesanges. Wenn jenem sein harmonie-, melodie- und tactloser Einklang alles in allem war, so musste der christliche Gesang bald aus dem *Canto firmo* zum *Canto armonico*, von diesem zum *Canto figurato* und in *contrapuncto*, werden. Erstere beiden Singsweisen wurden, wie schon gesagt, bis zur Erfindung des figurirten Gesanges bloss durch die über die Silben gesetzten, anfangs griechischen, von Gregor dem Grossen an lateinischen Buchstaben ausgedrückt.

Was ist der *Canto figurato*? Nichts anders als der *Canto firmo*, jedoch statt der Buchstaben, in Noten auf oder zwischen fünf Linien geschrieben, mit verschiedenen Geltungen und in Takte abgetheilt. Er erhielt seinen Namen daher, weil man die neuen Noten, welches leere oder vollgefüllte, gerade stehende oder verschobene, Quadrate, mit Strichen, Schwänzen und Punkten versehen waren, Figuren nannte. Dass die Zeit der Erfin-

dung des figurirten Gesanges ungewiss ist, haben wir weiter oben gesehen. Wie viel oder wenig man davon auch dem Guido von Arezzo zuschreiben mag, so scheint ihm wenigstens die Entdeckung des Liniensystems Niemand mit Recht streitig machen zu können.

*Canto in Contrapuncto* scheint in der ältern Schule etwas Anderes bedeutet zu haben, als was wir jetzt darunter verstehn. Alle diejenigen Stücke, welche von der päpstlichen Kapelle, wie es ihre verschiedenen ältern Verordnungen nennen, im Contrapuncto gesungen werden, sind Imitations-Compositionen, das heisst solche, in welchen eine Stimme der andern eine Passage in derselben Rhythmik, nur in der entgegengesetzten Bewegung, das heisst, die untern hinauf und die höhern herunter, nachsingt. Die älteren Benennungen für Contrapunct, *Contracanto*, auch *Discanto* (besonders im Französischen: *Déchant*) scheinen auf diese eigentlich ursprüngliche Natur desselben hinzudeuten. *Contracanto* heisst Gegengesang; ein Gegengesang (analog mit Gegenrede) ist aber kein Mit- sondern Nachgesang, wo also die Stimmen nicht mit, sondern eine nach der andern singen. Derselben Sinn, nur anders ausgedrückt, scheint die Benennung *Discanto* (*Déchant*), absteigender Gesang zu haben. Ueber den Erfinder des Contrapuncts sind die Meinungen der ältern musikalischen Schriftsteller eben so getheilt, als über den ersten Entdecker des figurirten Gesanges. Es ist nicht wahrscheinlich, dass Guido von Arezzo ihn eingeführt habe. Denn da der Contrapunct, im obigen Sinne, so wie in jedem Sinne genommen, schon eine Hinneigung zu der musikalischen Phraseologie, zur Rhythmik und zur Melodie war, so liess sich, wie schon angemerkt, trotz der ungünstig einwirkenden politischen Umstände, welche diese Geschichtsepochen bezeichnen, kaum begreifen, wie die Gesangkunst in einem so langen Zeitraume von Guido bis zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, also einem Zeitraume von vierhundert Jahren, keine bedeutendere Fortschritte gemacht habe. Ich bin daher geneigt, denjenigen beizustimmen, welche die erste Entstehung des Contrapuncts zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts setzen. Auf diese Weise befindet sich die Ausbildung des Gesanges, so wie sie sich von Johannes de Muris bis auf Christoph Morales, diesen grossen Vorläufer Palestrina's, gestaltet hat, mit sich selbst im Einklange. Ob ersterer der wirkliche Erfinder des Contrapuncts, oder nur der Verbesserer desselben ist, möchte eben so schwer auszumitteln sein, als wie viel Antheil ihm an der Entdeckung oder Ausbildung des figurirten Gesanges zuzuschreiben ist. Wäre die Sage gegründet, dass Johannes de Muris zuerst das Wort Contrapunct, welches bis dahin *Contracanto* geheissen, gebraucht

habe, so ergäbe sich daraus, dass diese Gesangsart schon vor ihm in Gebrauch gewesen sei, zugleich aber auch, dass der bisherigen Meinung gerade zuwider, die ersten Zeichen (Noten) des figurirten Gesanges die Quadrate gewesen, nachher aber, wahrscheinlich ihrer unbequemen und mühsamen Bildung wegen, von Johannes de Muris in Punkte ohne und mit einem oder mehreren Schwänzen, umgeändert worden seien. Sonst liesse sich schwer begreifen, wie er den Ausdruck Gegenpunkt habe in die Mode bringen können.

### Das Gesangsfest des Sieg-Rheinischen Lehrer-Gesangsvereins

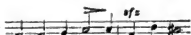
fand am 23. August in Brühl statt und brachte wie im vorigen Jahre die *Missa papae Marcelli* nebst einigen neuen Einlagen: das sechsstimmige Lied „der heilig Geist vom Himmel kam“ von Eckard, das vierstimmige „*alma redemptoris mater*“ und das zweichörige „*jubilare deo*“ von Palestrina. Von nah und fern versammelte man sich wieder, um diese Messe, welche unter den tausenden von kirchlichen Compositionen alter und neuer Zeit einen so ausgezeichneten Namen trägt, zu hören. Was Alles von ihr erzählt wird, wie sie einst die polyphone Musik gerettet, als diese auf dem Punkte gestanden, ganz aus der Kirche verbannt zu werden, das ist zwar eine auf nicht italienische Weise ausgebildete Mythe: des wirklich Geschichtlichen darin ist wenig und von untergeordneter Bedeutung; aber Palestrina ist so sehr der richtige Name, wenn es gilt aufzuweisen, wie die Musik in der Kirche sein darf und soll, und diese Messe ist so hervorragend durch grossartige Schönheit, dass man auch heute wieder zu ihr hin wallfahrten darf, wie damals, als sie zur Probe galt, ob und wie das, woran man gewohnt war, den Bedürfnissen der Kirche näher gebracht werden könne. So hatte das diesjährige Fest, auch von einem schönen Tage begünstigt, eine ungewöhnliche Anzahl Zuhörer herangezogen, selbst Köln, welches bisher verhältnissmässig das wenigste Interesse gezeigt hatte, war diesmal namhaft vertreten.

Bei solcher Theilnahme kann bedauert werden, dass die diesjährige Aufführung keineswegs zu den gelungensten zählt. Vielleicht ist die Wiederholung derselben Composition bei diesen Gesangsfesten doch nicht so praktisch, als man an und für sich zu glauben geneigt ist. Nach Ueberwindung der ersten äusseren Schwierigkeiten, denkt man leicht, kann nun der Vortrag der Vollkommenheit näher gebracht werden. Aber in der Wirklichkeit stellen sich die Verhältnisse manchmal ganz anders. Das erste Wagniss und die erste Erwartung kann allseits eine überaus günstige Spannung bewirken. Unge-

kehrt wissen Dirigenten, wie gefährlich manchmal eine gelungene, beruhigende Generalprobe ist. Kurz, in diesem Jahre war die Stimmung schwankender, als wir uns aus irgend einem Jahre erinnern, die Genauigkeit des Vortrags erreichte nicht die der früheren Aufführungen, Kraft entwickelte sich aus dem gewaltigen Chore von mehreren hundert Sängern weniger, als sonst, ja die obren Stimmen waren ganz unzureichend, so dass alle notwendigen Steigerungen nach oben hin wie an einem steilen Ufer gänzlich gebrochen wurden. Nicht, als wenn nicht versucht worden wäre, in dem richtigen Vortrage wieder weiter vorwärts zu dringen; vielmehr konnte, wer aufmerksam vergleichend der Aufführung folgte, deutlich bemerken, wie man mit grossem Fleisse bemüht gewesen, viele frühere Mängel bei Seite zu schaffen. Dennoch schien uns das Gelingen des Ganzen der Art, dass derjenige, welcher von Hause aus nicht näher mit diesen Gesängen bekannt ist, aus der Ausführung in diesem Jahre weniger, als aus der vorigjährigen über den Werth und Eindruck derselben urtheilen durfte.

Es möge dies Urtheil durch eine kurze Vergleichung mit der vorigjährigen Aufführung, welche damals in diesen Blättern im Einzelnen durchgegangen wurde, näher motivirt werden. Es wurden damals die declamatorische Betonung, die dynamischen Modificationen und die rhythmische Bewegung jedes für sich besonders besprochen. Die richtige Betonung der Worte war im vorigen Jahre hinlänglich erreicht, die Abschwächung der tonlosen Silben auch auf den guten Takttheilen liess beinahe nichts zu wünschen übrig, nur musste die Hervorhebung der sprachlich betonten als etwas zu hart bezeichnet werden, bei welcher Gelegenheit der Unterschied zwischen *forte* und *piano* und jener geistigeren, aus dem Innern aufsteigenden declamatorischen Betonung berührt wurde — in diesem Jahre war denn die Härte der Betonung gesteigert, sie war nun zu einem vollkommen äusserlichen *sforzato* geworden, welches dadurch noch unnatürlicher gemacht war, dass vor der also betonten Silbe geradezu abgesetzt wurde. Wenn Worte, wie diese: *Jesu Christe, filius patris, domine deus, domine fili, et in terra parvominibus*, der heilig Geist vom Himmel kam u. dgl. so vorgetragen werden sollen, wie man sie mit natürlichem Ausdrucke declamirt, so darf es nicht so lauten:

Je - zu Christe fili - us patris do - mi - ne de - us  
do - mi - ne fi - li et in terra pa - tris ho - mi - ni - bus



der heilig Geist vom Himmel kam

das gibt eine kaltbuchstabirende Zersetzung der Declamation, Zusammenhang ist vor Allem nöthig, der Ton muss hinein auf das betonte Wort und dasselbe nicht mit einem Stosse, sondern mit natürlich sich ausbreitendem Ausdrucke hervorheben: Freilich lautete, was man hörte, gerade so, als wenn man zuerst in einer Probe einem Chöre bedeuten will, wo die noch ganz fehlende Betonung statt haben müsse. Da aber im vorigen Jahre die Betonung schon den rechten Weg gefanden hatte, nur etwas übertrieben war, so scheint aus der diesjährigen Steigerung hervorzugehen, dass jene Härte beachtlich wurde. Es möge daher wiederholt darauf aufmerksam gemacht werden: die declamatorische Betonung ist in dem Masse unabhängig von dem Ausserlichen stark und schwach, dass sie selbst mit einem *piano* und *pianissimo* nach vorhergehendem *forte* eintreten könnte.

Was ferner die dynamischen Modificationen, welche dem Ausdrucke dienen, betrifft, so war die Sorgfalt nicht zu verkennen, wovon man viele Mängel der vorigjährigen Bezeichnung und Ausführung zu verbessern sich bemüht hatte; es war z. B. die ganze Classe von *crescendos* vor oder nach den eigentlichen Ausdrucksstellen der Perioden verwischt und manche einzelne Stellen, wie das *quoniam tu solus sanctus* u. a. berichtigt; aber die Schwäche der obren Stimmen hielt das, was an die Stelle treten sollte, so vollkommen in Schach, dass die Sache wenig gewinnen konnte. So waren z. B. im ganzen *Kyrie* die Anrufe *Kyrie* und *Christe* diesmal als wirkliche Anrufe ausgeprägt, eine wesentliche Verbesserung — es kann Niemanden entgehen, wie dadurch, dass man so immer zu den die verschiedenen Stimmen hindurch sich aufnehmenden und steigern den Anruf deutlich vernimmt zwischen den *eleison*, das ganze Musikstück ein anderes Leben bekommt. Aber abgesehen davon, dass diese Anrufe schöner ausgeführt werden können, war neben denselben nun die eigentliche Bitte das *eleison*, allenthalben matt und kraftlos, die höhern Stimmen brachten eben, namentlich nach oben hin, keine *crescendos* und keinen Ausdruck, was im vorigen Jahre weit mehr der Fall war. In dem Anfange des *Sanctus* war die vorigjährige Zerstückelung in kleine Abschnitte von zwei Tacten richtig fortgeschafft, aber es trat nichts an die Stelle, die grössern Perioden machten sich nicht bemerklich, das Ganze blieb farblos bis zu dem *dominus deus Sabaoth*, während bei diesem *Sanctus* in der Mitte der Perioden ein recht voller, aus ganzem Herzen dringender Ton sich entfalten muss. Oder: in dem *in no-*

*mine domini* am Schluss des *benedictus* war das Schwellen vom vorletzten Tacte auf den letzten ausgelöscht, aber die ganze Periode war nicht lebendig gemacht dadurch, dass die Declamation dieses *in nomine domini*, welches durch die Bezeichnung von einander getrennt war, mit einander verbunden und auf das so deutlich ausgezeichnete Wort *domini* hinein dieses nun mit innigkräftigem Ausdrucke intonirt hätte, wodurch erst das lange fromme Verklingen des Wortes motivirt wird. So fehlte an gar vielen Stellen der unentbehrliche Ausdruck und die nöthwendige Steigerung, auch da, wo sie ausdrücklich vorgeschrieben war und wo sie im vorigen Jahre wirklich stattfand — die Schwäche der Oberstimmen schien das Haupthemmniss zu sein.

Hinsichtlich der rhythmischen Bewegung waren in diesem Jahre die hauptsächlichsten Hemmnisse eines zusammenhängenden Vortrages weggeräumt: die langen Abschnitte nach den einzelnen Perioden, wodurch das Ganze zu sehr zerstückelt und aufgehalten worden war, verschwanden, die nachträglichen *ritardandos* in den letzten Nebennoten der Perioden unmittelbar vor den schliessenden Accorden wurden vermieden — aber die Ausbreitung des Tempo's auf denjenigen vorhergehenden Stellen, auf welchen das Gewicht der Perioden ruht, war darum doch nicht an die Stelle getreten. Wird dies Erforderniss einer ausdrucksvollen Declamation einmal energisch in's Auge gefasst, so werden sich auch ausserdem jene naturgemässen *accelerandos* einstellen und dem Vortrage das rechte Leben geben, welche in diesem, wie in dem vorigen Jahre noch gänzlich fehlten; die Declamation wird hinein auf diejenigen Stellen, in welchen der Schwerpunkt liegt, da wird sie verweilen und sich ganz ohne Beschränkung, je nach dem Bedürfniss des Inhaltes, ausbreiten und dann allmählig zum gewöhnlichen Fortschritte zurückziehen?

Was das Tempo im Ganzen angeht, so wurde die Bewegung diesmal vielfach rascher genommen, wie im *gloria*, im *credo*, im *pleni sunt caeli* und *hosanna*, welche recht fliegend vorgetragen wurden; dadurch wurde die Auffassung der Perioden und damit das Verständniss namhaft erleichtert. Aber diese raschere Bewegung zog nun auch mit über die Stellen des Ausdruckes hin und wirkte selbst bis in die Schlüsse hinein, welchen noch ungefähr überall ihre natürliche rückhaltende Bewegung fehlte; es war nur ein ganz unzureichendes Minimum, was sich in den letzten Tönen bemerklich machte. Auch soll dieses *ralentando* nicht als ein an einem bestimmten Tacte und Tacttheile plötzlich abgegrenzt eintretendes langsames Tempo auftreten, wie dies im sechszelten Tacte des *gloria* geschah, es muss sich nach und nach und wie von selbst entwickeln; am

Ende des *gloria* z. B. hebt es schon an bei der Steigerung des *in gloria dei*, wo es nach *f* geht (diese Steigerung fehlte bei der Aufführung gänzlich), das pompos declamirte Wort *dei* schreitet breit einher und der aufsteigende Achtelgang des ersten Basses hat schon ein eingehaltenes Tempo, welches sich von da ab auf dem *amen* immer mehr und mehr dehnt bis zu einer ganz markirt zurückhaltenden Bewegung. Von den beiden neuen Stücken von Palestrina wurde das *alma redemptoris mater* wieder zu behutsam und schleichend vorgebracht, so dass hier die zu breit auseinandergezogenen Perioden kaum recht zum Bewusstsein kommen konnten. Dagegen überstülpte sich das *jubilate deo* gleich von vornherein; das Gefühl, dass es sich bald festfahren müsse, bewährte sich bald, nothgedrungen bildete sich ein etwas gemachtes Tempo, aber darum nicht auch ein festerer, markirter Vortrag; von den obern Stimmen gar zu wenig unterstützt, glitt die ganze Composition ohne Kraft und Saft dahin, die stolzen Stellen *servite domino, introite, in exultatione, ipse est deus*, das überaus mächtige *confitemini illi* wirkten wenig, bei dem Uebergang von *laudate nomen ejus* zu dem *quoniam suavis est* wurden die vorgeschriebenen Zeichen so zu sagen gar nicht beobachtet, es war aber auch kaum Zeit und Raum da, das *ejus* in beiden Tönen verklingen zu lassen; nun wurde das *quoniam suavis est* schon milde gesungen, aber zu einer Entwicklung der dankbar preisend zu *dominus* aufsteigenden Periode kam es gleich wieder nicht — so geschah fast von Zeile zu Zeile der ausnehmend gross und erhaben einerschreitenden Psalmencomposition ihr Recht nicht; auch das ganze *gloria patri et filio* blieb ohne Kraft und Würde, selbst das *secularum amen* in beiden Chören am Ende, was so deutlich und so dringend seinen Willen kund gibt, forderte zu keiner Anstrengung auf, sondern ging ziemlich gewöhnlich und ohne Wirkung vorüber. Das hörte aber auch freilich Jedermann, dass mit diesen Oberstimmen nicht viel Anderes zu erreichen war. Wie kommt es, dass diese Stimmen noch gegen früher so viel abgenommen haben? Hat man jüngere Kinder hinzugezogen? Hofft man dadurch bessern Sopran zu bekommen, weil nun dieselben Kinder länger bei diesen Gesängen verweilen, während die ältern dem Vereine sofort wieder verloren geben? Man wird sich nun aber wohl durch die Erfahrung belehren lassen müssen, dass die Uebung der jüngeren Kinder nur erst ausserhalb der Aufführungen stattfinden dürfe, da durch ihr Hinzutreten die Stimmung schwankender gemacht, die Möglichkeit des Ausdrucks vermindert und die Nothwendigkeit, die Männerstimmen zurückzuhalten, auf einen übertrieben Punkt gesteigert werden muss. Auch das schöne Lied von

Eckard litt allzusehr durch diesen absoluten Mangel an Kraft und Steigerung; in der syncopirten Stelle z. B. (Gott sende noch itzund) in unser Herz und Mund den heiligen Geist, die äusserlich wie innerlich aufsteigend endlich mit dem vom Soprano gebrachten *C-Accorde* zu einem hellen glänzenden Ausdrucke ausbricht — es war dies zum Theil vorgeschrieben, aber äusserst wenig davon zu hören. Auch zu dem Halleluja am Schluss war vergeblich „starke, volle Töne“ beigezeichnet. Freilich war hier auch Manches noch nicht richtig bezeichnet, wie das Schwellen bei dem Worte: *gewest (o welch' ein selig Fest ist der Pfingsttag gewest, der ganze Satz muss auf das zu dem Zwecke auch schon vom ersten Bass anticipirte Hauptwort hinwachsen und erst schon auf ihm abnehmend ruhig und natürlich in dem C-Accord hineinstönen, was zugleich dem Ausdrucke des frommen Ausrufes zu gute kommt) oder das unmotivirte pp und piu largo bei den Worten: „darin die Jünger sassent“, was, während es doch einfache Erzählung ist und von dem Componisten so gesetzt wurde, dass es, wenn man nichts dazu und nichts davon thut, grade recht klingt, ganz übertrieben und manirirt vortragen wurde. So kam auch dieses Lied, welches im Allgemeinen Eindruck zu machen schien, nicht recht zu seiner Geltung. Doch wurde an demselben wenigstens wieder gezeigt, dass auch ein solcher Chor bei so beschränkenden Verhältnissen der mannichfaltigsten Modificationen im Vortrage fähig ist.*

Von mehr äusserlichen Dingen ist als eine Verbesserung zu rühmen, dass nun des Priesters *gloria in excelsis deo* und *credo* nicht mehr durch Orgel-Zwischen spiel von dem Chore getrennt ward; schliesslich muss das noch näher aneinander rücken, so dass unmittelbar der Chor die Intonation aufnimmt; bei fortgesetzter Bemühung ist das sicherlich zu erreichen. Die gänzliche Trennung des *benedictus* vom *sanctus* ohne Wiederholung des *hosanna* ist wohl ursprünglich nicht beabsichtigt, sondern nur eine Folge des ausfallenden *exaudi deus* von Gabrieli gewesen.

Alles zusammen genommen, so war mit Sorgfalt und Fleiss nach mehreren Selten hin ein Fortschritt versucht, aber nicht überall gelungen; bei einem Theile wurde das, was man an Stelle des Früheren wollte, noch nicht erreicht, bei einem andern das früher Unrichtige nur erst in das umgekehrte Unrichtige verkehrt. Sollen wir nach den bisherigen Erfahrungen über die ganze Unternehmung der Brähler Lehrergesangsfeste in dieser Gestalt unsere Meinung sagen, so glauben wir, dass es nach und nach gelingen wird, dasjenige, was bisher als unzureichend bezeichnet werden musste, in's rechte umzuwandeln. Wir hörten Sachverständige die Befürch-

lung äussern, dass es wohl auf diesem Wege unter diesen Verhältnissen nicht zu erreichen sei. Wir verzweifelten nicht daran. Anfangs war bei diesen Aufführungen kaum eine Spur von Auffassung; man hatte sich den Inhalt der Gesänge nicht deutlich genug bewusst gemacht, glaubte auch, es sei vergebliche Mühe, nach einem dem Inhalt genauer darstellenden Vortrage zu streben. Nun aber befindet man sich bei voranschreitender Erkenntniss und zunehmendem Muthe lebhaft auf dem Wege, die rechte Weise nach allen Seiten hin zu erreichen. Es ist dies in der That noch nicht gelungen; man steht noch auf einer Uebergangsstufe; aber es wird schliesslich das Natürliche und Wahre, wenn es einmal ganz erkannt und beherrscht ist, grade am leichtesten herzustellen sein. So haben wir in dieser Beziehung noch immer gutes Vertrauen; was uns aber bei dem gegenwärtigen Standpunkte der Sache wirklich ernstliche Bedenken macht, ist der Umstand, dass diese Oberstimmen, dieser Sopran wirklich nicht ausreicht. Man mag die Bemühungen und das Erreichte noch so sehr anerkennen, man mag unter Berücksichtigung der besondern Verhältnisse des Vereins die Anforderungen noch so sehr beschränken: das Uebrige ist diesen Oberstimmen über den Kopf gewachsen und die gewählten Aufgaben verlangen unabweislich einen Vortrag, hinter welchem diese Soprane zurückbleiben. Wenn nach dieser Richtung hin nicht geholfen werden kann, so wäre es unserer Meinung nach am Ende doch noch gerathener, zu einfacheren Gesängen zurückzukehren, zu dem Chorale und zu der Weise der *falsi bordone*, von welcher Art z. B. die aechteren Psalmen sind. Verloren wäre dabei in der That nichts, weil grade diese Art von Gesängen die nächsten practischen Folgen für das Land haben können, da auch die kleinsten Theile des grossen Chores, welcher in Brühl zusammenwirkt, zu Hause mit dieser Art von Gesängen das ganze Jahr hindurch die Kirche schmücken könnte.

### Tages- und Unterhaltungsblatt.

Mülheim a. d. Ruhr. Am 3. Sept. wurde unter Leitung des Hrn. H. Engels das Oratorium „Die Zerstörung von Jerusalem“ von Ferd. Hiller ganz vortrefflich aufgeführt. Die Soli hatten zwei hiesige Dilettanten Frau Assessor V. und Frau Bürgermeisterin O., sowie Hr. Ernst Koch aus Cöln übernommen. Der ihnen von den sehr zahlreichen Zuhörern gespendete Beifall war ein durchaus lebhafter. Dem wackern Dirigenten brachte das Orchester zum Schluss einen recht rauschenden Tusch, in welchen der Chor und das Auditorium mit herzlichster Freude einstimmt, denn seiner Bemühung verdanken wir den seltenen Genuss, ein grosses und vorzügliches Tonwerk gelungen hören zu hören.

Hamburg. Am 28. August, als dem Geburtstage Göthe's wurde der zweite Theil von Faust mit der Musik von Pierson ge-

geben. Der Componist hatte eine neue, sehr wirksame Ouvertüre dazu geschrieben, die mit grossem Beifalle aufgenommen wurde.

Breslau. Dr. Liebert hat in seinem Debat als Tannhäuser entschieden gefallen.

München. Der Tenorist Wiedemann aus Leipzig gastirt hier mit lebhaftem Beifall.

Wien. Der kürzlich verstorbene Theater-Direktor Carl hat ein Vermögen von mehr als 2,000,000 Fl. C. M. hinterlassen.

Petersburg. Alexander Lwoff hat eine Oper auf das Libretto „Episode aus dem Kriege von 1812“ componirt.

Paris. Am 3. October werden sich die Hallen der italienischen Oper unter der vorigen Direction öffnen, aber nicht mit denselben Mitgliedern. Mad. Frescolini, die berühmte Sängerin, wird in erster Reihe bleiben und neben ihr Mad. Bosis, welche an der grossen französischen Oper nicht recht in ihrem Platze war. Wir werden die Bekanntschaft des vortrefflichen Baritonisten Gasser machen, der sich im Auslande einen grossen Namen zu erwerben wusste, und eben so die seiner Frau, einer jungen spanischen Sängerin, von welcher man sich Wunderdinge erzählt. Mad. Borghini-Mamo, eine in Italien berühmte Contra-Altistin, wird hier zum ersten Mal auftreten. Als Tenoristen sind Bottini, Baccardi, Neri, Baraldi engagirt, und als Bassisten und Baritonisten Napoleone Bassi, Delle-Aste, Graziani etc. etc. Zur Auführung kommen „Rigoletto“ und „Il Truvatore“ von Verdi, „l'Ultimo di Clodovei“ von Pacini, „Leonora“ von Mercadante und „Don Buccafalco“ von Cagnoni. — Der ausgezeichnete Baritonist F. Lauriat starb vorige Woche in Folge eines Bades, welches er zu kurze Zeit nach dem Frühstück genommen.

Paris. Der „Nordstern“ von Meyerbeer wird in der nächsten Saison wieder zur Auführung kommen. — Nach langer Zeit beschäftigt sich die grosse Oper wieder mit dem letzten Werke Herold's „der Zweikampf“ um dasselbe noch in Scene zu setzen. — Roger ist wieder hier. —

New-York. Das jetzt im Bau begriffene Phönix-Theater wird nicht allein hinsichtlich der Grösse, sondern auch in Betreff der reichen Decoration das erste in den Vereinigten Staaten sein. Die lichte Höhe des Zuschauer-Raumes beträgt 64 Fuss englisch; das Parquet und die drei Logenreihen enthalten 3500 Sitplätze, während das Gebäude im Ganzen 4500 Menschen fassen kann. Die Bühne hat vorn eine Weite von 60 Fuss; das Orchester hat Raum für 100 Personen. In eigenblicher Weise ist dem amerikanischen Comfort Genüge geleistet; der eine Rang ist nämlich mit Speisestühlen umgeben, welche an fast allen Punkten eine vollkommene Ueberricht der Bühne gestatten, um die Tafelfremden mit denen des Schauspielers gleichzeitig genossen zu können. Diese Hallen enthalten 1000 Sitplätze. Um das Unternehmen einträglich zu machen, ist eine der Hauptfronten des in weissen Marmor aufgeführten Gebäudes zu Waarenlagern eingerichtet. Die Gesamtkosten des Bauwerkes sind auf 300,000 Dollars veranschlagt.

Nach dem Berichte über die Münchener Industrie-Anstellung, welchem der bekannte G. Schilling aus Stuttgart in der „Berliner Musik-Zeitung“ veröffentlicht, liefert Stuttgart von allen Städten Deutschlands die besten Flügel und Piano's, und die bisher alle Fabriken ersten Ranges bekannt waren, wie Breitkopf & Härtel in Leipzig, Drecher in Frankfurt etc. verfertigen nach Angabe des bekannten Berichterstatters nur ordinäre Instrumente!!!

### Das Opernhaus in Petersburg.

Das italienische Opernhaus, Bolshoy Teatro, oder grosses Theater, wie es auch genannt wird, ist in der Mitte eines grossen Platzes erbaut. Die Lage kann kaum schöner gedacht werden; aber das Gebäude selbst mit seinen kahlen, mörchelbedeckten Seitenwänden, unter deren Verandas die Wagen ab- und zufahren und die ein höchst dürftiger Portikus vorne schliesst, ist nicht geeignet, auch den allergeringsten Eindruck zu machen. In ganz Petersburg sieht es übrigens mit den öffentlichen Gebäuden in ähnlicher Weise aus und die Hauptstadt des Russenreichs steht mit ihrem schlechten architektonischen Geschmacke vor allen ihren Schwestern einzig da.

Das Innere steht in Bezug auf imponirenden Eindruck dem Aeusseren ganz gleich; denn wenn das Auge auch in einem sehr grossen Raume umherschweifen kann, so bleibt es nirgend an geschmackvollen Verzierungen haften. Die einzelnen Zuschauerräume sind dagegen höchst zweckmässig eingerichtet und von den Sperrsitzen aus steigt das Haus terrassenförmig, so dass der letzte Mann im Parterre eine Uebersicht der ganzen Scene hat und nicht, wie in manchen Theatern, einzig darauf beschränkt ist, die Köpfe der grösseren Sänger zu sehen. Auch die Sperrsitze und Logen sind höchst bequem eingerichtet und ungleich denen in den bedeutendsten Theatern Londons, ein angenehmer Aufenthalt, der Hören, Sehen und sogar das Einathmen frischer Luft zulässt.

Ein Fremder, der dies Haus zum erstenmale besucht und ei-

nen Spaziergang durch die Fluren macht, welche die vielen Logenreihen umziehen, würde über das bunte Gemälde, das sich hier vor seinen Augen entrollt, in ein billiges Staunen gerathen. In den Gängen schwärmt es nämlich von Dienern und Dienerinnen, die hier ihrer Herrschaften warten. Auf den ersten Augenblick ist das Auge von dem blendenden Glanz der Livreen hingelenkt und der Reichthum von Pelzen die um die Livreen hängend, trägt nicht wenig zu dem Eindrucke des Ganzen bei. Aber die Schultern der Dienerschaft sind eben nur die Mantelbretter für die Ueberwürfe ihrer Gebieter und nach beendigter Vorstellung kehrt das kostbare Rauchwerk wieder an seinen rechtmässigen Herrn zurück. So ist auch dies, wie so viel Anderes, ettel Schein.

In der Mitte der zweiten der sieben Logenreihen, welche den innern Saal umziehen, befindet sich die kaiserliche Loge, die insofern von dem Czaaren selten benutzt wird, da Sr. Majestät wie die ganze kaiserliche Familie gewöhnlich kleinere, der Bühne näher liegende Logen vorziehen. Einen wahrhaft überraschenden Anblick gewähren aber die reichen geschmackvollen Toiletten der russischen Damen und vor Allem das Arrangement des Haars, das in den ersten Residenzen des übrigen Europa's als Muster dienen könnte. Mit der Schönheit der Damen sieht es indes weniger glänzend aus, und wenn aus den Logenreihen ein einzelner Stern hellleuchtend vorstrahlt, so kann man in den meisten Fällen annehmen, dass es eine Fremde ist, der man die Palme der Schönheit zuerkennen muss.

Im Verlag von **M. Schloss** in **Cöln** erschienen:

### A. Ergmann.

Rhapsodie pour Piano.

Op. 6. 12½ Sgr.

4 Lieder für Sopran od. Tenor m. Pfte.

Op. 7. 20 Sgr.

### Ed. Franck.

Sonate für Pianoforte und Violine.

Op. 19. 1½ Thlr.

Drei Märshje für Pianoforte à 4 m.

Op. 20. 25 Sgr.

### G. Graf.

Drei elegante Fantasien über Motive  
a. d. Oper „Der Nordstern“ von  
Meyerbeer f. Pianoforte.

Op. 18. à 15 Sgr.

### C. E. Pathe.

Grand Galop romantique pour Piano à 4 m.

Op. 14. 12½ Sgr.

### G. Jansen.

Der wilde Reiter,

Lied für eine tiefe Stimme mit Pianoforte.

7½ Sgr.

### A. Kalkbrenner.

Der Zapfenstreich,

Militär-Polka f. Pianoforte. 7½ Sgr.

**COSTA BELLA.**

Polka für Pianoforte. 5 Sgr.

### W. G. Michalek.

Mazurka pour Piano.

Op. 5. (Neue Ausgabe) 7½ Sgr.

Polka-Mazurka für Pianoforte.

Op. 7. 10 Sgr.

Deux Romances p. Piano.

Op. 9. 15 Sgr.



# Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 37.

Cöln, den 16. September 1854.

V. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.

Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Insertions-Gebühren pro Petit-Zelle 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

## Die päpstliche Kapelle zu Rom.

### III.

Kehre ich jetzt zu der Geschichte des Gesanges zurück, wo ich sie oben abgebrochen habe.

Wenn man erwägt, dass unter allen Männern, welche sich nach Guido von Arezzo bis zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts um den Gesang verdient gemacht haben, ausser einigen Toscanern, kein einziger Italiener, wenigstens von Namen, befindlich ist, wenn wir sehen, dass die Theorie des Gesanges, abgerechnet, was nun in Toscana darin leistete, eigentlich nur im Auslande, d. h. in den Niederlanden und in Spanien immer mehr ausgebildet worden ist, so zeigt sich hierin ein merkwürdiger Bezug zwischen der Musik und Malerei. Van Eyck, Hemeling und Schorel blühten bereits in den Niederlanden in seltener Kunstvollendung, als die Römische Schule noch gar nicht existirte, und zu der Florentinischen kaum Masaccio und zu der Venezianischen kaum die Bellino's den ersten Grund gelegt hatten.

So auch in der Kunst des Gesanges und der Musik überhaupt. Wir sehen im Verlaufe des fünfzehnten und zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts, der Reihe nach, in Florenz, Antonio Squaricaluppi, Costanzo Festa (späterhin Sänger der päpstlichen Kapelle, von dem noch heutiges Tages Compositionen in derselben aufgeführt werden), Giovanni Animuccia (der Vorgänger Palestrina's als Kapellmeister der Peterskirche) u. s. w.; in den Niederlanden hingegen, ausser Johann de Muris (denn der gewöhnlichen Meinung nach ist dieser ein Niederländer aus Mörs und kein Franzose) und anderen, besonders Johann Tintor entstehen und ersteren zu Paris, letzteren in Neapel eine berühmte Schule gründen, ja in Rom selbst Niederländer, zum Beispiel Johann Ockenheim (der schon einen Chor oder eine Messe von sechs-unddreissig Stimmen schrieb), seinen Schüler, den berühmten Jacob Pratense Jäsquin, den oft genannten Spanier Christoph Morales und endlich den eben so berühm-

ten Gaudimel, den Lehrer Palestrina's vor allen anderen als Componisten und als päpstlicher Kapellsänger sich auszeichnen.

Nichtsdestoweniger scheinen alle diese vielfältigen und mehr oder weniger verdienstlichen Bestrebungen zu keinem genügenden Resultate geführt zu haben, sondern mehr unfruchtbare spekulative Theoreme hervorgebracht, als die praktische Ausübung der Kunst gefördert zu haben. Denn wir sehen schon im Jahre 1322 den Papst Johann XXII. durch eine Bulle den *Canto in contrapunto* in den Kirchen verboten, weil er zu ausgeartet war und keine Regeln mehr anerkennen wollte. Ja, der Gesang scheint überhaupt von hier an bis auf Palestrina, ungeachtet seiner beiden genannten vortrefflichen Vorgänger, Costanzo Festa und Christoph Morales, eine ganz verkehrte Richtung genommen zu haben. Denn, wenn man auch nicht geradezu die Sage, dass ihn der Papst Marcellus seiner Verderbniss wegen, habe vom Gottesdienste ausschliessen wollen, für wahr annehmen will, immer steht zu glauben, dass er damals irgend eine tadelnswerthe Richtung genommen haben musste, durch welche der genannte Papst und wahrscheinlich auch seine Vorgänger gegen ihn eingenommen worden waren.

Endlich erschien Palestrina, und mit ihm begann eine neue Aera des Kirchengesanges. Ich schreibe diese Aeusserung der musikalischen Geschichte der damaligen Zeit nach, ohne, aufrichtig gesagt, ihren Sinn zu fassen. Ich kenne die Werke dieses grossen bewundernswürdigen Meisters so gut wie einer, und nicht aus der blossen Anschauung der todtten Partituren, sondern ins Leben gerufen durch den unübertreffbar vollendeten Vortrag der päpstlichen Sänger: seit zwei Jahren habe ich an jedem Sonn- und Festtage wenigstens eins, oft sogar mehrere Stücke von ihm singen hören. Aber mir sind auch mehrere Werke von dem erwähnten Costanzo Festa und Morales, besonders von letzterem das bereits oben erwähnte, überaus schöne Motett: *Lamentatur*

Jacob<sup>a</sup>, bekannt, und diese Stücke überzeugen mich jedesmal, wo ich sie von neuem höre, dass Palestrina's grosses Genie um nichts destoweniger in aller seiner Hoheit prangt, wenn man es auch nicht als einzig für sich dastehend annimmt. Sicher ist wenigstens nach meiner Meinung, dass Morales in dem angeführten Motett als der würdigste Nebenbuhler Palestrina's erscheint. Dass dieser Componist im grossen musikalischen Publikum so gut wie gar nicht bekannt ist (denn dass einige Literatoren von der Existenz desselben etwas wissen, sagt nichts), lässt sich vielleicht nur daher erklären, dass die meisten seiner Werke im Brando des Archivs der päpstlichen Kapelle ein Raub der Flammen geworden sein mögen.

Ich finde, dass er im Jahre 1534 (also sieben Jahre nachher) einige Messen hat drucken lassen. Dass Palestrina nach dem Brando componirt hat, ist vielleicht der bedeutendste Vorzug, welchen er vor seinen grossen Vorgängern voraus hat. Zu letzteren müssen ausser den bereits erwähnten weit früheren Ockenheim und Jüsquin, noch Giacomo Arkadelt, der vortreffliche Madrigalen-Componist um 1540, von dem insbesondere das „*il bianco e dolce cigno cantando un muore*“ gerühmt wird, Carlo d'Argentiully um 1543, von dem sich Einiges im Archiv der Kapelle befindet, und endlich Geov. Antonio Merula gerechnet werden.

Kehe ich jetzt zur eigentlichen Geschichte der päpstlichen Kapelle zurück. Es ist begreiflich, dass mit der Erfindung des figurirten Gesanges auch die Singkunst eine andere Gestalt annehmen, dass sie von toden erstarrten Coloss, welcher sie in der Gestalt des *Canto firmo* gewesen war, zu einem neuen kräftigen Leben erwachen musste. Letzterer, von den päpstlichen Sängern vorgetragen, erscheint noch heutigen Tages als ein deklamatorisches Gebälfer, von der laut gesprochenen, oder vielmehr geschrieenen Rede durch nichts verschieden, als durch die gleiche Länge seiner Töne.

Um welche Zeit der figurirte Gesang in die Kapelle eingeführt worden ist, davon habe ich nirgends eine bestimmte Nachricht finden können. Doch scheint er daselbst gleich im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts in Gebrauch gekommen zu sein. Die päpstlichen Sänger erhielten durch Ausübung desselben eine Berühmtheit, welche sich nach und nach über das ganze bekannte Europa zu erstrecken begann. Denn wir sehen, dass um diese Zeit nach allen Gegenden hin päpstliche, oder doch wenigstens römische Sänger verschrieben wurden.

In dieser Zeit erhielt die Kapelle eine bestimmtere Einrichtung. Im Jahre 1057 hatte die Zahl ihrer Mitglieder, wie der Cardinal Baronio berichtet, noch bloss aus sieben Subdiaconen bestanden, welche nur dann san-

gen, wenn der Papst in eigener Person das Hochamt feierte. Clemens V. hatte (1305—1316) als ihn die Römer zwangen, sich nach Avignon zu flüchten, die Sänger mit sich dahingenommen, und Gregorius XI. (1370—1378) sie von dort nach Rom zurückgeführt. Seit der Zeit scheint aber die Zahl derselben ansehnlich vermehrt worden zu sein, besonders unter Leo X., welcher sich nach allen Seiten Italien's hinwandte, um tüchtige Subjecte für die Kapelle zu gewinnen. Von letzterem ist noch ein Brief an den Marchese von Mantua vorhanden, in welchem er diesen bittet, ihm den damals weit und breit berühmten Bassisten Michael Lucchese abzutreten. Wie stark die Anzahl derselben bis zu dessen Nachfolger, Julius III. gewesen sei, habe ich nirgends angeführt gefunden. Von letzterem aber wird mit Bestimmtheit gemeldet, dass er sie bis auf vierundzwanzig beschränkt habe.

Unter den grossen Sixtus V. (1585—1590), welcher stets die religiösen Zwecke seinen politischen oder staatswissenschaftlichen Absichten, besonders der Sparsamkeit, unterzuordnen wusste, scheint die Kapelle, wenigstens in ihrem politischen Stande einen Rückschritt gethan zu haben, denn nicht allein beschränkte dieser Papst abermals die Anzahl der Sänger, und zwar von vierundzwanzig auf einundzwanzig, sondern verordnete auch, dass ihr Vorsteher, der bis dahin jedesmal ein thronbestehender Bischof gewesen war, fortan aus der Mitte der Sänger selbst gewählt werden sollte. Zugleich stellte er die Kapelle in allen gerichtlichen disciplinaren Fällen unter die Jurisdiction eines Cardinals. Der oben erwähnte Gio. Antonio Merula war der erste Kapellmeister, welcher 1587 aus den Sängern selbst gewählt ward. Von dieser Zeit an bis auf den gegenwärtigen Augenblick hat die Kapelle keine wesentliche Veränderung erlitten.

Der Kapelle steht ein Kapellmeister vor; dieser wird, wie schon gesagt, seit Sixtus V. aus den ordentlichen Mitgliedern derselben gewählt, versieht aber sein Amt jedesmal nur ein Jahr. Er ruft die Kapitel der Kapelle zusammen, führt bei ihnen den Vorsitz und thut das ganze Jahr hindurch keinen effectiven Dienst, muss aber in der Kapelle gegenwärtig sein. Uebrigens hat er bei den Beschlüssen, welche die Kapelle, behufs ihrer eigenen Administration fasst, nur eine Stimme, wie die übrigen Mitglieder. Die Stelle des Kapellmeisters ist daher mehr ein Ehren- als Dienst-Amt, und er selbst nur *primus inter pares*, auch genießt er keinen höheren Gehalt, als alle Uebrigen.

Ausser dem Kapellmeister, der sich als solcher, weder um den materiellen, noch künstlerischen Theil des Dienstes bekümmert, gibt es einen Kapell-Direktor, welcher

der eigentliche Anführer der Kapelle ist. Ihm liegt es ob, den Gesang derselben mit den verschiedenen Momenten des Gottesdienstes in Einklang zu bringen, den Takt zu schlagen, die zu singenden Stücke zu wählen, überhaupt für alles zu sorgen, was die Execution anbetrifft.

### Das zweite Westphälische Musikfest in Dortmund.

Viele Leser Ihres Blattes werden wenn sie diesen Titel lesen mit Verwunderung nach dem ersten westphälischen Musikfeste fragen, da jenes wohl kaum in irgend einem musikalischen Blatte des Western besprochen worden ist — und wir wollen vor Allem also erst thatsächlich berichten, dass allerdings vor 2 Jahren in Hamm das 1ste Musikfest unter dem Titel eines „Westphälischen“ stattgefunden hat. Das Interesse aber was der Geschichte dieser Feste *ex ipso* innewohnt und zweitens den Vorzug den es hat, andern Gegenden zu zeigen, wie grosse Resultate aus den unscheinbarsten Anstngen durch festen Willen und festes Beharren erzielt werden, bewegen mich zu berichten, wie man allmälig die mitwirkenden Kräfte und das Interesse dafür im Publikum zu steigern gewusst hat. Die vergangenen Jahre bieten uns in Westphalen das Bild des zerstreuten Wirkens von Kräften, die an und für sich ohne Belang sind, und deshalb auch bei dem besten Willen der Musiker von Fach und den Musikfreunde nichts Bedeutendes leisten konnten — ein Zustand wie er nach Osten zu, immer normaler wird und endlich dem vollständigen Gleichgültigkeit gegen das Zusammenwirken weicht. Schon seit langer Zeit hatte man jedoch in Hamm und Dortmund namentlich das Bedürfnisse gefühlt die Lücken ihres musikalisch executiven Bestandes gegenseitig gelegentlich auszufüllen und wohl seit 10 Jahren bereits hin und wieder gemeinschaftliche musikalische Auführungen unter dem anspruchlosen Titel „Concerte“ gegeben, bis vor 2 Jahren die Zahl der zusammentretenden Städte auf sechs stieg und man beschloss diese Concerte als die „westphälischen Musikfeste“ von jetzt an fest zu begründen. Um jedoch das Publikum nicht zu  berstrn und es durch eine allenthalbige Wiederholung abzuhhlen, überschlug man das Jahr 1853, und leitete dafür das diesjährige Musikfest mit den groesten Anstrengung ein, die auch vor den verhältnismässig zu verlangenden Erfolgen gekrtet worden sind. Offentlich wurden mmtliche Kräfte Westphalens zur Theilnahme aufgefodert und wir führen die Namen der 12 Städte an, welche diesem Rufe mit Freude entgegengekommen sind, sie sind: Dortmund, Hamm, Soest, Breckenfeld, Lüdenscheid, Lippstadt, Unna, Cornern, Hagen, Recklinghausen, Arnsberg. — Mit Bedauern vermiessen wir unter diesen die Stadt Münster, deren Kräfte in Westphalen die bedeutendsten sind und deshalb sehr in die Wagschale gefallen wären. So selbstständig und abgeschlossn kann sich diese Stadt doch nicht fühlen, dass sie einen Gewinn durch Vereinigung mit andern Kräften in Ahrede stellen; und verletzen konnte sie es doch nicht, dass dies provinciale Unternehmen nicht in ihrer Manera realität worden ist, da bei solchen Festen ja überall, wie auch eben schon hier, mit den Städten, in welchen die Feste gefeiert werden gewechselt wird. Hoffent-

lich sehen wir bei dem dritten die Stadt Münster in dem Programm, nicht nur als den Wohnort der von dem Comité eugirten Mitglieder aufgezichnet.

Der Chor zählte 90 Soprane, 52 Alt, 50 Tenöre, und 90 Bässe, von denen die Bässe am festen und sichersten gingen, während die Tenöre, ohne den Sängern im Einzelnen zu nahe treten zu wollen, in ihrer Gemeinschaft oft schwankend und immer zu dunn klangen. Das Orchester zählte 34 Violinen, 9 Violon, 12 Cellos, 7 Bässe, 2 Flotisten u. s. w., der Organist Herr Pottgießer aus Dortmund sollte die Orgel spielen, welche zu diesem Behufe im Locale aufgestellt worden, musste jedoch seine Mitwirkung zurücknehmen, weil die Orgel — wohl durch den Transport — sehr verstmmt worden und zwischen den Proben wahrscheinlich nicht genügende Zeit zum Stimmen war. —

Solisten waren Fräulein Breake aus Soest und Fr. Lindemann einwillen noch Schülerinnen des Leipziger Conservatoriums — Herr Hofconcermeister Golomy aus Bückeburg, Herr Musik-Director Giesenkirchen aus Dortmund und ausserdem Dilettantinnen deren Namen wir hier nicht hinstellen, am uns desto freier über deren Leistungen aussprechen zu können. Die Direction war dem Musikdr.: Breidenstein aus Dortmund übertragen, der sich durch sein Dirigirtale, als auch durch die trefflichen Anordnungen nach allen andern Beziehungen hin unsere vollste Anerkennung gewonnen hat.

Die musikalischen Auführungen waren in 3 Concerte eingetheilt, die sich am 2ten, 3ten und 4ten folgten. Am ersten Tage wurde die *C-dur* Sinfonie von Mozart und das Oratorium Paulus von Mendelssohn aufgeführt; am 2ten die Overture zu Eurjantia von C. M. v. Weber, Concert-Arie für Sopran von Mendelssohn, Concert für Violine von Beethoven, Sinfonie in *A-dur* von Beethoven, Arie für Sopran aus Oberon von C. M. v. Weber, Concert für Violoncello von Servais, und das Alexanderfest (Cantate von Händel) am 3ten dem wir leider bezwungen verhindert waren, Concert für Pianoforte in *G-moll*, und eine Pièce von Chopin von Fr. Lindemann, vormals Schülerin der Musikschule zu Cöln, Sopran-Arie von der Frau D.; Fuge von Bach und Slavische Lieder, Fantasie von Vioutemps von Golomy, Duett aus Jessomina von Spohr gesungen von Fr. Breken und Hr. von K., Fantasie für die Flöte von Heinemeyer vorgetragen von Rick, Duett für 2 Sopr: von Cimarosa gesungen von Fr. W. und Fr. B.

Unser Ansicht nach sind diese Programme smmlich zu reich, Herr Breidenstein hat zwar in dem Einschulen der im Ganzen ziemlich häufigen Massen das Unmögliche möglich gemacht, wir glauben aber gerade bei der Schärfe des Verstandnisses im Grossen wie im Einzelnen der Compositionen des Herrn B. dass die Zeit, welche man bei der Verkürzung der Programme gewonnen hätte, wesentlich zur Erhöhung der Ausführung des Restes beigetragen hätte. Ferner halten wir es für viel vortheilhafter für die Kunst, in deren Interesse es liegt gerade der Masse so allgemein als möglich das Verstandnis der besseren Sachen leicht zu machen, wenig Compositionen mit der höchsten Vollendung zu geben, als den H rgerigen, deren Zahl dorchaus nicht so  bergross ist, ein recht reiches Programm zu bieten. Das Publikum hat nicht den inneren Drang sich in das Verstandnis der Compositionen hinein zu erbeben, sondern will von Vorne herein in edler Weise angenehm berührt, heiter gestimmt werden. Es

beurtheilt Alles nach dem sinnlichen Inhalte, weil es die Musik ganz unmittelbar durch die Sinne auf sich einwirken lässt, und erkennt deshalb niemals eine Composition trotz der Execution sondern viel öfter die Reproduction, trotz der Production an. Ist jene aber wirklich beinahe ideal — und bei einem gewissen Stande der Kräfte ist das durch einen guten Dirigenten erreichbar — so werden auch die ernstesten Sachen sich mit der Gewalt ihres Inhalts Bahn brechen. Ferner werden alle Menschen mehr oder minder schnell gerade durch die tieferen Stimmungen abgesehnt und die Folge ist dieselbe, die wir empfinden, wenn wir von einer Speise zu viel genossen haben: wir übertragen die Abneigung die unsere Schwäche verdient, auf die Sache: und so ist Vielen schon die erste Musik verleidet worden. Also *ceterum censeo*: Kurze Programme, geschmackvolle Steigerung in den wenigen Piéces, viel sorgfältigere Einübung — specielle Anabildung der mangelhaften Elemente, so weit es die Zeit erlaubt — und hald werden sich die Säle nicht so strammisch noch in den letzten Takten leeren, sondern man wird gegenwärtig auch Sinfoniesätze z. B. (nicht nur Pischeks Lied von der Lindpaintnerschen Fabne) da Capo verlangen.

Samstag den 2. September.

Die Sinfonie in C-dur von Mozart war nächst der Enryantho-Ouvertüre des folgenden Tages die beste Orchesterleistung. Im Ganzen haben wir zu bemerken, dass dem Orchester eben die Routine fehlte, die man erst durch öfteres Zusammenspielen gewinnt, man hörte oft die Stimmführer den Rest mit fortziehen, es kamen schüchternste auch verschweifte Anfänger vor und endlich schwankte das Gros der Armee bei jeder Tempo-Veränderung und sammelte sich erst im 2ten oder 3ten Takte zur rhythmischer Ruhe. — Die Läufer der Holzblasinstrumente im 1ten Satz gingen recht brav, die Durcharbeitungen im letzten Satz und das Trio gingen gut, das Andante dagegen, welches mit siehtlicher Anrengung gespielt wurde, zwingt uns einige Ansätze nicht zu übergehen, die Sechzehnteilbewegung hegann zuweilen unruhig und die Figur



wurde nicht klassisch ruhig, sondern modern manierirt vorgetragen.

Im Scherzo misstrichen die chromatischen Theile des Themas mehr mal und der letzte Satz endlich flog in der 2ten Violine sehr unruhig an, diese nämlich spielten nicht wie es in a richtig steht, sondern wie es in b angedeutet ist.



Die 2te Abtheilung des Concertes wurde, wie oben angedeutet, durch das Oratorium Paulus ausgefüllt. Wir glauben aber den Chor und das Orchester genug gesagt zu haben, man fühle beiden an, da sie von dem regen Streben besetzt waren

ihre Sache so gut als möglich zu machen, dass sie auch wussten welche Schwierigkeiten sie besonders zu übersteigen, an welchen Stellen sie mangelhaft waren; dass sie aber eben noch nicht die nöthige Ruhe und Sicherheit erlangt hatten.

So oft wir dieses Oratorium zu hören Gelegenheit hatten, wussten wir nicht, was eigentlich mehr gelobt zu werden verdient, die poetische Anlage des Ganzen oder die musikalisch abgerundete Wahrheit jedes einzelnen Moments.

Der Anfang führt uns mitten in das Leben der Christengemeinde, die Ouvertüre über den Choral: Wachet auf ruft uns die Stimme, Nr. 2 im Freischor und Nr. 3 im Choral — aus der Gemeinde aber tritt Stephanns heraus und erregt den Hass der Schriftgelehrten, die falsche Zeugen zurechteten — Nr. 4 Rec.: und Duett — und das Volk bis zur Anklage Nr. 5 Chor — gegen ihn aufzuweisen. Stephanus wird vor den Rath geführt und grossartig dramatisch ist seine Rede, seine Aufnahme des Todesurtheils und seine letzten Worte, da er gesteinigt wird. Nr. 6 Rec.: und Chor Nr. 8 Rec.: und Chor, 9 Rec. Gerade in dieser Leidensgeschichte sondert sich die Hauptperson in Saulus, dem eifrigsten Verfolger der Christen ab, in ihm den Gottes Fluch auf sie herabzufür (Nr. 12), der gen Damascus zieht, der plötzlich von Gott selbst erleuchtet wird (Nr. 13) und bis zur grössten Demuth bekehrt wird (Nr. 18 Ar.). Er wird von Gott zum Rüstzeug erwählt (19) und lobt und preist ihn dafür (20). Dazwischen klingt das Wesen der Religion immer durch, wie wenn ein Engel inmitten unsichtbar und unhörbar für die handelnden Menschen seinem vollen Herzen die Stimmungen entlassen liesse, in die er durch die Vorgänge versetzt wird, so in Nro 7 und Nr. 13; oder indem die Gemeinde als Bild der ganzen Christenheit auftritt so in dem Choral zu Nr. 9 und in den Chören 11, 15, 20, 22.

So wie der 1te Theil in dem Kampf der Heiden gegen die Christen das Wesen des Paulus seine vollständige Umwandlung durchmachen lässt, so führt uns der 2te Theil das Leben und das Wirken daseibigen in seiner neuen Gestalt vor. Er zerfällt wesentlich, wie in jener in 2 Abtheilungen, die durch Stephanns Tod getrennt werden, in deren 3; Paulus widersteht den ärgsten Aufreizungen durch die Kraft des heiligen Geistes; er entgeht der Verführung göttliche Verehrung auf Erden geniessen zu können und folgt endlich mit Freudigkeit einer höheren Sendung, die ihm Trübsal und Bande bereiten wird. Ebenso wie im ersten Theile ist auch hier der Gang der Handlung durch die Stimme eines Engels oder durch das Gebet, Lobgesang oder überhaupt Gefühlsausdruck der Gemeinde unterbrochen. Wir glauben uns bei der Bezeichnung der einzelnen Nummern nicht aufhalten zu dürfen, da dieses Oratorium ja so bekannt ist, dass ein Jeder selbst erkennen wird, wohin dieselben zu zählen sind. —

Wir hätten uns über die Solisten noch auszusprechen, die sämmtlich Diestanten waren, da die Mittel nicht gross genug waren um sich Künstler zumal im Anfang der Theatersaison engagieren zu können. Der Standpunkt des Kritikers Diestanten gegenüber ist so wesentlich verschieden von dem Künstlers gegenüber, dass wir diesem Punkte einige Worte widmen müssen. Der Künstler muss mit seiner Technik abgeschlossen haben, alles Mangelhafte gerecht ihm herein zum Tadel, die Grösse der geistigen Belebung seiner Technik, und bei Sängern auch noch der Stimmmittel entscheiden über den Rang, welcher ihnen gebührt; Diest-

manen dagegen werden wohl nie die Technik in genügendem Grade besitzen und erweisen überhaupt gewöhnlich, wenn sie auftreten, der guten Sache damit einen Dienst, so dass wir ihnen gegenüber immer nur rathend und belehrend auftreten können. — Fr. W. hatte die Sopranpartie übernommen und führte sie mit grossem Eifer und frischer Auffassung durch, die geehrte Sängerin gab allen Nummern ihren richtigen Ton, bis auf die Arie „Jerusalem“. Der Zusammenhang sowohl als auch die musikalische Durchführung allein, verbietet hier jede auch die leiseste Manier, klassisch ruhig und religiös ist die Stimmung mit der der Gesang gleich einer Orgelstimme strömend und voll hervorquellen muss. Die Altistin Fr. L. sang ihre Arie „doch der Herr vergisst“ ruhig und musikalisch, fast zu gelassen. Der Tenor Herr v. K. hat einen sehr angenehmen Klang in der Stimme, spricht sehr deutlich aus, und würde im dramatischen Fache wohl noch mehr an seiner Stelle sein. Zum Schluss alle Anerkennung der Mühe, welcher sich der Bassist Herr V. dessen Stimme recht schön und voll ist, unterzogen hat, da er eine Partie sich zu eigen gemacht hat, die für seine musikalische Bildung an Schwierigkeiten fast zu reich war.

Hiermit schloss das erste Concert; der Schluss des Tages aber bestand in einem Falschung der den Solisten zu Ehren angeordnet war, und denen der Reihe nach ein Stüchlein gebracht wurde.

(Schluss folgt.)

## Besprechungen neu erschienener Werke.

**Schwabhäuser, Seraphine, Unvergessliche Stunden,**  
Clavierstück. Dresden, A. Brauer. 7½ Sgr.

Solche Klänge hört man des Abends die Strassen durchwandernd oft aus den offenen Fenstern der Bel-Etagen herabhallen — eine Dame, die Cadenzen zu machen gelernt hat, fühlt sich dort oben durch das Halbdunkel der Dämmerung ganz besonders inspirirt und lässt ihre Finger in den gewohnten Geleisen auf den Tasten einherwandeln. — Sehr sentimentale natürlich, und ganz unvergesslich; denn ich wüsste nicht was man davon vergessen sollte.

**Mächtig, C., Aus der Heinnath, Salonstück für**  
Pianoforte. Op. 1. Breslau, F. E. C. Leuckart.  
12½ Sgr.

Ein Salonstück in dem bessern Sinne des Wortes. Das erste Werk ist selbst bei den grössten Componisten nicht originell gewesen und wir dürfen bei jenen deshalb auch niemals Originalität, sondern nur geschmackvolles Eingehen in irgend eine bekannte Richtung beanspruchen. Der Verfasser stellt sich in diesem Stücke zwischen Chopin und Doehler. Seine Melodien sind fastlich aber trotzdem nicht vulgär und die Variirung des ersten Themas nebst Co-da zwar eben nicht bedeutend aber gewandt durchgeführt.

**Trietmeyer, Th., Lieder für eine Singstimme mit**  
Pianoforte. Op. 4. Leipzig, F. Whistling. 15 Sgr.  
Neue veränderte Ausgabe.

Frau Livia Frage geeignet. Heute giebt es kaum noch einen Componisten, der nicht dieser geistreichen und lebenswärtigen

Dame Lieder dedicirt hätte. — Schade nur, dass wir diese Lieder nicht von ihren Lippen kennen lernen können, denn ich wüsste kaum zu sagen ob uns oder dem Verfasser dadurch ein grösserer Gefallen erwiesen würde — doch keine Abschweifung — der Verfasser ist Romantiker, Schumann'sche Harmonien und Wendungen sind ihm schon zur Natur geworden, und, obwohl wir nun durchaus nicht über jene den Stab brechen, so halten wir es doch für gefährlich, wenn namentlich junge Componisten sich dieser Richtung schon so vollständig hingeeben haben.

Nr. 1 Gruss von Nathusius und Nr. 3 Am Bach von Bracht schienen uns die besten, jenes ist innig und überschwänglich, dieses sentimental humoristisch. Nr. 2 Gute Nacht aus den Mädchenliedern von Geibel zeigt diese wenn nicht gerade erkünstelte so doch nicht natürliche Manier in ihrer Schwäche. Denn die Melodie, die im Liede vor allen Dingen ihre Selbstständigkeit bewahren muss, wenn nicht etwa das Characteristische der Composition darin liegt, dass die Clavierstimme und der Gesang concertant, oder letztere nur declamatorisch dazwischen tönd wirken, dreht und wendet sich ohne sonderlichen Aufschwung erschöpfend und wirkungslos um einige Töne umher und erhält nur dadurch noch Heiz, dass sie von überreichen Harmonien getragen wird. Der Schluss in der Mitte des Liedes



ist z. B. so echt à la Schumann und seiner Unsingbarkeit halber auch unpraktisch.

Übrigens ist das Talent des Herrn Trietmeyer jedenfalls nicht unbedeutender Natur und wir wünschen dass er in der Warnung nicht maniert zu werden unser Interesse für die glückliche Entwicklung desselben erkenne.

**Gerland, G., drei Sonaten für das Pianoforte, Op. 1.**  
Nr. 1. A-moll. Cassel, Carl Luckhardt. 1 Thlr.

In früheren Zeiten hatte man so wenig Sinn für schöne Titeln — da hiess es nur Sonate, Rondo, Rondino und damit war es abgethan — den Leuten muss es doch wohl an Geist und Geschmack gefehlt haben oder sie wussten vielleicht selbst nicht was für eine höherer geistige Bedeutung in ihren eigenen Compositionen gelegen und sie nannten diese „schlecht und recht“ nach ihrer äusseren Form — heute an Tage dagegen, wo jedes Kind schon die Technik aller Instrumente so möglich verdaut hat, und wo die jungen Mädchen Beethoven als einen abgethanen Componisten etwas besseres verlangend bei Seite legen, ist das ganz anders geworden. Unsere Componisten geben uns „Unvergessliche Stunden“, „Einsame Abendgänge“, „Sternenbilder“, „In ein Portefeuille aufgefangene Mondstrahlen“, „Romantische Diebstähle“ und Gott weiss, nicht was Alles! Lese ich einen solchen Titel, so ist meine Fantasie schon so angeregt, dass ich der Einsicht in das Werk selbst beinahe gar nicht bedarf, bei Novellen denke ich an Zschokke und Töpfer, bei Fantasieerücken an Hoffmann und ich wäre voll-

ständig befriedigt, wenn nicht meine unglückliche Recensentenstellung mich zwänge diesen Grundsatz bei mir nur Theorie sein zu lassen. Wie oft werde ich dabei mit wahren Fässern kalten Wassers hegossen, o ich habe ja auch mal in meiner romantischen Periode all „dergleichen Titel“ Freuden, Scenen und Situationen durchgemacht und das hat mir oft ganz anders in meiner Erinnerung gelegen und wie vergnügt stimmt mich gleich ein anspruchsloser Titel, der einmal mein armes Hirn nicht unnütz anstrengt und 2tens mir den Genuss einer allen verünftigten nach empirischen Logik musikalischer Befriedigung erlachten Form verspricht; deshalb also vor allen Dingen Anerkennung dem Herrn Luckhardt dafür, dass er sich durch den heutigen Charlatanismus Käufer und Liebhaber antreiben sich nicht hat verblenden lassen, sondern auf den alten Bahnen geblieben ist. Nicht die Form und den Titel, sondern der geistig, musikalische Inhalt bedingt den Werth.

Der erste Satz in *A moll* ist nicht klar genug angelegt, indem im ersten Theil sich eigentlich 3 Themen befinden, oder anders ausgedrückt die Coda ungehörlich lang ausgedehnt und deshalb zu selbstständig gemacht worden ist. Das zweite Thema ist in *C dur*



worn hinterher noch die lange Modulation nach *E moll* — Der Satz ist so angelegt, dass er in *C dur* abschliessen und ohne Einleitung wiederholt werden musste. Der Uebergang aus *E moll*, durch die Dominante von *A moll* ist aber viel zu plötzlich und auch unrein.



Das Andante in *F dur* hat ein recht hübsches Thema, dem aber kein ebenbürtiges Gegenthema zur Seite steht. Die Variation ist etwas steif und veraltet.

Das Scherzo ist zu unbedeutend und zu arm an Erfindung um überhaupt besprochen zu werden.

Der letzte Satz in *A dur* ist der beste, er ist frisch, das erste Thema einfach aber bewegt, mit Lebhaftigkeit aufgefasset und durchgeführt, das zweite Thema zwar nicht gerade genial, sondern schon recht oft dagewesen, aber mindestens in den Charakter hineinpassend.

Wir werden des Nächsten auch die beiden andern Nummern desselben Werkes hier besprechen und hoffentlich neben der Anerkennung für den ersten Willen des Verfassers dem klassischen Boden treu zu bleiben noch mehr Lob über die Sonaten selbst einfließen lassen können.

**Friedenthal, L., Sechs Lieder** in Volkstone für Violin

**line und Pianoforte. Op. 4. Leipzig, F. Whistling. 2 Hefte. à 15 Sgr.**

Wenn Instrumente deren Hauptstärke nicht im melodischen Elemente liegt, besonders zur Schaustellung einer brillanten Technik benutzt werden, so ist dieser Irrthum, dieses Verkommen der wahren Musik bei schlechter Anleitung und dem Mangel an guten Vorbildern verzeihlich, wenn jedoch rein melodische Instrumente, wie Violine, Cello zu demselben Firtelanz gemisbraucht werden, wie wir das in unserer Zeit unter der Firma „Virtuosentum“ so oft zu hören bekommen, so reizt wahrlich die Geduld jedes wirklichen Musikers; und wir begrüssen deshalb mit Freuden Componisten, die vor allem Brillanten abstrahiren und dafür Ton und Nuancen in dem Vortrage der Melodien bei dem Spieler beanspruchen. Solche Piéces, wie diese Lieder im Volkstone, haben gerade in der jetzigen Zeit sehr grosse Verdienste, denn sie führen von dem Geklingel der Salons zurück, sie machen die einfache Melodie wieder zwischen den Musikliebhabern einheimisch und führen diese so allmählig auf die Bahn der tieferen klassischen Musik, und sie beanspruchen endlich bei dem Violinspieler mehr Verständnis, Geschmack als unendliche Hals- oder mindestens Finger-brecherische technische Vorstudien.

Die Lieder sind alle sechs reizend, pikant und geschmackvoll; wir rathen daher allen Violin-Dilettanten namentlich sich dieselben recht bald anzuschaffen.

**Schnabel, G., Zwei elegante Salonstücke** für das Pianoforte. Op. 59. Breslau, F. E. C. Leuckart. Jedes Heft 15 Sgr.

Nr. 1 eine Fantasie über das Lied die blauen Augen von Arnaud (würde richtiger Variationen genannt gewesen sein) ausserdem mit einer kleinen Introduction versehen, die auch in der Coda noch einmal anklingt. Diese Einleitung, 10 Takte sind anspruchsvoll und heinahe dramatisch — möchte ich sagen — gehalten. Das ganze Auditorium wird still, gerührt bis zu Thränen oder kommt in eine überschwellige Prangung — Gungl, Strauss, Labitzky verstehen das auch prächtig — eine Fermate fesselt Alle auf das Aeusserste, kein Mensch wagt mehr zu athmen, da tritt es ein



das reizende, bekannte Lied, alle Herzen schlagen, die Augen schwimmen in süßem Ungefähr, die zartesten Füssen gehen auf und ab im Rhythmus des Weisers und Alles beneidet den glücklichen Spieler der alle die Herrschen so im Zamberfäden leitet. — Ach, diese Fantasie ist wirklich zu schön! —

Nr. 2 eine Fantasie über ein Ballettmotiv aus der Oper Percival und Griseldis ist ebenso schön. Das Stück selbst, diese geniale Bearbeitung eines fremden Themas — eigene Themas bearbeiten kann Jeder, in ein fremdes Thema aber so eingehen zu wissen ist gewiss keine Kleinigkeit — klingt überall sehr schwer und ist doch nicht schwer und hat eine Coda, die mich gerade so belebt, wie der letzte accelerirte Theil des Sturmsarsenalopps. —

## Tagen- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Am 10. Sept. gab der Männergesang-Verein ein sehr bescheidenes Morgen-Concert zum Besten der Ueberschwemmten in Schlesien. — Am denselben Abend wurde die Bühne mit Rossini's „Barbier von Sevilla“ eröffnet; die Wahl dieser Oper kann keine gute genannt werden, indem eine gelungene Ausführung derselben ein durchaus vorzügliches Ensemble bedingt und ein solches von einer neu gebildeten Gesellschaft nicht zu erwarten war. — Fr. von Westerstrand, welche die Rosina sang, besitzt eine sehr gebildete, aber sehr schwache Stimme, welche sich auf der Bühne nur in sehr wenigen Partien zur Geltung bringen kann. Dem Anschein nach fehlt dieser Sängerin auch jener belebende dramatische Ausdruck, welcher auf der Bühne durchaus nöthig ist, um die Zuhörer zu elektrisiren. Hr. Carl Becker, welcher vor 6 und vor 4 Jahren hier engagirt, sang den Figaro mit vielem Ausdruck und lebendigem Spiel, welches jedoch zuweilen das richtige Maass überschritt. Die übrigen Partien waren so mangelhaft vertreten, weshalb eine Besprechung nur überflüssig sein kann. — Die Auf-führung von „Lucia di Lammermoor“, welche am 13. stattfand, müßte eine total unbefriedigende, den hiesigen Verhältnissen un-würdige genannt werden, wenn nicht Hr. Carl Becker (Ashton) abermals glänzende Beweise seines hervorragenden Talentes gegeben. Fr. von Westerstrand (Lucia) und Hr. Caccini (Edgard) zeigten sich so ungenügend, dass das Publikum sein Misfallen sehr vernehmbar zu erkennen gab. — Pepita tanzte während den Zwischenakten mit strömendem Beifall. — Die Orgelbauer Mer-kin & Schütz in Brüssel haben ein neues Instrument, eine Art von Orgel erfunden, welchem sie den Namen „Orchestron“ ge-geben und im hiesigen Casino mehrere Tage aufgestellt. Hr. Fer-dinand Küfferth aus Brüssel spielte auf demselben und bewies, dass die Erfindung genannter Herren große Beachtung verdient. (Eine ausführliche Beschreibung dieses Instruments wird in einer der nächsten Nummern erfolgen.)

Berlin. Dem Vernehmen nach soll Hr. General-Musikdirek-tor Meyerbeer mit seiner ganzen Familie nach Paris übersiedeln und unserer Residenz für immer Valet sagen.

Hamburg. Dem Kranze unser Concertvergnügungen schloss sich eine Soirée an, in welcher wir die berühmte Sängerin Jenny Ney hörten, welche auch hier wie überall ungewöhnlichen Bei-fall fand.

Warendorf. Am Montag, den 29. August fand an der höheren Lehr-Anstalt hier die Schlussfeier statt, zu der sich ein ungewöhnlich zahlreiches Auditorium eingefunden hatte. Es soll hier nicht über die bekannten Leistungen dieser immer mehr und mehr aufblühenden Anstalt gesprochen werden, sondern nur Ein-iges über die Fortschritte im Gesange.

An Gesangsstücken wurde vorgetragen: 1) „Die Ehre Gottes aus der Natur“, von Ch. F. Gellert, in Musik gesetzt von Beethoven; 2) „Aufmunterung zum Gesang“, von G. W. Fink, für gemischten Chor componirt von W. G. Michalek; 3) „Die Capelle“, von Breitenstein, componirt von Conradin Kreutzer; 4) „An die Fremde“, Lied von Spohr, für gemischten Chor gesetzt von W. G. Michalek; 5) Chöre und Soli aus „der Glocke“, von Schiller, componirt von A. Romberg; 6) „Soldatenthum“, Gedicht von Dr. J. Vogl, für fünfstimmigen Chor componirt von W. G. Michalek.

Hr. Michalek, Musiklehrer am Pensionat der Schwestern *du Sacré Coeur* hier, übernahm mit Anfang des Sommer-Semesters den Gesangsunterricht an der höheren Unterrichts-Anstalt nachdem

dieser den Winter hindurch ausgesetzt worden. Es macht daher dem Hrn. Michalek sehr viele Ehre in einer so kurzen Zeit den Gesang so ausgebildet zu haben, dass der Vortrag der vorstehend genannten Gesangsstücke auf alle Zuhörer den freundlichsten Ein-druck machen konnte. Die Pièces No. 1 und 5 haben ihre großen Schwierigkeiten selbst für ausgebildete Chöre und Lieder-tafeln, welche bei Knaben von 10—16 Jahren, nur beseitigt werden können, wenn ihnen der Lehrer Lust zur Sache beibringen kann. Nr. 3 „Die Capelle“ wurde äußerst präzis vorgetragen. Die Pièces No. 2 u. 6, non componirt von Hrn. Michalek, machten auf das Auditorium den besterhsten und freundlichsten Eindruck, und wäre es wünschenswerth, wenn Hr. Michalek besonders die Pièce No. 6 durch Druck den größeren Liedertafeln zugänglich machte.

Copenhagen. Der Geschaek am Theater nimmt mit je-dem Jahre hier zu und erlaubt es der Direction, die Preise nit-jährlich zu steigen, ohne dass sich irgendwie Opposition erhebt. (Glückliche Direction!) So betragen in diesem Jahre die Abon-nementsgelder das Doppelte der vorigjährigen Höhe und die Theil-nahme des Publikums wird nicht im geringsten dadurch berührt. Am 1. Septbr. soll die Oper eröffnet werden und ist der „Nord-tern“ von Meyerbeer hierzu ausersehen, der mit einem un-gewöhnlichen Aufwand von Ausstattung in Scene gehen soll.

Die in Wien bei Gelegenheit der jüngsten Feste am Josef-städter-Theater gegebene Weber'sche Operette „Abu-Hasan“ ist das Erstlingswerk des berühmten Componisten und zu der Zeit geschrieben, als Weber mit Meyerbeer und Günsbacher unter Vog-ler's Leitung in Darmstadt wirkten. „Abu-Hasan“ ist um 10 Jahre älter als der „Freischütz“, aber das mächtige Genie des Ton-dichters, das sich auch schon in seinem Erstlingswerke kund, welches sich namentlich durch die Wahrheit des Ausdrucks, der darin herrscht, auszeichnet.

Fran Clara Schumann wird im nächsten Winter eine grössere Kunstreise durch Deutschland machen; in den Leipziger Gewand-haus-Concerten wird sie wiederholt auftreten.

Paris. Die grosse Oper hat nach zweimonatlichen Ferien ihre Thätigkeit wieder begonnen und zwar mit Donizetti's „Favorita“, in welcher die Titelfrau durch Mad. Stoltz, dem neuen (?) Stern, ausgefallt war. Die Stimme der Sängerin, die auf derselben Bühne zum Letztenmale vor sieben Jahren sang, ist noch immer die alte, klangvolle und in den tiefen Registern noch ausgebildet, während ihr Spiel ein bei Weitem besseres geworden ist. Auch haben Ac-clamationen und Braus nicht gefehlt, zu deren Beginn der Kaiser selbst oft das Zeichen gab. — Der neue Direktor des *Theatre lyrique*, Hr. Emil Perrin, hat die ihm übertragene Würde wie-der in die Hände des Staatsministers gelegt und zwar, wie man hört, in Folge von Unterhandlungen mit der Gesellschaft der dra-matischen Autoren und Componisten. Die von dieser Gesellschaft ernannte Commission hat nämlich ihre Ansprüche auf die Tanti-eme, die der Autor von jeder Vorstellung seines Werkes bezieht, dermaassen gesteigert, dass Hr. Perrin es für unmöglich hielt, darauf einzugehen. Man spricht ausser den bekannten erschwe-renden Bedingungen, die, es dem Direktor verbotnen, ausländische Werke welcher Art auf seiner Bühne wiederzugeben, noch von 16 Prozent Tantieme. Hr. Perrin hat zwölf geboten und glaubt damit auf das Aenserechte gegangen zu sein. Man ist auf die Ent-wicklung gespannt. — Die *Opera comique* wird mit dem „Nord-tern“ eröffnen.

Paris. Die neueste Oper von Verdi „Lear“ wird im Laufe October's hier zur Aufführung kommen. — Halery ist mit der Composition einer neuen Oper beschäftigt, welche zu Anfang des Winters gegeben werden soll.

London. Eine grosse Novität für die musikalische Welt sind die hier erfundenen im polytechnischen Museum ausgestellten „Magnetschen Blattwender“, welche jede Unterbrechung für den Spieler verhindern, indem sie die Notenblätter umdrehen. Der Preis ist für Clavier 7 Thlr. und für Harfe 5 7/8 Thlr. und das Instrument bei Druce & Comp. Backerstrasse N. 68 zu haben.

Constantinopel. Guiseppo Donizetti, der Bruder des bekannten Componisten und General-Musik-Direktor aller Militairmusik-Chöre des türkischen Reichs hat von Sr. Majestät dem Sultan den Meschide-Orden vierter Classe erhalten.

Kunstsinns und Partikularismus in Amerika. Ein Freund in Amerika schreibt uns: Das Geheimniss der grossen Einnahmen von Sängerinnen, Tänzerinnen, Virtuosen etc. in den Vereinigten Staaten besteht darin, das hier jede Provinzial-Hauptstadt für eine Metropole, für einen Mittelpunkt der sozialen wie der politischen Welt sich hält und daher die Bewohner derselben innerseits sich nicht herablassen, nach einer Schwelgereisat zu reisen, um dort etwas Fremdes zu bewundern, während sie es anderseits für ihre Pflicht halten, den fremden Künstler, die zu ihnen kommen, zu bewiesen, dass sie eben so gut zu wüthigen und zu bezahien wissen wie die grössere Nachbarstadt. In England kommen Manchester, Birmingham, Liverpool und selbst das stattliche Edinburg zuweilen nach London, um dort dasjenige aufzusuchen, was zu ihnen nicht kömmt, eben so machen es Breslau, Magdeburg, Stettin, Königberg mit Berlin, Marseille, Lyon, Strassburg mit Paris; Philadelphia jedoch, das nur zwanzig deutsche Meilen südlich von New-York liegt, und Boston dessen Einwohner in acht Stunden die obengenannte Stadt erreichen können, würden sich eher die rechte Hand abhanden lassen, als dann sich verstehen in New-York irgend eine europäische Berühmtheit aufzusuchen. Gleichwohl wollen und müssen die Mütter und die Töchter, die Dandies und die Dilettanten von Philadelphia, Boston, Baltimore, eben so gut wie die New-Yorker, alle musikalischen Löwen und Löwinen aus Italien, Deutschland, Frankreich u. s. w. hören, sehen und bewundern. Jede grosse Stadt hat also auch ihre besondere „Saison“, und die Aerzte für die Jenny Lind's, Taglionis' etc. ist daher um so grösser.

### Deutsche Tonhalle.

Um den, im IV. Ausschreiben, für einen Quintettsatz für Blasinstrumente angesetzten Preis sind seiner Zeit zwölf Bewerbungen eingekommen. Die erwählten Hrn. Preisrichter waren die Hrn. General-Musik-Direktor F. Lachner, Hof-Capellmeister C. G. Reissiger und General-Musik-Direktor Dr. Spohr. Den Preis erhielt das Werk mit dem Spruch: „Ob ich's wage!“ von Hrn. K. J. Bisehoff in Frankfurt a. M. einstimmig zuerkannt; besondere Beobachtung das Werk des Hrn. Pfarrers P. Möller in Staden bei Friedberg, und belobt wurden die Werke der Hrn. Musik-Dir. K. Hering und Wilh. Drahtius in Berlin.

Wegen Rückgabe der Bewerbungen haben wir uns nach den Satzungen (14 i) zu richten.

Die auf das V. Preisausschreiben (Abendmahlgesänge) eingekommenen vierundvierzig Bewerbungen haben wir den erwählten drei Hrn. Preisrichtern zur Beurtheilung zuzusenden bereits den Anfang gemacht (Satzungen 14 F).

Mannheim, September 1854.

Der Vorstand.

## Neue Musikalien

im Verlage

von **C. F. PETERS, Bureau de Musique**  
in Leipzig.

Thlr. Sgr

- Bach, Jean Séb.**, Concert en Mi majeur (F dur) pour Clavecin avec Accompagnement de 2 Violons, Viola et Basse, publié pour la première fois d'après le Manuscrit original par S. W. Dehs et F. A. Roitzsch. Oeuvres complètes Liv. 21. (Partition 1 Thlr., 10 Sgr.) (Parties 1 Thlr. 20 Sgr.) . . . . . 3 —
- Concert en Ré mineur (D moll) pour Clavecin avec Accompagnement de 2 Violons, Viola et Basse, publié d'après le Manuscrit original par S. W. Dehs et F. A. Roitzsch. Oeuvres complètes Liv. 22. (Partition 1 Thlr. 20 Sgr. Parties 2 Thlr.) . . . . . 3 20
- Baumgärtner, W.**, Abendfeier, Gedicht von *Emmanuel Griseb*, für 4 Männerstimmen (Chor u. Hallchor). Part. u. Stimmen (jede Stimme einzeln à 1 1/2 Sgr.) . . . . . 10
- Böcher, Emil**, Lieder mit Sprächen von *Adolph Bügner*, für das Pianof. Op. 15, Heft 1, 2 (à 20 Sgr.) . . . . . 1 10
- Dandl, Ch.**, 3 Duos brillants pour 2 Violons. Op. 63. Série III, Liv. 4. . . . . 1 15
- Goldtermann, Georg**, 5 Gesänge für eine tiefe Stimme mit Pianoforte. Op. 11 . . . . . 20
- Dieselben einzeln No. 1, 3, 4 (à 5 Sgr.) No. 2, 5 (à 7 1/2 Sgr.) . . . . . 1 —
- Jaeli, Alfred**, „Comme thro' the rye.“ Ballade favorite rossique. Transcription pour Piano. Nr. 3. Op. 31
- John, Carl**, Trinklied von *Ch. Særdam*, für Gesang mit Pianoforte. . . . . 5
- Kalliwoda, J. W.**, 6 Pièces d'Harmonie pour Musique militaire. Op. 202. Partition. . . . .
- Cah. I. Nr. 1. Overtüre. Nr. 2. Mazourka. Nr. 3. Marche funèbre avec Choeur (Funeral-Choir). . . . . 2 10
- Cah. II. Nr. 1. Polka. Nr. 2. Marche solennelle. Nr. 3. Choeur de Soldats (Soldier's Song) . . . . . 1 10
- Kalliwoda, Gullanna**, Impromptu pour Piano. Op. 3 . . . . . 15
- Polka für Pianoforte. . . . . 10
- Reichel, Adolphe**, Sonate pour Piano et Violon. Op. 16
- Spohr, L.**, Concerto in modo di Scena cantante (per il Violino), concertato per il Violoncello con Orchestra da F. Grützmacher. Op. 47 . . . . . 2 22 1/2
- L'istesso con Pianoforte. Op. 47 . . . . . 1 5
- Recitativ (Ich bin allein — Solinga son) und Arie (Wie dich nennen? — Questi affetti) für Sopran mit Orchester (nebst Clavier-Auszug) aus der romantischen Oper „Faust“. Nr. 16 . . . . . 1 10
- Dieselbe im Clavier-Auszuge. Nr. 16 . . . . . 12 1/2
- Truhn, F. H.**, Schloss Boncourt. Poesie von *Adalbert von Chamisso*, für eine tiefe Stimme m. Pffe. Op. 100
- Weber, C. M. von**, Overtüre für Orchester zur Erntecantate, Nr. 12 der nachgelassenen Werke . . . . . 1 15
- Dieselbe für Pianoforte eingerichtet von *H. Enke* zu 2 Händen . . . . . 12 1/2
- zu 4 Händen . . . . . 15
- Wettig, Carl**, Thema mit Variationen f. Pffe. Op. 9 . . . . . 20

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte und besprochene Musikalien sind in der Musikalien-Handlung von M. Schloss zu haben.



# Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 38.

Cöln, den 23. September 1854.

V. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.

Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers H. Schloss in Cöln erbeten.

## Die päpstliche Kapelle zu Rom.

(Schluss.)

Der Dienst der Kapelle besteht darin, bei allen gottesdienstlichen Handlungen oder geistlichen Ceremonien, wo und wann sie immer stattfinden mögen, welche der Papst entweder selbst verrichtet, oder denen er beiwohnt oder beiwohnen würde, wenn ihn nicht Unpässlichkeit verhinderte, zu singen. Dergleichen Sonn-, Fest- und Ceremonientage gibt es im Jahre siebenzig bis achtzig. Proben finden, ausser zu den drei Miserere's, welche jetzt in der Charwoche gesungen werden und in dem seltenen Falle, wo ein neues, von einem der Kapellmitglieder gesetztes Stück einstudirt werden sollte, durchaus nicht Statt.

Um in die Kapelle aufgenommen zu werden, müssen die Candidaten nicht älter als dreissig Jahre, nie in criminelle Untersuchung gerathen und übrigens von anerkannt gutem, bürgerlichem und sitlichem Lebenswandel sein. Ausserdem haben sie, wenn auch nicht Priesterweihe, doch den unverheilichten Stand nachzuweisen, müssen unverheirathet leben, die erste Tonsur nehmen und stets Abttenkleidung tragen. Letztere besteht bekanntlich in ganz schwarzem Anzuge, einem Kleide mit einer Reihe Knöpfe, schwarzer Halsbinde und dem dreieckigen niedrigen Priesterhute. In Hinsicht ihrer musikalischen Fähigkeiten müssen sie sich fünf verschiedenen Prüfungen unterwerfen. In diesen werden sowohl Schönheit, Stärke und Umfang der Stimme als ihre musikalischen Kenntnisse geprüft. Man verlangt von ihnen vollkommene Uebung im Canto firmo, im Canto figurato und einigermassen auch im Contrapunkte. Gelehrte Musiker im eigentlichen Sinne des Wortes, wie noch im vorigen Jahrhundert, werden nicht mehr verlangt, da es der Kapelle nicht am Componisten, sondern nur um Sängern zu thun ist. Wie geübt sie in letzterer Qualität sein müssen, ergibt sich aus der harmonischen, nicht

eben melodischen Schwierigkeit der von ihnen zu singenden Werke im figurirten Stile. Erwägt man, dass die Kapelle vielleicht fünf und mehrere hundert verschiedene Gesangstücke besitzt, von denen jedes in der Regel ein oder höchstens ein Paar Mal im Jahre gesungen wird, und dass durchaus keine Proben stattfinden, so sieht Jeder, dass es bei ihnen auf eine Geschicklichkeit ankommt, von der bei keinem einzigen Sängerverein des übrigen Europa auch nur ein Schatten vorhanden ist. Die künstlerische Schwierigkeit des Kapelldienstes wird noch durch Nebenumstände vermehrt. Einem uralten Gebrauche der Kapelle zu Folge wird nämlich nicht aus ausgeschriebenen Stimmen, sondern aus einem einzigen ungeheuern Folianten gesungen, hinter welchem sämtliche Sänger, oft zehn und mehr Mann hoch, stehen, die Kleinen vorauf, die Grossen dahinter. Frolich sind die Noten gross, ja colossal geschrieben, aber immer gehört ein gutes Auge dazu, aus so weiter Ferne sehen zu können. Brillen zu tragen, war ehemals nur den ältern Mitgliedern erlaubt; auch ward überhaupt Niemand aufgenommen, der nicht vollkommen gut sah. Seit sich in der neuesten Zeit der Mangel an guten Stimmen so sehr fühlbar gemacht hat, ist man gezwungen worden, von dieser Strenge nachzulassen, so, dass selbst solche junge Leute, welche kurzsichtig sind und sich der Brille bedienen müssen, den Zutritt erhalten. An jeder Seite des Pults steht ein Sänger, welchem das Umblättern obliegt. Dies ist, so sonderbar die Bemerkung auch scheinen mag, ein wichtiges, ja höchst beschwerliches Amt. Einmal sind die hohen und dicken Blätter sehr schwer zu regieren, andererseits macht die geringe Anzahl Noten, welche auf den beiden Seiten stehen, ein fast ununterbrochenes Umblättern nöthig. Ist das Blatt von dem rechts stehenden Sänger zur Hälfte umgewandt, so nimmt es der links stehende in Empfang und legt es nieder.

Die Kapelle unterhält vier Notenschreiber (Scrivitori), welchen es obliegt, theils die etwaigen neuen Composi-

tionen abzuschreiben, theils die ältern schadhafte geworden wieder herzustellen. Dies geschieht auf Pergament, in grossem Folioformat, welches, dem Ansehen nach, anderthalb deutsche Ellen in der Höhe und eine entsprechende Breite hat. Da die Kapelle den Grundsatz aufgestellt hat (und aus oben angeführten Gründen hat aufstellen müssen) eine gut geschriebene Musik sei schon halb gesungen (che musica ben scritta è mezza cantata), so ward ehemals aus dem Schreiben der Kapellmusiken eine wahre Kunst, oder vielmehr ein Handwerk im eigentlichen Sinne des Wortes gemacht. Wie man dasselbe bewerkstelligte, davon dürfte wohl schwerlich einer meiner Leser einen Begriff haben. Ich will also die Procedur näher beschreiben. Jede einzelne Note und jeder einzelne Buchstabe (zum Texte) waren in dünne Kupferblech-Platten ausgeschnitten. Letztere legt man, eine nach der andern, so wie es die Reihenfolge des Gesanges oder des Textes verlangte, auf das Pergament und überpinselte sie mit der beliebigen Farbe (schwarz, roth oder grün, je nachdem man die Noten oder Worte von einander unterscheiden wollte), dann ward die Platte aufgenommen und die Note oder der Buchstabe stand in der höchsten Vollendung auf dem Papiere.

Die Notefolianten, aus deren einem, wie schon gesagt, jedesmal die ganze Kapelle singt, sind folgendermassen eingerichtet. Auf jeder Seite stehen vier oder fünf Notensysteme. Beim Canto fermo, wo alle im Unisono singen, laufen die Systeme hinter einander fort; bei mehrstimmigen Compositionen steht zuerst die erste, unter dieser die zweite Stimme u. s. w. So vielstimmig auch die Composition sein mag, so dürfen natürlich sämtliche Stimmen die beiden Seiten nicht überschreiten.

Das Archiv der Kapelle befindet sich im päpstlichen Pallaste auf Monto Cavallo. Der Musikschatz, welcher hier aufbewahrt wird, ist trotz des Verlustes sämtlicher Werke aus der Vor-Palestrina'schen Zeit ohne allen Zweifel der reichste und wichtigste, welcher auf der Erde existirt. Hier sind nicht allein die Werke aller päpstlichen Kapellcomponisten in ihrer ununterbrochenen Folge, sondern auch Sammlungen der vorzüglichsten Meister aus der Neapolitanischen und Venezianischen Schule aufgestellt. Das Archiv enthält an 400 grosse Folio-bände, über welche ein vollständiger Catalog (*indice*) unterhalten wird. Aber nicht genug, das hier die wichtigsten und seltensten praktischen Produkte der neuern Kirchenmusik aufgehäuft stehen, das Archiv enthält auch eine eben so reiche und unschätzbare Sammlung literarisch-musikalischer Urkunden, welche als Quellen zu einer Geschichte der italienisch-römischen Kirchenmusik benutzt werden könnten, wie sie sicher kein anderer

Zweig des menschlichen Wissens aufzuweisen hat. Dies sind die Tagebücher, welche vorschriftsmässig seit dem oft erwähnten Braude, von den jedesmaligen Archivaren (*Pantatori*) haben geführt werden müssen, und in welchen alle wichtigen politischen, musikalischen oder sonstigen Kapellereignisse verzeichnet stehen. Von diesen Tagebüchern sind, heisst es, so viele einzelne grosse Folio-bände vorhanden, als seit 1527 Jahren verlossen sind. Man urtheile, welch ein Schatz von Nachrichten, die Geschichte der Kapelle und mit ihr die Kirchenmusik betreffend, hier vorhanden ist. Ausser dem jedesmaligen Kapellmeister erhält kein Sterblicher Zutritt zu diesem Archive, und es begreift sich von selbst, dass die hier aufgehäuften Schätze für die musikalische Welt so gut wie verloren sind.

### Das Orchestron.

So ist der Name des Instruments, das berufen zu sein scheint, wenn auch keine Umwälzung im Orgel- oder Clavierbau hervorzubringen, so doch einen bedeutenden Theil des den beiden genannten Instrumenten eingeräumten Platzes in der Zukunft einzunehmen. Die Haupttheile des Claviers wie der Orgel in verjüngtem Maassstabe vereinigt, erlaubt die neue Erfindung durch eine eigene geniale Vorrichtung dem Spieler noch ein Anschwellen und Verhallen der Töne hervorzubringen, ein Vortheil der bisher nur den Blasinstrumenten eigen war, wenigstens in dieser Vollkommenheit noch nicht erreicht worden ist. Der Ton wird wie bei der Orgel durch zugeführte Luftströme, welche auf kleine Metallzungen wirken, hervorgebracht, nur das hier ein im Innern des Instruments sehr zweckmässig construirtes Räderwerk den Balgtreter ersetzt, wenn man auf die Hälfte eines Zweiten der vermittelt eines an der rechten Aussen-seite des Instruments angebrachten Hebels das Gebläse in Bewegung setzt, verzeichnen will. Die Möglichkeit, den Ton nach Belieben an- und abschwellen zu lassen, wird durch ein zweites Gebläse zu Wege gebracht, das nach Belieben des Spielers mit dem Hauptgebläse combinirt oder auch einzeln wirken kann.

Das Orchestron hat das Aussehen eines mittelalterlichen Schrankes und ist je nach der Klasse bis zu acht Fuss hoch. Das von Herrn Kufferath in Cöln benutzte hat zwei Manuale, ein Pedal von zwei Oktaven und acht- und zwanzig Register, doch bauen die Erfinder auch Instrumente mit einem Manual und Pedal und bis zu achtzehn Registern, wiederum je nach der Klasse, deren sie sechs angesetzt haben. Der Preis eines Instruments erster Klasse übersteigt nicht tausend Thaler, während die andern Klassen gradatim bis zu vierhundert Thaler

hinabsteigen. Auf die oben angedeuteten Vortheile hat der grössere oder kleinere Umfang des Instrumentes keinen weiteren merklichen Einfluss.

Wir hätten demnach in dem Orchestrieren ein Instrument das bei der glücklichen Vereinigung von Weichheit, Schmelz, Fülle und Kraft in seinen Tönen, zu denen die Vortheile des Pedalspiels noch hinzukommen, für den Clavierspieler langerehnte Genüsse in Aussicht stellt, während es dem Organisten und Componisten eine der willkommensten Erfindungen sein muss; für den Letzteren, weil es ein ganzes Orchester umfasst und ihm bei seinen Compositionen weit mehr als der beste Flügel zu Statten kommt, für den Ersteren, weil er die Kirchenorgel in seinem stillen Studirzimmer vertreten sieht, ein Vortheil der in der kalten Jahreszeit hoch anzuschlagen ist.

Für kleinere Kirchen, für Seminarier, für grössere Musik und Gesang-Vereine und u. s. w. wird das Orchester bald unentbehrlich werden, da es unstreitig von allen bis jetzt erfundenen Instrumenten dasjenige ist; was als Ersatz für die Orgel angesehen werden kann, ohne auch nur von Weitem an den Raum und Preis derselben zu reichen. Die Herren Merklin und Schütze in Brüssel haben somit die beste Aussicht auf lohnende Anerkennung ihres erfinderischen Talents, dessen Genialität die meisten Regierungen schon durch Patente dokumentirt haben.

## Das zweite Westphälische Musikfest in Dortmund.

Zweiter Tag, Sonntag den 3. September.

Die Componisten welche an dem heutigen Tage gefeiert wurden, waren Weber, Beethoven, Mendelssohn, Händel und — Servais. Zwei grosse Arien wurden von Fr. Breken gesungen, zwei Concerte — wie wir oben bereits berichtet haben — die Violine von Herrn Galomy für das Cello von Hrn. Giesenkirchen aus Dortmund vortragen. Den Rest bildeten 2 Orchesterpièces und das „Alexanderfest“ Cantate von Händel.

Wir wollen in dieser Reihenfolge die heutigen Leistungen besprechen und beginnen deshalb mit Fr. Breken aus Soest, die als einheimische zwar schon die Sympathien der Meisten auf ihrer Seite hatte, abgesehen davon aber bewies, dass sie sich auch sonst schnell erworben haben wurde. Ihre Stimme ist klangvoll, spricht leicht an und ist auch den technischen Schwierigkeiten so weit gewachsen, dass sie in dem Wiedergeben ihrer eigenen Auffassung darin kein Hinderniss findet. Indem wir die Anerkennung ihrer Leistungen insofern bedingen, so dürfen wir aber auch nicht unerwähnt lassen, dass Fr. Breken eben noch eben in der Ausbildung begriffen ist und, wie wir aus ihrem Munde erfahren haben, noch 2 Jahre ersten Studien zu widmen beabsichtigt. Die Auffassung der brillantesten Partien, der pikanten Rhythmen wird dann geist-

reicher, klarer, ruhiger werden und auch der Charakteren der vollständigen Compositionen mehr zum Bewusstsein der zu grossen Erwartungen berechtigenden Dame kommen. —

Herr Galomy erfreute uns mit dem Vortrage des Concertes für die Violine von Beethoven; — wenn schöner, seelenvoller Ton, brillante Technik und keckes Auffassen der rhythmischen Motiva verbunden mit dem günstigen Durchdringen des Componisten das Wesen einer angebildeten Künstlerchaft ausmachen, so können wir, diese mit der vollsten Ueberzeugung Herrn Galomy zusprechen. Das Orchester haben wir früher schon charakterisirt, wir halten deshalb eine wiederholte Besprechung desselben für unnötig und wollen selbst darüber hinweggehen, dass der erste Takt, das Pauken-Solo, viel eher wie ein unsicheres Tappen, oder wie Schläge, die einer zufälligen Ursache ihrer Existenz verdanken, gleichen, als einem Motive nach Noten gespielt.

Das 2. Concert für Cello von Hrn. Giesenkirchen vortragen stach freilich von dem ersten als Composition sowohl, wie auch als Virtuositätsleistung sehr ab. Herr G.'s Strich hatte uns in einigen melodischen Partien den Solostellen im Orchester so sehr ausgesprochen, dass wir mehr erwarteten — und wir wollen es deshalb dahin gestellt sein lassen, ob etwa Befangenheit, das Gefühl ein etwas abgepanntes Publikum vor sich zu haben oder endlich die unbedeutende nur die allerbreiteste Entfaltung der gewöhnlichsten Finger- und Strich-Fertigkeit im Auge habende Composition den Fähigkeiten des Concertisten Eintrag gethan habe. Jedenfalls gal der Beifall nur den überwundenen Schwierigkeiten, nur dem negativen Stunnen, dass es ihm gelungen ist. Das ist ein Triumph für Amerika, da erkennt man nur an was mit grossem Kampfe mit Hinnahme aller möglichen Glieder erreicht wird, hier aber verlangt man vielmehr, dass das Publikum ergriffen, als dass ihm imponirt werde.

Die Ouverture zur Euryanthe ging von aller Orchestersachen am besten, frisch und lebendig, markirt in dem kleinen Fugato, weich aber deutlich in dem märchenhaften Mittelatz — kurzum überall ergriffen von den zu Grunde liegenden Intentionen des Componisten.

Die Sinfonie in A von Beethoven, in der Einige das Bild des Helden sehen, dessen Leben zum Schluss durch die gewaltigste Freude gekrönt wird, Andere das Erzeugniss des tiefsten Eindringens in das Wesen des Ritterthums in seiner idealen Periode sehen wollen. Alle aber ein Kunstwerk anstauend genossen, das in jedem Momente neu ist und doch nicht anders sich entwickeln konnte, und das mit unwiderstehlicher Gewalt die Hörer in seine Kreise hineinzieht und darin aufgehen lässt — hatte zwar im Programme eine sehr günstige Stelle — und das ist wichtig bei einem Concerte, das von 11 Uhr Vormittags bis 5 Uhr Nachmittags dauert — wurde aber im Ganzen nicht genügend gegeben. Die Haltung der Einleitung war grossartig und breit, auch der erste Satz frisch, das Allegretto aber wie in den Mittelstücken nicht gefüllt genug, die Abstufungen der allmählig anwachsenden Kraft nicht klar genug und das Gegenbema in *a-dur* in seinem Beginnen nicht schwellend, gegen das Ende aber nicht gradig genug. — Der 3. Satz, das Scherzo und Trio war zur Hälfte sehr gut, das Trio gelang ausgezeichnet, das Scherzo aber war vor Allem nicht leicht genug. — Der letzte Satz endlich wurde im

Ganzen so sehr gestossen, das Wogen des kurzen Motives trug nicht den Sinn eines auf und nieder treibenden Jubels, sondern kanelte gar sehr den mit Figuren ausgefüllten Schlägen einer Treitmäule. —

Um  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{4}$  Nachmittags begann das Alexanders-Fest, Cantate von Händel, das leider viel zu selten zur Aufführung kommt, da es doch bei seiner Fülle von Originalitäten gerade am meisten dazu geeignet ist, Händel dem heiligen Publikum näher zu bringen.

Wir führen hier die Einleitung, welche in dem Programm dem Texte der Cantate vorgesezt worden, zum bessern Verständniß der Idee im Ganzen an:

Alexander der Große von Macedonien zog, nach Ueberwindung des Perserkönigs Darius, triumphirend in Persepolis ein, und feierte dort mit allem Luxus jener Zeit seine Siege.

Der Dichter führt uns zu einem Festmahl, zu dessen Verrückung alle, damals in der höchsten Blüthe stehenden schönen Künste aufboten waren, und gibt, durch die fingirte Person des bei dem Feste auftretenden griechischen Sängers Timotheus, dem Componisten Gelegenheit, die Einwirkung der Musik auf die Affekte darzustellen. Die Gewalt der Töne stimmt den König und seine Feldherren bald zu sanften Gefühlen, bald regt sie zu ungestüher Leidenschaft auf.

Leider endigten in Persepolis Alexanders glorreichste Tage. Slave seiner Leidenschaften, vergass er sich in der Trunkenheit so weit, die weitberühmte Stadt in Brand zu stecken und in einen Aschenhaufen zu verwandeln. Darius Tod, von dem in der anachronistischen Zusammenstellung des Gedichts die Rede ist, fällt, wie bekannt, in eine spätere Zeit.

Händel componirte das Alexandersfest in Aachen, wo er zur Wiederherstellung seiner Gesundheit die Bäder gebrauchte, und brachte solches im Jahre 1736 in London zuerst zur Aufführung.

Der 1. Theil beginnt mit dem Preise des hohen Fürstenpaares Alexander und Thais, und Timotheus tritt hervor. Er beginnt mit der Allgewalt der Liebe, die selbst Zeus so oft umstrickt hat; malt dann in brennenden Farben den Freudentanz des Bachus und stillt die erwachenden Leidenschaften seiner Zuhörer dadurch, es er Darius trübes Schicksal an ihnen vorüberführt. Aus dem Mitleid entspringt die Liebe, Alexanders Gedanken kehren zu Thais zurück. Sanft tönt das lyrische Brautlied und laut ertönt zum Schluss des Tages das Loblied auf das herrliche Paar.

Das laute Saitspiel erweckt die Schlüfer an neuem Tongenuss, allein die Furien haben und umstricken die Herzen Alexanders, der Thais, die selbst die Fackel schwingt, und der Krieger bis zur rasendsten Wuth, in der sie das barbarische Schicksal über Persepolis bringen. Hiernächst schliesst die Handlung des Epos und der Schluss ist eine Gegenüberstellung der Kunst der Griechen, personificirt in Timotheus, und der der Christen in der heiligen Cecilia; beide sollen den Preis theilen, denn „Er zog den Menschen himmelan, und den Engel sie herab“.

Musikalisch günstiger kann es wohl kaum einen Text geben, am ein universelles Genie nach allen Seiten hin zu entfalten. Jede Nummer hat dafür auch ihren originellen, mit den andern im angenehmsten Contraste stehenden, Werth, und wir wagen un-

gar nicht an ein näheres Eingehen in die Musik, weil wir dann bei jeder Nummer uns zu weitläufig aufhalten müssten, empfehlen nur allen Vereinen dieses Werk vorzunehmen, aber gewissenhaft und vorurtheilsfrei einzustudiren.

In Anbetracht der grossen Schwierigkeiten, welche leicht ersichtlich bei dem Einleben eines solchen Werkes entstehen, können wir nicht umhin, die Bemühungen des Herrn Breidenstein als durch den relativ bestmöglichen Erfolg gekrönt zu bezeichnen.

Die Soll waren in den Händen der Fran W., Sopran, des Hrn. v. K. Tenor und des Hrn. O. Bass; des letztern Stimme ist nicht so stark als die des Bassisten von gestern, hatte aber gleichfalls einen angenehmen Klang und war jedenfalls viel durchgebildeter als jene.

Dem Concerte des 3. Tages konnten wir leider nicht beiwohnen, weil Gründe unsere Anwesenheit in Dortmund begrenzen, was wir uns so mehr bedauern, als Erl. Lindemann, eine frühere Schülerin der Musikschule in Cöln das Concert in *g moll* von Mendelssohn und einige Pièces von Chopin vortragen sollte.

## Aus Wiesbaden.

[Formes, Dallé Aste, Joh. Wagner, Eliason, L. Sievers, Fr. Cimino.]

Der jährliche Culminationspunkt unserer Bühne fällt gewöhnlich in das Ende der Saison; hier erhebt sie sich zu einer Höhe, von der sie wieder einen bedeutenden Schritt abwärts steigen muss, um in das ruhige Geleis des Winter-Abonnements zu kommen. Unsere Bühne ist die Antipode der übrigen, ihre Sonnen glänzen da am prächtigsten, wo die andern derselben entbehren. Diesen Culminationspunkt hat sie unstreitig in Dallé Aste und Formes gefunden — schade, dass Erl. Joh. Wagner, die zu derselben Zeit sang, nur im Concertsaale um ihre Leistungen vorführte; — kaum dass Dallé Aste die letzte Rolle aus seinem ersten Gast-Cyklus (ein zweiter folgte nach) im „Tell“ durchgeführt, so ging die andere Sonne, Formes, majestätisch-würdevoll über dem Horizonte des Bühnenhimmels auf und leuchtete in den vier Opervorstellungen „Fidelio“, „Zauberflöte“, „Huguenotten“ und „Figaro's Hochzeit“. Seine Rollen in denselben waren Rocco, Sarastro, Marcell und Figaro; eine jede derselben wurde ganz ihrer Eigenthümlichkeit entsprechend, von dem Künstler behandelt. Als Rocco war er im Spiel ganz der unter dem Eindrucke des Unglücks und umgebender Leiden ergrante, äusserlich felsenhart gewordene Alte, dem aber doch noch ein gefühlvolles Herz im Busen schlägt, das nur des geeigneten Momentes bedurfte, um ihn mit der Gluth des Jünglings zu erfüllen, die die Hand gegen den Gebieter erhebt und diesen mit dem Werkzeuge bedroht, das kurz vorher noch das Grab für den unglücklichen Florestan geöffnet. Im Gesange war Formes sich nur bewusst, dass Beethoven ihm die Töne vorgeschrieben, dass tiefer Geist den Coloss „Fidelio“ geschaffen; die Unterordnung seines füllreichen Stimmenfonds unter den musikalischen und dramatischen Charakter der Oper war im höchsten Grade lobenswerth und erho den Künstler in seiner Achtung gegen die höheren Meister. Formes fühlte, was er sang und machte das überall geltend, ganz besonders im

ausdrucksvollen Vortrage des Gebetes im II. Akte. Fr. Storck (Fidelio) und Hr. Peretti (Florestan) standen dem grossen Sänger würdig zur Seite. In der „Zauberflöte“ repräsentirte Formes die ruhige Würde Sarastro's, ohne dass ihm die Rolle selbst mehr Gelegenheit zu charakteristischem Hervortreten geboten hätte. Die Arie „In diesen heiligen Hallen“ musste er unter stürmischem Applaus wiederholen. Marcell dagegen bot ihm Alles. Hier konnte er sich in seiner ganzen Individualität repräsentiren und bewahrheitete, was schon oft ausgesprochen wurde, dass Meyerbeer'sche Musik keinen wahren und grösseren Repräsentanten finden kann, als ihn. Im Spiel der „angeschliffene“, im Gesang der „geschliffene Demant“ stellte er mit entschiedener Schärfe den seinem Herrn trennenden Diener dar, schilderte im Gesange des Choral's die ergreifende Macht des Gebetes, bei dem alle Fibern des Hersens erhitzen, im „Piff, paff, puff“ die rohe Gewalt des fanatisirten Kriegers, in den Scenen des letzten Aktes die innere religiöse und seelengepannte Ergriffenheit, die in einzelnen Momenten schon in die verklärte Ruhe übergeht. Am trefflichsten aber war er im III. Akte, wo er im füllreichen Tone die grosse Scene mit einer solchen Meisterschaft musikalischer Darstellung durchführte, dass „Bravo und Blumenkränze“ von allen Seiten her demselben Anerkennung schlossen. „Ich bin Marcell!“ das kann nur Formes in solcher Wahrheit singen. Auch in „Figaro's Hochzeit“ erntete er vielen Beifall und zeigte im Spiel, dass er auch dem komischen Elemente nicht fremd sei. Das Haus war jedesmal trotz bedeutend erhöhten Eingangspreisen in allen Theilen gefüllt und hatte ein glänzendes Publikum. Nachdem Formes viermal aufgetreten war, wünschte der Hof ihn nochmals im „Robert“ zu hören; diese Vorstellung versprach Alles, das Haus war nie glänzender besetzt gewesen, doch als er nur die ersten Töne geungen, stellte sich eine Heiserkeit der Stimme heraus, die für die Oper furchten liess. Mit Mühe gelang es ihm, den I. Akt zu Ende zu bringen, und im ersten Zwischenakte wurde dem Publikum anncncirt, dass die Vorstellung ein Ende habe, da Formes wieder geworden, Hr. Thelen in Wiesbaden eben nicht anwesend (!) sei und Hr. Schiffbenker unter vorliegenden Verhältnissen die Partie des Robert nicht weiter zu singen sich wage. Mit Bedauern verliess alles das Theater.

Kaum hatte uns Formes verlassen, so erschien Dallé Aste, auf Einladung der Theater-Direction von neuem wieder auf der Arena und gastirte noch in den Opern „Martha“ (Plumket), „Robert“ (Bertram) und „Tell“ (Tell), ohne jedoch, trotz seiner ausgezeichneten Leistungen das volle Haus wieder zu finden, das Formes bei jeder Vorstellung hatte. Noch einmal werden wir das Vergnügen haben, ihn auftreten zu sehen und zwar in „Don Juan“ als Leporello, welche Oper zum Benefice des Chorpersonals gegeben wird.

Mit dem 1. September hat die Oper wieder diejenigen Veränderungen erfahren, die fast jedes Jahr zur Abwechslung bei unserer Bühne eintreten. An die Stelle des Fr. Köhler wurde Fr. Rutschmann aus Karlsruhe, an die der Frau Hartmann, Frau Hagen engagirt. Erstere debütirte in „Martha“ und zwar nicht den Erwartungen entsprechend, zeigte indessen in den späteren Vorstellungen, „Robert“ (Königin), „Laerctia“ und den „Partinens“, dass man, wie unser Publikum, welches bei ihren Gast-

vorstellungen sie mit Beifall überschüttete, nach einem Débit leicht ungerecht werden kann. In den weiteren Opera war sie ganz thätig. Ob nicht öftere Schwankungen eintreten, muss in dem die Zeit lehren.

Die Oper im Allgemeinen stand diesen Sommer gut, wie es indess bei einer fast durchgängig doppelten Besetzung der Fächer auch nicht anders zu erwarten war; ein Vorwurf trifft sie indess, der der Impietät gegen die Schöpfungen R. Wagner's. Dessen Opera bildeten voriges Jahr den Glanzpunkt unserer Bühne, dieses Jahr gingen sie fast spurlos vorüber; und das liegt nicht in der Uebersättigung, denn wir haben jede Saison ein neues Publikum, sondern einzig in der Art und Weise, wie man sie behandelt; werden sie nicht mit der grössten Schärfe, Exactitüde ausgeführt, und was das Vortüglicste ist, mit Begeisterung erfasst, so wenden sie stets den negativen Pol gegen das Publikum, während im andern Falle sie alles electriren können. *Exempla sunt odiosa!* Wir hatten hier beide Fälle. Selbst auf den „Fliegenden Holländer“, obgleich diese Oper, als neu, gegen die Wiederholungen des „Lohengrin“ sich einer bei weitem besseren Aufführung erfreute, war diese Influence unverkennbar.

Im Concertsalon herrschte noch immer reges Leben. Im Verlaufe weniger Tage fanden drei Concerte Statt, unter denen das des Fr. Joh. Wagner die andern weit hinter sich liess. Ihre Vorträge waren: „Cavatine“ aus Tankred, „Der Wanderer“ von Schubert, „Erlkönig“ von Löwe, „Trockene Blumen“ von Schubert, „Die Thräne“ von Kücken, „Wiegenlied“, „Riegelreihen“ und zwei „Kinderlieder“ von Taubert. Mit tiefer Rührung folgten wir den reizenden, klagenden Tönen des heimwehkranken Wanderers, die sie aus tiefster Seele sang; im „Erlkönig“ spiegelten sich durchgängig das Gespenstisch-Geistige der Dichtung wie der Composition, die höchsten Lockungen des Erlkönigs, des Vaters unterdrücktes, heimliches Grausen, des Kindes Verblendung und Todesangst. Der ganze Vortrag war idealistisch. Löwe's Composition ist eine glückliche Nachbildung der Schubert'schen, mit manch' schönen Momenten, doch erreicht sie an rein musikalischen Werthe letztere nicht. Dramatisch-grossartig war die Cavatine Tankred's, gemüthlich-schön der Vortrag der „Trockenen Blumen“ und „Der Thräne“; unvergleichlich, unnachahmlich aber der Vortrag des „Wiegenliedchens“, ein jeder Moment desselben war so genial erfasst, mit solchem Gefühle, solcher unendlichen Nüancirung wiedergegeben, dass Ohr und Herz sich nicht genug zu solchen süssen Klängen laben konnten. Nur die „Kinderlieder“ waren ein Missgriff; Fr. Wagner besitzt wohl die seltsame Gabe, auch aus kleinem Grosse zu machen, doch aus „patsche, patsche Kuechelchen“ lässt sich das nicht, und ihre Stimme ist zu grossartig, um in die Naivität solcher Lieder zu herabzusteigen, denen, nebenbei gesagt, auch noch das acht Musikisch-Naive fehlt. Als ergänzende Nummer trug der junge Pianist Pirscher ausser Mendelssohn's Capriccio noch einige Salonpiecen mit anerkennenswerther Sicherheit und Fertigkeit vor. Das Concert war trotz der hohen Eintrittspreise (2½—3 fl.) glänzend besucht.

Genanntem Concerte folgte das zu einem wohlthätigen Zwecke gegebene, in dem sich namentlich die Hrn. Ellason (Violinist), Siedentopf (Cellist) und Lutz (Pianist) von Frankfurt durch ihr elegantes und ersterer durch sein wahrhaft klassisches Spiel

auszeichneten. Um in unserem Berichte nicht zu ausgelehnt zu werden, geben wir nur das Programm: „Trio“ von Beethoven für Piano, Violine und Cello, „Air varié“ von Hrn. Eliaison, „Sous-venir de Spa“ für Cello, „Duo concertant“ von Osborne und de Beriot für Piano und Violine, „Romance caractéristique“ von Kücken und „Ungarische Nationallieder“ gesungen von Mad. Kämayer-Molmar (Frankfurt) und „Lieder“ von unserem Landmann Hrn. Musikdirektor Bogler, vorgelesen von Hrn. Minetti, bei welchen letzteren, Composition wie Vortrag gleich ausgezeichnet waren.

Nach diesem Concerte kündigte Mad. Lucca Sievers (*Italiane, professeur de chant, soliste d'Harmonium, compositeur, pianiste*) — rien de plus? ein weiteres, unter der Mitwirkung des Signor Cimino, „premier Bariton du théâtre de la reine à Londres &c.“ und des Hrn. Gregorio, „Basse-taille du grand opéra Covent-Garden“ an. Mad. Sievers führte uns in zwei grossen Duo's ihre Gewandtheit als gleichzeitige Spielerin des Harmoniums (rechte Hand) und des Pianos (linke Hand) vor, spielte mit Geschmack und sang auch einige italienische Compositionen mit guter Schule, doch ohne besondere Stimmmittel. Das Interessanteste bot Hr. Cimino, der zwei seltene Eigenschaften mit einander verbindet, die einer schönen, umfangreichen, klaren, sonora Baritonstimme und einer ansehnlichen, echt italienischen Schmelze. Er sang eine Romance von Donizetti und „meditations il mare“ par Mad. Sievers unter allgemeiner Anerkennung.

Wir dürfen in musikalischer Beziehung die diesjährige Saison als eine der interessantesten berechnen, denn solche Grössen, wie in derselben auf der Bühne und im Concertsaale brillirten, hatten sich noch selten bei uns so unmittelbar an einander gereiht.

11.

## Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Die Aufführungen der Opera „Die Hugenotten“ und „Don Juan“, welche am 17. und 20. d. M. stattfanden, können befriedigend genannt werden, wenn auch Einzelnes zu wünschen übrig liess. — Fräul. B. Johannea (Valentine — Donna Anna) erwarb sich den lebhaftesten Beifall und mehrmaliges Hervorrufen nach der Scene; diese hier selten vorkommenden Orationen galten sowohl der klangvollen und umfangreichen Stimme, wie auch der echt künstlerischen Auffassung und meisterhaften Durchführung ihrer Partien. Wir dürfen wohl behaupten, dass bei unserer Bühne seit langer Zeit keine so vorzügliche Sängerin wie Fräul. Johannea engagirt war. — Die Partie der Donna Elvira sang Fräul. Günther mit so grosser Befangenheit, dass sie ihre Stimme sweilen nicht zur Geltung zu bringen vermochte. — Herr Becker (Nevers — Don Juan) muss sich vor Uebertreibungen hüten; wenn man in Besitz einer so herrlichen Stimme ist, so kann das Forciren derselben nur eine Verunstaltung genannt werden. — Von Hrn. Thomsaczek, welcher den Marcel und Leporello sang, können wir nur sagen, dass es noch fleissig fortgesetzten Studien bedarf, bevor ihn das Prädikat eines tüchtigen Sängers ertheilt werden kann. Es fehlt Hrn. Th. noch gar sehr an Gleichmässigkeit in den Tonregistren, an ausdrucksvollem Spiel und vor allem dem Vortrag an innerer Verständniss. — Hr. Röhr (Don Ottavio) trug die beiden Arien so brav vor, dass es unbegreiflich erscheint, wie er die Recitative so geschmacklos singen kann. — Als Zerline debütierte Fräul. Louise Thelen mit lebhaftem Beifall; diese jugendliche Sängerin (ehemals Schülerin der hies-

gen Musikschule); welche eine recht angenehme und sehr ausgebildete Stimme besitzt, wird gewiss die sehr zu entschuldigende Befangenheit bald überwinden, um ihr schönes Talent zur Geltung bringen zu können.

Berlin. Die Nachricht, dass der General-Musik-Dir. Meyerbeer seinen künftigen Aufenthalt ausserhalb Berlin nehmen wolle, ist unbegründet. — Zum Besten der durch die Ueberschwemmung in Schlesien Verarmten giebt die Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung ein Album für Pianoforte-Musik und ein Album für Gesang-Musik heraus. Der Ertrag wird dem Comité für Schlesien übergeben; jedes Exemplar wird nummerirt und mit dem Stempel des Comité versehen sein. Original-Compositionen der ausgezeichnetsten Künstler sind zur Aufnahme bestimmt, namentlich von Meyerbeer, H. Dorn, Th. Kullak, Franz Liszt, Fr. Kücken, Th. Döhler, Ferd. Gumbort, Aug. Schaffner, Gerwille, Carl Löwe, Graben-Hoffmann, Ch. Wehle, Emil Albert, Wileprecht etc. Hier fallen Kunst und Wohlthätigkeitszweck schwer in's Gewicht, es ist demnach nicht zu zweifeln, dass die Musikfreunde sich recht zahlreich daran beteiligen werden.

Stuttgart. Meyerbeer befindet sich seit einigen Tagen hier, um die Proben zu seiner Oper „Der Stern des Nordens“ zu leiten. — Fräul. Marschalk hat als Orsino (Lucrezia Borgia) sich gefallen.

Norderney. Am 8. Sept. gab Jenny Lind in Verein mit Joachim aus Hannover ein Concert zum Besten der Armen.

Leipzig. „Das moderne Gesammtymnasium zu Leipzig hat nicht nur eine psychologisch-pädagogische Seite für den Lehrer und Erzieher, sondern auch eine politische-socialle Bedeutung für den Staatsmann. Achte Schrieft von Dr. Ernst J. Hause hild“ ist der Titel einer alle Beachtung verdienenden Schrift. Der Verf. bemerkt darin ausdrückliche, dass in allen drei Gymnasien neben Sprachen und Wissenschaften die schöne Kunst, welche die höchsten Ideen der Menschheit in Tönen und Formen offenbart und unmittelbar zum Bewusstsein bringt, nicht fehlen darf, und jeder Zögling nicht bloss für Redekunst und Dichtkunst, sondern auch für bildende Kunst und Tonkunst einen, obgleich nur kurzen und allgemeinen, doch ununterbrochenen und gleichmässig gesteigerten Unterricht erhalten wird.

Salzburg. — Montag den 4. September veranstaltete Herr Eduard Doktor, Professor an k. Conservatorium zu München, im hiesigen Rathssaale ein Concert zur Erinnerung an das Mozartfest, welches an demselben Datum vor zwölf Jahren hier stattfand, als die Statue Mozarts unter dem Zusammenflusse von Musikfreunden aus ganz Europa feierlich enthüllt wurde. Das Andenken an jenes herrliche Fest, das eben so reich an musikalischen Hochgenüssen als von der wohlthätigsten Stimmung getragen war, wird wohl kaum je aus der Brust derjenigen entschwunden, die demselben beizuhelfen das Glück hatten. Hr. Doktor konnte mit Recht an die Reminiscenzen appelliren, als er das mozarfreundliche Publikum einlud, den Abend im Concertsaale, statt in der schönen freien Natur, zuzubringen, und Mozarts'sche Klänge zu hören. Der Besuch des Concertes zeigte auch, dass Hr. Doktor sich nicht getäuscht hatte.

Die erste Abtheilung des Concertes brachte nur Mozarts'sche Tonwerke zur Anhörung. Das Mozarteum-Orchester führte unter der Leitung des Herrn Chordirectors Deiböck die herrliche Ouver-

täre zum „Schauspieldirektor“ aus; dann trat Herr Professor Doktor die schöne Fantasie in *Emell* vor; hierauf sang der Chor unter Leitung des Herrn Chormetzlers Jelinek das sinnige „Abendlied“, und den würdigen Schluss bildete das *G-moll*-Quartett, vorgetragen von Concertgeber und den H.H. F. Zeller, H. Schaubert und F. Hegenbarth. — Die zweite Abtheilung war moderner Musik gewidmet; das Orchester exekutierte Lindupmiers „Vampyr“ Ouvertüre, der Männerchor Schaberts „Gondelfahrer“, der Concertgeber eine Caprice über Motive aus Meyerbeer's neuer Oper „der Noldstern“, und eine Transcription des Mendelssohn'schen „Hochzeitsmarsches“, von ihm arrangirt, und Litof's „Tarantelle.“ —

Die Ausführung all' dieser Tonstücke lies erkennen, dass alle Mitwirkenden auch besten Kräften zum Gelingen des Ganzen beizutragen bemüht waren. Den reichsten Beifall trug der Concertgeber davon, der lebhaft applaudirt und wiederholt gerufen wurde. Herr Doktor entwickelte in seinem Spiele alle jene Vorzüge, die einem gewiegten Virtuosen zukommen. Die Mozart'schen Tonstücke trug er mit Pietät und Verständnis vor; in seinem eigenen Compositionen entfaltete er überraschende technische Bravour. Dem meisten Applaus erndete er durch den brillanten Vortrag seiner „Noldstern-Caprice“ und des „Hochzeitsmarsches.“

Paris. Halévy ist an des verstorbenen Raoul-Rochette Stelle zum lebenslänglichen Sekretär der Akademie des Beau-Arts gewählt worden. Es ist die höchste offizielle Ehre, zu welcher ein Künstler in Frankreich gelangen kann. Seit langer Zeit aber hat keine Wahl so allgemeine Sympathien gefunden als diese. Halévy ist nicht allein als Componist gefeiert, auch sein Charakter genießt der unbegrenztesten Achtung, und seine Notabilitäten dürfen sich in gleichem Maasse rühmen, von Neid und Eifersucht nicht angefochten zu sein.

Paris. In der grossen Oper ist Donizetti's „Favoritin“ auch die des Publikums geworden, denn drei aufeinanderfolgende Vorstellungen, wie sie diesmal stattfanden, können in den Annalen der grossen Oper als Seltenheit verzeichnet werden. Mad. Stoltz feierte einen ihrer gewohnten Triumphs, doch darf man ihre nächste Leistung, Catharina in „die Königin von Cypern“ bei weitem höher anschlagen, wie auch letztere Rolle zu ihren besten Schöpfungen gehört. Roger hat sein Heuete im „Propheten“ gemacht; bei dieser Gelegenheit debütierte eine junge Sängerin, Mile. Samier, welche bei dem letzten Course des Conservatoriums einen Preis erhalten hatte, als Fides. Das Publikum war ein strenger Richter und bestätigte die Preisvertheilung nicht. Eine der letzten Vorstellungen an der grossen Oper war „Robert der Teufel“, in welcher Oper Deriva nach langen Ferien wieder den Bertram sang. In der *Opéra comique* ist Herold's „*pré aux Clercs*“ (der Zweikampf auf der bunten Wiese) *en vogue*.“ Von der baldigen Eröffnung der italienischen Oper hört man viel reden. Zuerst war es „Semiramis“, die den Reigen eröffnen sollte, als man indess fand, dass diese Oper den grossen Uebelstand mit sich brachte, dem Publikum an einem Abend drei neue Mitglieder vorzuführen zu müssen, liess man sie fallen und so sollen nun „Othello“, „Cenerentola“, „Ernani“ und „Leonora“ (von Mercandante) den einzelnen Sternen Gelegenheit geben, eben so viele Magnete für das Publikum zu werden. Auch das *Theâtre lyrique* wird bald eröffnen, denn der Staatsminister hat Hrn. Perrin's Demission nicht angenommen und auch die Commission der Schriftsteller hat sich billig finden lassen, so dass nun mehr alle Schwierigkeiten beseitigt sind. Das Feiern so vieler Theater machte sich übrigens auch in den Einnahmen sehr bemerkbar, denn diese betrugen im Monat August nur 334,000 Francs.

London. Das musikalische Leben hat sich aus der Hauptstadt in die Provinz geüthet und Liverpool, Manchester, Birmingham sehen nachahndel unsere Gesangsheroen und Heroinnen in ihren Manern. Aber auch dort hängen die goldenen Herbstesblätter so hoch, wie in der verflochtenen Saison hier und wenn die Berichte aus jenen der stattgefundenen Leistungen mit hohem Lobe erwähnen, so theilen die der Unternehmer diese Eigenschaft nicht, wo es sich um die Theilnahme des Publikums handelt. Die hiesige Musik-Zeitung bringt einen längeren Bericht über die glänzende Aufnahme Mario's und der Grisi in New-York; andere Blätter machen diese Begebenheit indessen mit weniger prunkhaften Farben aus.

Anna Zerr ist von Amerika zurückgekehrt und wird eine Kunstreise durch Deutschland machen, um an den hervorragendsten Bühnen zu gastiren. — Clara Novello wird England binnen Kurzem verlassen, und eine Kunstreise durch Amerika antreten.

Unter den grössem Werken, mit deren Composition sich Robert Schumann kurz vor seiner Krankheit noch beschäftigte, nennt man eine komische Oper, deren Text nach Göthe's „Hermann und Dorothea“ von Horn (dem Dichter der Pilgerfahrt der Rose) bearbeitet wurde. Die Ouvertüre dazu, in welcher die Marschälle als Hauptthema auftritt, hatte Schumann schon längere Zeit vollendet. — Ferner soll Schumann die Composition der Chöre aus Schiller's „Braut von Messina“ (wora die Ouvertüre als op. 100 schon vor zwei Jahren erschien) begonnen haben. — Die neuesten Nachrichten bringen sehr Berührendes über seinen Gesundheitszustand. Schumann solle bereits soweit hergestellt sein, dass er sich wieder mit Compositionen beschäftigen darf.

Am 30. August gab der rühmlich bekannte Claviervirtuose Herr Ednard Doktor, Professor am Münchener Musikconservatorium, im Kursale des Bades Achselmannstein ein Concert, bei welchem auch der treffliche Violonist Herr Ferdinand Zeller, mitwirkte. Sowohl die Wahl der Tonstücke als deren Ausführung errangen einstimmigen Beifall. Herr Doktor ist als Pianist zu bekannt, als dass es nöthig wäre, ausführlicher auf seinen geliebten Vortrag, seinen schönen perkenden Anschlag, sein kraftvolles feuriges Spiel und seine überraschende Bravour in Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten einzugehen. Herr Zeller wusste ihn verdienstvoll zu unterstützen, und erwarb seinem schönen vollen Tone, seiner künstlerischen Beherrschung des Instrumentes und seinem empfindungs-warmem Vortrage vollste Anerkennung.

Berlin. Kaum wüthiger als mit einer Oper unseres gefeierten General-M.-D. Meyerbeer konnte die grosse Oper wieder eröffnet werden. Man hatte zu diesem Zwecke am 27. Aug. den Propheten gewählt, und das ganz ausverkaufte Haus war das sicherste Zeichen der Anerkennung dieser Wahl. Vor Allem zog unser Gast Frau Eugenie Fischer-Nimbs aus Breslau, der vortheilhafter Ruf voranging, die Aufmerksamkeit als Darstellerin der Fides auf sich. Wenn man unwillkürlich Parallelen zwischen ihr und ihren Vorgängerinnen in dieser Rolle zieht, so fällt dies doch nicht zum Nachtheile des Gastes aus. Frau Nimbs besitzt eine Stimme mit einem Umfange von über zwei Oktaven, deren tiefe Lage einen Wohlhall hat, wie er kaum schöner zu hören ist. Ueberhaupt beherrscht sie ihre Stimmittel, die zwar keineswegs grandios zu nennen sind, so vollkommen noch so verständig, dass sie einen höchst wohlthuenden Eindruck hinterlässt. Gesang und nicht minder ihr Spiel boten Momente dar, in denen sie noch von kei-

ner Vorgängerin übertroffen ist. Das Publikum erbrte sie mit allen Zeichen des Beifalls. Der Darstellerin der Fides stand würdig Fr. Tritsch als Bertha zur Seite. Der schöne, seelenvolle Klang und die Gewandtheit ihrer Stimme machten sich so vorthellhaft geltend, dass sie den lebhaftesten Beifall errang und sowohl bei offener Scene, als am Schlusse des 4. Akts hervorgehoben wurde. Hr. Pfister als Johann suchte sich so viel wie möglich geltend zu machen u. fand Beifall. Ueber die Wiederläufer schweigen wir, bis endlich einmal diese Rollen zur genügenden Darstellung gekommen sind. Rühmlich ist noch, ausser der königl. Kapelle unter K.-M. Dorn's Leitung, des Kinderchors Erwähnung zu thun, der seine schöne musikalische Partie rein und unverkümmt zur Gehör brachte. Die äussere Ausstattung und Pracht der Oper war die alte unübertroffene.

Echo.

Eine einactige Oper von A. Rubinstein, „Die sibirischen Jäger“, soll im November in Weimar zur Aufführung kommen. Rubinstein, der sich jetzt in Weimar aufhält, hat bereits drei Opern geschrieben, die früher in Petersburg zur Anführung kamen.

## Neue Musikalien.

Im Verlag von **Fr. Kistner** in Leipzig erschienen so

eben:	Thlr. Sgr
<i>Doctor, F. E., Tarantelle pour Piano, Op. 26 . . .</i>	— 10
— <i>Masonrka brillante pour Piano, Op. 28 . . .</i>	— 10
<i>Eckmann, J. E., Tagebuchsblätter, 4 Clavierstücke, Op. 26 . . . . .</i>	1 —
<i>Mayer, Ch., 10 Fantaisies brillantes et originales pour Piano, Op. 188. Nro. 1, 3 à . . .</i>	— 10
— — — — — „ 2, 4, 6 à . . .	— 12½
— — — — — „ 5 à . . .	— 17½
— — — — — „ 7, 8, 9, 10 à . . .	— 15
<i>Reinhalter, C., Sechs Gedichte von Dante, Petrarca und Metastasio für Sopran oder Tenor mit Begl. des Pianoforte. (Italienisch und in deutscher Uebersetzung.) Op. 6, Heft I. und II. à . . . . .</i>	— 20
<i>Volkmann, A., Allegretto capriccioso pour Violon avec Piano, Op. 15 . . . . .</i>	— 15
<i>Wieniawski, Henry &amp; Joseph, Allegro de Sonate (Presto) pour Violon et Piano concertant, Op. 2 —</i>	25

Im Verlag von **M. Schloss** in **Cöln** erschienen:

### A. Ergmann.

Rhapsodie pour Piano.

Op. 6. 12½ Sgr.

4 Lieder für Sopran od. Tenor m. Pffe.

Op. 7. 20 Sgr.

### Ed. Franck.

Sonate für Pianoforte und Violine.

Op. 19. 1½ Thlr.

Drei Märsche für Pianoforte à 4 m.

Op. 20. 25 Sgr.

### G. Graf.

Drei elegante Fantasien über Motive a. d. Oper „Der Nordstern“ von

Meyerbeer f. Pianoforte.

Op. 18. à 15 Sgr.

### C. E. Pathe.

Grand Galop romantique pour Piano à 4 m.

Op. 14. 12½ Sgr.

### G. Jansen.

Der wilde Reiter,

Lied für eine tiefe Stimme mit Pianoforte.

7½ Sgr.

### A. Kalkbrenner.

Der Zapfenstreich,

Militär-Polka f. Pianoforte. 7½ Sgr.

**COSTA BELLA,**

Polka für Pianoforte. 5 Sgr.

### W. G. Michalek.

Mazurka pour Piano.

Op. 5. (Neue Ausgabe) 7½ Sgr.

Polka-Mazurka für Pianoforte.

Op. 7. 10 Sgr.

Deux Romances p. Piano.

Op. 9. 15 Sgr.



# Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 39.

Oöln, den 30. September 1854.

V. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.

Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in Oöln erbeten.

## Die deutsche und französische Oper.

Ein Brief an Mehrere.

Würdige, unbekannte Freunde!

Ihr habt ganz Recht, wenn Ihr sagt: der Deutsche ist tief, der Franzose oberflächlich. Ich bin mit meinem Vetter, der das nicht zugeben wollte, tüchtig zusammengerannt. Nannte er Euch doch und mich geradezu absprechende Subjekte, die selbst oberflächlich urtheilen, und in Bezug auf Musik z. B. wahrscheinlich nicht wüssten, was ein Dreiklang sei. Alle Wetter! Als dürften nur die über eine Kunst urtheilen, die selbst etwas darin leisten! — Um meinen Vetter zu überzeugen, und Euere Freundschaft mir zu erringen, will ich das, was Ihr hie und da, mit wenigen, aber verständigen Worten nur angedeutet habt, an diesem Orte weiter auszuführen und zu begründen suchen.

Den Regeln einer guten Logik gemäss, lasst uns, bevor wir die Sache untersuchen, erst den Begriff jener Worte festsetzen, welche Ihr so oft und mit so viel Leichtigkeit im Munde führt.

Ihr versteht nämlich unter tief das, was nie ganz begriffen werden kann, so wie Ihr im Gegenheil alles Fassliche oberflächlich nennet.

Tiefe ist Nacht. Die Gegenstände verschwimmen in dunkeln, täuschenden Umrissen. Man hält oft einen Baumstamm für einen Riesen, und einen Strohwisch für einen Wanderer. — Oberflächlich ist der helle Tag, der alle Objecte in ihrer eigentlichen Gestalt zeigt.

In diesem Sinne, und Ihr gebt mir zu, es sei der allein richtige, rufe ich mit Euch aus: „Der Deutsche ist tief, der Franzose oberflächlich!“

Die Ursachen dieser ganz heterogenen Eigenschaften beider Nationen, wie sie sich in ihren Werken offenbaren, müssen aber nicht so eigentlich im Mangel oder Uebergewichte der geistigen Vermögen gesucht werden, sie fliessen lediglich aus den verschiedenen Tendenzen derselben.

Die Franzosen sagen: wir arbeiten für das Publikum, im edeln Sinne des Wortes, fügen sie hinzu. — Aber das ist all' Eins: die Tendenz ist falsch, denn sie führt zur Oberflächlichkeit. —

Die Deutschen im Gegentheile sagen: was bekümmern wir uns um's Publikum! Wir arbeiten für Künstler, jeder zunächst und am meisten für sich. Und das ist das Rechte, und daraus entsteht die Tiefe.

Das französische Publikum aber, dieser Tyrann, verlangt durchaus eine interessante Handlung. Daher wendet der französische Dichter, aus falscher Nachgiebigkeit, auf das Finden oder Erfinden einer solchen die meiste Zeit und Aufmerksamkeit, und dann sinnt er hin und her, wie er sie am besten und eindringlichsten anfangen, fortführen und ende. Ist es ihm auf diese Weise mit der Anordnung des Ganzen, mit dem Plane gelungen, so geht er an die Ausführung des Einzelnen. Da muss aber nun auf höchst pedantische Weise alles bis auf das Wort herab, dergestalt die Farbe des Ganzen tragen, dass er vieles, was ihm einfällt, bloss darum verwirft, weil es ihm nicht als aus jener herfließend erscheinen will. Sagt oder thut z. B. ein Jäger etwas, so hat er die Marotte, es ihm genau so thun oder sagen zu lassen, wie es der wirkliche oder angenommene Charakter bedingt. Er — der Dichter — berücksichtigt die Zeit, in welcher Jener lebt, das Land, Alter, die gegenwärtige Lage, kurz alles, was auf seine Denk- und Handlungsweise Einfluss haben kann. Den tiefsten, erhabensten Gedanken verwirft er oft, und schreibt einen ziemlich gewöhnlichen hin, meinend: der Gedanke ist zwar tief, ja erhaben, aber er kann wohl mir als Dichter, nimmermehr aber diesen Umständen in den Sinn kommen.

So macht es der französische Dichter. Wohl nimmt er nebenher auf die Wünsche des Componisten und Sängers Rücksicht, aber genau nur so viel, als nach seinen falschen Grundsätzen das Angemessene des Ganzen zu-

lassen will, mehr nicht. Am Ende schreibt er nicht der Kunst, nur des Geldes wegen.

Mit Recht verachtet der deutsche Dichter diese niedrigen Grundsätze, mit Recht verachtet er besonders das Grundmotiv von jenem: das Geld; denn gefalle er dem Publikum oder nicht, es hat ganz denselben Einfluss auf seinen Beutel, d. h. fast gar keinen. Daher schreibt er zunächst für sich schöne, wohlklingende Verse, vollgestopft von erhabenen Gedanken, tiefen Reflexionen, witzigen Vergleichen, glänzenden Bildern u. s. w., für den Musiker Terz- Quart- Quint- Sextetten, Finalen u. s. w., für den Sänger grosse Arien und Duetten mit Abgängen. Zu allem diesen ist der erste, beste Plan gut genug, und damit ist er in wenig Stunden fertig. Das Publikum geht ihn nichts an.

Der französische Componist, ganz denselben Grundsätzen, wie sein Dichter huldigend, wisselt, als sich der Natur des Sujets, das er bearbeitet, anschmiegen. Fest daran geklammert, folgt er, führe der Weg in die Götterhallen des Olymps, oder in die tiefe Nacht des Tartarus, in die Paläste der Gewaltigen dieser Erde, oder in die niedere Hütte der Armuth.

Ein Franzose, mit dem ich einst mündlich den Streit führte, welchen ich jetzt schriftlich schlichte, liess sich so darüber vernehmen:

„Tiefe muss nicht gesucht werden in dem wohlgefälligen Auslegen einzelner, durch Uebung zu hoher Fertigkeit gelesigerer Kunstmittel, sondern in der vernünftigen zweckmässigen Anwendung derselben in Bezug auf das Ganze — in möglichst richtiger Auffassung und treuem Wiedergeben der Situation. So kann es wohl kommen, dass wir in einem ganzen Stücke, ja, einer vollen Oper, nur wenige, höchst milde Dissonanzen, überhaupt ganz einfache, kunstlose Töne und Verbindungen brauchen, und doch etwas Tiefes geben, in unserm Sinne. Das nennen wir die Verläugnung des Künstlers. Diese Verläugnung“ — sagte er — „ist eine schwere Kunst, die nicht so leicht zu handhaben ist, als man glaubt, denn es spricht Mancher davon, in seinen Werken ist sie aber doch nicht zu finden. Ist dem Zuschauer und Hörer klar: bei diesem Werke hat der Künstler dem Wesen des Sujets nach, das gewollt, wollen müssen, und er hat es erreicht, so hat er alles gethan, was der wahre Künstler thun soll, und dann ist es ganz gleich, ob künstlerische Harmonie, contrapunktische Sätze, u. dgl. darin zu finden sind oder nicht. Mit einem Worte, wir haben die Schule so gut und so gründlich gemacht wie irgend einer Eurer tiefsten Künstler, aber wir zeigen sie nur da, wo sie am Platze, und verläugnen sie, wenn das nicht der Fall ist.“

Dem deutschen Componisten liegt weniger daran, sei-

nem Dichter zu genügen, mehr dem Sänger, am liebsten aber lässt er seine eigene Sonne strahlen. „In einer Oper, sagt er mit Recht, ist Musik die Hauptsache, Dichter und Sänger sind nur die Vehikel dazu. Echte, tiefste Musik macht nur der Deutsche. Wer, ruft er aus, kann wie ich, vermittelt der Euharmonie so schnelle Sätze in die entferntesten Tonarten und wieder zurück machen? Wer vermag aus dem unbedeutendsten Motive solche künstliche Nachahmungen, Umkehrungen u. dgl. zu ziehen? Wer lässt längere Dissonanzenreihen sich auseinander herauswinden? Wer vermag vier, fünf, sechs Melodien über einander zu bauen? Wer bringt grössere Mannigfaltigkeit des Rhythmus hervor? Wer baut kunstvollere Perioden, wer erfindet originellere Formen? Und alle die Künste sollte ich zurücklegen, oder wenigstens warten, bis die rechte Gelegenheit sich dazu böte? — Nein, beim Himmel, nein! — Was ich unter Angst und Schweiss gelernt habe, das soll die Welt sehen, das will ich zeigen, ausbreiten, wo es nur irgend möglich ist, an jedem Orte und zu jeder Zeit! Was gehört denn z. B. für Kunst dazu, einen Jägerchor oder ein Jungfernlied zu machen?“

Der „Freischütz“ ist freilich von einem Deutschen; aber das ist eben der Aerger, dass es solche Abtrünnige unter uns gibt, die sich nicht schämen, die Maxime der Franzosen anzunehmen! Nein, der wahre deutsche Künstler macht es anders. Und will's das Publikum nicht goutiren, was kümmert's ihn, es ist nicht seine Schuld; die Kenner, die Kritiker, die rufen Bravo, die setzen die Possanen an. Der Pöbel versteht's nicht. —

Aber nun kommt die Hauptsache, und wahrlich, das ist mir bis jetzt noch immer unbegreiflich gewesen. Der französische Sänger sogar stösst mit dem Dichter und Musiker in dasselbe Horn, und übernimmt daher Partien, die, was wahren Gesang betrifft, ich meine lange Arien mit Rouladen, so viel wie nichts bedeuten.

Der deutsche Sänger hingegen erkennt sich und seine Würde und seinen höchsten Standpunkt, und eine Rolle, die nicht ihre zwei, drei, grosse Arien hat, wird nicht angenommen. Lässt sich das vielleicht einmal durchaus nicht thun, so hilft er sich durch gute Einlagen, oder behandelt einen solchen Part mit der verdienten Verachtung.

Lasst uns nun, um diese Schwäche, diese Oberflächlichkeit der Franzosen recht anschaulich zu beweisen, Irgend eines ihrer gerühmtesten Produkte, den Wasserträger z. B. in dieser Hinsicht untersuchen.

Wie ist nicht in dem ganzen Stücke dem Interesse der Handlung alles Glänzende und Tiefe aufgeopfert!

Den Dichter betreffend, findet man so ganz einfache, alles Bilderschmuckes, aller tiefen Reflexionen und Ver-

gleichungen eadblöste Verse, dass sie nicht die geringste Bewunderung erregen können und man desswegen mit Verachtung auf sie hinblicken muss. Der Componist findet kein einziges grosses Quartett oder Quintett; ja, die Hälfte der ohnedies viel zu sparsam angebrachten Musikstücke sind kleine unbedeutende Dingelchen, Liedchen, Melodramen von 14—16 Takten!

Am stiefmütterlichsten aber ist der Sänger behandelt. Micheli — eine Hauptperson — singt im ersten Akt ein Lied; im Tertzett und Finale läuft er so nebenher. Der zweite Akt höhnt ihn mit einigen Noten; im dritten hat er ausser dem Finale, oder Finätlein, gar nichts!

Der Graf, ausser dem Duette zu Anfange, verschwindet als Sänger auch ganz und gar, für ihn giebt's gar keine Arie.

Mit der Gräfin ist es ziemlich derselbe Fall, nur dass sie im ersten Akte Gelegenheit erhält, durch tüchtiges Verbrämen der einfachen Noten etwas wahre Musik hervorzubringen.

So sind die Hauptpersonen musikalisch ausgestattet in einer Oper, die unter die gepriesensten der Franzosen gerechnet wird, und unbegreiflicher Weise selbst in Deutschland einiges Glück gemacht hat. Gern stellte ich diesem, aus einer falschen Tendenz hervorgegangenen falschen französischen Werke ein, den herrlichsten Gegensatz bildendes deutsches — eines von mir selbst — entgegen; allein, das erlaubt meine Bescheidenheit nicht. Ich will jedoch an dem Wasserträger, und zwar der Kürze halber nur an dem zweiten Akte zeigen, wie er eigentlich hätte behandelt werden müssen.

Dieser Akt, das werden mir die eifrigsten Franzosenfreunde zugeben, ist in der Hinsicht des Magerste, was jo auf eines Bühne erschienen ist.

Die Handlung anlangend, so ist ausser dem falschen Passe der falschen Marzelline und des Wasserträgers Fass, aus welchem der Grafhuscht, weiter kein Moment von Belang. — Was hat der Musiker? — Einen Soldatenchor; ein ärmliches Tertzett; einige Worte Melodram, und das Finale, wenn ein unbedeutender Chor mit einigen Worten Solo diesen Namen verdient. — Der Sänger, der Gesetzgeber, verschwindet aber als selbstständiger Künstler ganz und gar. Er ist nichts, als der Handlager des Dichters und Musikers.

Jener Franzose, dem ich dies vorrückte, meinte zwar: „das eben sei das Ruhmenswerthe der französischen Künstler insgesamt, dass sie mit seltener Verläugnung sich den Bedingungen des Stoffes unterwürfen.“ Aber das ist es ja eben: wenn man sich unterwirft, kann man nicht herrschen!

Wir hätten diesen Akt vielleicht auf folgende Art behandelt,

Eingangsschor, bleibt. Duett zwischen dem Hauptmann — er singt gar nicht, in einer Oper! — und Lieutenant, worin das gesungen wird, was beide jetzt nur sprechen. Darauf erscheinen mehrere Pariser mit Pässen: Da können einige Lieder angebracht werden. Nun kommt eine grosse Hauptszene und Bravour-Arie, auf folgende Art vorbereitet und angelegt. Es ist bekanntlich an diesem Tage warm. Was ist natürlicher, als dass der Hauptmann, der Lieutenant und sämtliche Soldaten müde werden und in dem Innern der Wachtstube sich zur Siesta niederlegen. Nur die arme Schildwache! Ei was, sie ist nicht die erste, die auf ihrem Posten eingeschlafen ist. Sie nickt — bald hat auch sie der Mohn Gott in seine Arme genommen. Nun wird's ganz still auf dem Theater; die grösste Spannung tritt ein. Trippelnd und zagend erscheint die verkleidete Gräfin mit Anton.

„O Gott!“ ruft sie in einem Recitative aus, „weil ich Glück, die Wache schläff!“

„Um desto besser“ antwortete Anton, „so entgehen wir der Gefahr auf die leichteste und schnellste Weise. Eilig Frau Gräfin, lassen sie uns fliehen!“

„Ja, schnell lass uns fliehen, guter Anton“, erwidert sie, „jeder Augenblick ist kostbar.“ Gingen sie nun aber wirklich, wo bleibt die Arie, und die ist Zweck! Sie bleibt, und ein Adagio mit einem langen Vorspiel beginnt, während dessen sie und Anton, alle Gefahr vergessend, ruhig stehen bleiben. Nun dankt sie dem Himmel singend für die Gnade, dass er alle hat einschlafen lassen.

„Ich danke Dir, o Himmel! O Himmel, ich danke Dir! Ja ich danke Dir o Himmel, Dank, ewigen Dank Dir, o Himmel!“

Darauf folgt ein Allegro: „Meinen Gatten soll ich wiedersehen!“ — u. s. w.

Das Publikum freilich wird sich etwas ärgern über die vorher ängstliche und dann plötzlich so sorglose Gräfin, die so sicher auf den längsten Schlaf aller Soldaten baut; aber was thut das? Dafür hört es eine schöne Arie mit den herrlichsten Rouladen. Am Schlusse, da sie wirklich fort will, hat die Wache ausgeschlafen. Sie erwacht, ruft „abgelöst“, die anderen kommen und es begibt sich weiter mit dem falschen Passe, wie es im französischen Stücke ist.

Statt des nichtsagenden Stückchen Liedes, eines Anklages aus dem ersten Akte, womit der Wasserträger aufritt, beginnt abermals das Ritornell einer grossen Arie, die Micheli singt, sobald er auf dem Theater erscheint.

„Ich bin zwar arm, aber immer heiter, und gäbe manchmal mein Fass um vieles nicht hin.“ Das wäre der Kern dieser Arie. Dabei bekümmert er sich, so lange

sie dauert, um Niemand auf dem Theater, und die Anderen hören ihm eine Viertelstunde lang mit vieler Geduld zu. Nun erst bemerkt er, was vorgeht und ruft: „Was Teufel, ihr noch hier“, u. s. w. Jetzt sind wenigstens der Bassist und die Prima Donna befriedigt, und so mag es denn in Gottesnamen weiter gehen. Für den Grafen übrigens weiss ich keinen rechten Rath, er müsste denn etwa, mit dem Kopfe aus dem Fasse legend, eine Arie singen.

Ihr, die ihr die Franzosen preist, seht, was sie in ihren besten Werken leisten! — Zieht euch nun das Facit selbst. Euch aber, ehrenwerthe unbekannte Freunde, bringe ich meinen öffentlichen Dank. Ihr habt durch eure zahlreichen und tief sinnigen Kritiken mich auf das Thema gebracht, durch dessen Ausführung ich mir unfehlbar, unvergänglichen Ruhm, und, ich wage es zu hoffen, Eure Freundschaft erworben habe.

„Nur Schade“, sagte mein Vetter, dem ich, um ihn total zu schlagen, diesen Aufsatz vorlas, „dass Ihr tiefen Deutschen, trotz diesen Mängeln, die Produkte der Franzosen ängstlich sucht, dass ihre Melodien bis in's Volk übergehen, dass sich das Publikum freut, wird eine solche oberflächliche Oper auch noch so oft gegeben, und dass sie sich halten und halten in der Kunst, während so viele tiefe und geniale Werke, ungeachtet der Recensenten, die ihre Vorzüge in's hellste Licht setzen, niemand gefallen wollen, als den Verfassern selbst!“

### Ein Londoner Urtheil über Beethoven's letzte Sinfonie.

Im Märzhefte des „Harmonicon“ (Nro. 3) liest man darüber Folgendes: „In der philharmonischen Gesellschaft hatte man vor Kurzem Beethoven's letzte Sinfonie an einem Abend zwei Mal gespielt. Es ist eine bizarre Composition und die heisssten Bewunderer dieses grossen Meisters, wenn sie nur etwas Vernunft besitzen, müssen bedauern, dass sie zur Oeffentlichkeit gebracht worden ist. Welches Musikstück, das eine Stunde und zwanzig Minuten dauert, könnte man wohl ohne Ermüdung hören, selbst wenn es voller Schönheiten des ersten Ranges wäre? Wie aber, wenn es anders damit ist. — Es ist allerdings unmöglich, dass ein so grosser Componist, wie Beethoven, hunderte von Selten schreiben könnte, ohne einen Funken von Genie durchblicken zu lassen; aber sie sind in so geringer Anzahl in diesem Werke, dass man nicht den Muth hat, sie aufzusuchen. „Beschützt mich gegen meine Freunde, ich werde Sorge tragen, mich gegen meine Feinde zu schützen“ — sagte einst ein Mann, der die Welt kannte. Beethoven rechtfertigt die Wahrheit dieses Ausspruches. Die

Freunde, welche ihm gerathen haben, dieses absurde Stück herauszugeben, sind gewiss die grausamsten Feinde seines Rufes.“

Wir müssen gestehen, dass uns dieses Urtheil seiner zu scharfen Härte wegen missfällt; auch ist darin, wie in manchen englischen, die schneidende Uebertreibung nicht zu verkennen. Wenn der britische Beurtheiler so wenig Geistesfunken darin findet, dass er das Werk dem Rufe eines solchen Mannes für gefährlich annehmen kann, so wird er uns dagegen den Verdacht nicht nehmen können, als habe er die künstliche Zusammenfügung des Ganzen nicht aufzufassen verstanden. Dem Rufe seiner Kunst wird das Werk nicht den geringsten Schaden thun, vielmehr haben wir zu bedauern, dass es überkünstlich ist, übereinander gebauten Palästen gleich; eine Masse erdrückt die andere, und wo der hellste Geist vorwaltet, wie im Scherzo, da ist es die Länge des Ausgedehnten Schuld, dass wir in der reinen Freude daran nicht verharren können. Man sieht leicht, dass wir keineswegs unter die vom Werke Entzückten gehören; wir haben auch bereits unumwunden unser Urtheil über dasselbe schon zweimal, Jahrg. 28, S. 853, Jahrg. 30, S. 245 dieser Blätter ausgesprochen. Wenn aber auch dieses Werk einen reinen musikalischen Genuss nicht zu bieten vermag, so hätte doch der Verfasser jenes Urtheils das Unglück eines Mannes mehr und menschlicher ehren sollen, dem wir alle so hohe Genüsse der Kunst durch sehr viele seiner anderweitigen Arbeiten zu verdanken haben. —

Leipziger Musik-Zeitung 1828.

### Leipziger Brief.

Nach Ablauf der allgemeinen Landestrauer ward das Stadttheater am 3. September mit dem Schauspiel „Die Gebrüder Foster“ von Töpfer wieder eröffnet. An Opera erschienen seitdem auf der Bühne „Die Nachtwandlerin“, „Der Wildschütz“, „Die weisse Dame“, „Montecchi und Capuletti“ und „Tannhäuser“. In ersterer Oper gastirte Fräulein Wertheim, eine Schülerin Bordogni's, als Amina. Die junge Dame hat eine gute musikalische Bildung und für eine Anfängerin beachtenswerthe Fertigkeit, leider jedoch geht ihr der zur Ausfüllung grösserer Räume und besonders eines Theaters erforderliche Stimmfund ab. Ihre übrigens in der mittleren Lage wohlklingende und hier auch reine Sopranstimme konnte sich nur in den ganz zart gehaltenen Stellen, welche der Sängeria recht gut gelangen, geltend machen, in den Ensemble's, selbst im Duett wurde sie von den übrigen Singstimmen erdrückt, bei etwas vollerer Orchesterbegleitung verschwand sie ganz. Die Töne der hohen Sopranlage vom zweigestrichenen *g* an, sind Fräulein Wertheim's Organ nicht natürlich, daher bei aller Schwäche sehr scharf und öfters auffallend unrein. Dem Vernehmen nach wird die Sängeria noch in einigen anderen Partien auftreten. — Die

neu einstudirte Oper „Der Wildschütz“ ward recht gut gegeben und vom Publikum sehr freundlich aufgenommen; in der Vorstellung der „Weissen Dame“ ward Hr. Widemann, unserm ersten Tenoristen, ein glänzender Empfang, da er zum ersten Male nach seinem neuen Engagements-Abschluss auftrat. Beiläufig sei erwähnt, dass sich das Gerücht hier verbreitet hatte, Hr. Widemann sei auf einer Reise nach München an der Cholera gestorben. Der Tod des Redakteurs des „Auslandes“, Dr. Widemann in Augsburg, hatte in Folge der Aehnlichkeit des Namens Veranlassung zu diesem Gerüchte gegeben.

Eine talentvolle, reichbegabte und daher viel versprechende junge Sängerin lernten wir in Frau Schütz-Witt (Gattin unseres jetzigen Theater-Capellmeisters) kennen. Sie trat, bis jetzt noch als Gast, in den Partien der Ginevra in „Montecchi u. Capuletti“ und der Elisabeth im „Tannhäuser“ auf. Wusste sie sich schon in ersterer Rolle, die sie aus Gefälligkeit schnell übernehmen hatte, die Theilnahme und Anerkennung der Hörer zu verschaffen, so lernte man sie noch mehr als Elisabeth von der vortheilhaftesten Seite kennen. Im Besitze einer klavollen, jugendlich frischen und umfangreichen Stimme mit dem ausgeprägtesten Timbre des Soprans, zeigt sie eine bereits sehr beachtenswerthe technische Ausbildung und künstlerisches Verständnis beim Vortrage, wie auch unverkenbares Darstellungstalent. Diese Vorzüge wurden noch gehoben durch eine äußerst vortheilhafte Persönlichkeit. Es ist letzteres nun ein zufälliger Nebenumstand, der aber bei einer Sängerin auf der Bühne gewiss nicht ohne Bedeutung ist. Die Befangenheit, welche Frau Schütz-Witt als Ginevra verhinderte, vollständig aus sich herauszugehen und eine gewisse Monotonie zur Folge hatte, schien sie bei ihrem zweiten Auftreten überwunden zu haben, vielleicht auch, dass das herrliche poetische und musikalisch so tief empfundene Gebilde Wagner's die Sängerin mit ionigster Begeisterung erfüllte und daher Angst nicht aufkommen liess. Obgleich Frau Schütz-Witt noch Anfängerin ist, so kann man doch behaupten, dass wir die Elisabeth hier noch nicht so gut gesehen haben, nicht allein was das Technische im Gesange, sondern auch was Verständnis des Charakters im Allgemeinen betrifft. Sie gab die Elisabeth im Anfange des zweiten Aktes nicht als eine präde Heilige, sondern als das durch die unerwartete Rückkehr des Geliebten zu neuem Leben erwachte, auf das freudigste erregte Mädchen. In ihrer Darstellng und in ihrem Gesange gab sich nur ein sanfter Wellenschlag der Leidenschaft kund, wie er dem rein weiblichen, heft deutschen Charakter der Elisabeth entsprechend ist. Die Thatkraft und der Muth, mit der sich die Heldin später den gestriekten Schwertern der Ritter und Sänger gegenüber stellt, um den unwürdigen Geliebten zu schützen, ging bei dieser Darstellung aus dem tiefen Schmerz hervor, den der frommen Jungfrau die Entdeckung der Sündhaftigkeit Tannhäuser's verursachte. Erst im dritten Akte, als alle Hoffnung der Entschuldigung Tannhäuser's verschwunden war, erschien Elisabeth als die Heilige, die sterbend das Erlösungswerk vollbringt. Es scheint uns dies die richtige Auffassung und Durchführung der schwierigen Partie zu sein. Es steht zu erwarten, dass diese so reich begabte aufstrebende Künstlerin unserer Bühne erhalten werde und dadurch endlich einmal ein schon seit Jahren gefühlter Mangel beseitigt werden wird. — Die übrigen in der Wagner'schen Oper Mitwirkenden leisteten ebenfalls im Allgemeinen

sehr Braves, besonders gilt das von Erl. Buck (Venus), die in neuester Zeit in Folge öfterer entsprechender Beschäftigung unverkennbare Fortschritte gemacht hat und deren Stimme sehr an Klangfülle gewonnen — ferner von den Hrn. Widemann (Tannhäuser) und Brassin (Wolfram von Eschenbach). Hr. Burger sang als neugewigertes Mitglied die Partie des Landgrafen Hermann, liess aber die nöthige Sicherheit vermissen und bestieg die reinen Intonation nicht wenig zu wünschen übrig. Der noch junge Sänger hat sehr ansprechende, wenn auch nicht gerade imponirende Stimmmitel und kann daher bei unausgesetztem Streben und genügender Beschäftigung gewiss ein schönes Ziel erreichen.

Die Leitung der Oper lat seit Wiedereröffnung des Theaters bereits Hrn. Capellmeister Witt (früher in Königsberg) übertragen. Schon bei seinem hiesigen Debüt bei Aufführung der „Nachtwandlerin“ zeigte er sich als ein sehr gewandter und routinirter Dirigent, doch konnte man erst bei der Tannhäuser-Vorstellung die höhere künstlerische Intelligenz des Dirigenten in vollem Masse erkennen, da die bisher von ihm vorgeführten Opera sämtlich sehr bekannt und keine schwierigen Aufgaben für einen Capellmeister waren, wiewohl sich auch hier schon herausstellte, dass Hr. Witt stets mit Lust und Liebe bei der Sache war. Bereits während der Ouvertüre zu „Tannhäuser“ gewannen wir jedoch die Ueberzeugung, dass wir es hier mit einem verständigen und gebildeten Künstler zu thun haben. Er wählte die entsprechenden Tempi und hob alle feineren Nuancen des gewaltigen Tonwerkes hervor, so dass die vom Orchester mit wahrhafter Meisterschaft ausgeführte Ouvertüre abermals von der nachhaltigen Wirkung auf das Publikum war. Derselbe richtige und verständnisvolle Auffassung zeigte sich die ganze Oper hindurch und besonders auch in den ersten Scenen des ersten Aktes, welche nicht selten, selbst von übrigens anerkannt guten Dirigenten, vergriffen werden. — Da seit Abgang der trefflichen Harfenistin, Frau Rudolph geb. Brunner, nach Carlsruhe, deren Stelle noch nicht wieder hat besetzt werden können, wurde die im „Tannhäuser“ so wichtige Harfenpartie von Hrn. Chordirektor Heutschel auf dem Piano gespielt.

Da die Messe bereits begonnen, während welcher Sennora Pepita, Frä. Nemeth und Pepsa de Vargas mit ihren Tänzen oder vielmehr Capriolen und andern Schnurrpfeifen die Theater-Casse füllen sollen, wird in den nächsten Wochen voraussichtlich keine Zeit für bedeutendere Leistungen in der Oper und überhaupt in der edleren dramatischen Kunst bleiben. Wir wollen der Direktion wünschen, dass die Messproductionen, welche auf den Brettern, so die Welt bedenten, eigentlich nicht Platz finden sollten und nur als ein selbstverschuldetes, nun aber leider notwendiges Uebel zu betrachten sind, ihren Zweck erfüllen, damit später auch wieder etwas für die wirkliche Kunst gethan werden kann.

Die Eröffnung der Kunsthallen im Gewandhause steht bevor; bis jetzt weiss man von den Concerten aber noch nichts, als dass Herr Capellmeister Rietz sie leiten wird. Nicht einmal Versprechungen sind in dem Einladungs-Circular gemacht — es wird also wohl beim Alten bleiben. Welche Sängerin und ob überhaupt eine solche engagirt ist, darüber schweigt noch ein geheimnisvolles Dämon — man munkelt von Frä. Mayer, welche die Bühne nun definitiv verlassen hat, doch dürfte dies Gerücht mehr

als unwahrscheinlich sein. Wir freuen uns bereits auf die Ouvertüren zu Wasserträger, Medea, Faun- oder Lodoiska und auf die Beethoven'sche Sinfonie in *Es dur*, *C moll* oder *A dur*, von denen eine nach gutem alten Brauch voraussichtlich in dem ersten Concerte dem Reigen eröffnet wird, wenn man nicht einmal ausnahmsweise eine der Mendelssohn'schen Ouvertüre die in Regel auch nur einmal, ebenso wie die Weber'schen, in einer Saison gehört werden, vorzieht. —

Der als Componist und Pianist bekannte Herr J. A. van Eyken aus Rotterdam — ein früherer Schüler des hiesigen Conservatoriums — producierte sich bei seiner Durchreise in der Thomaskirche vor einem eingeladenen, sehr gewählten Publikum als Organist und mit einer Sonate als Componist für die Orgel. Es lassen sich dieser Sonate schöne Motive und eine tüchtige Arbeit nicht abprechen, doch entbehrte sie, wie fast alle Orgelwerke neuerer Componisten, des eigenthümlich kirchlichen Geistes, auch war sie nicht frei von Pianofortstellen. Wir können und wollen dem talentvollen jungen Tonsetzer damit keinen Vorwurf machen, denn er lebt eben in unserer Zeit deren Geist und Weltanschauung den Künstgeboten religiöser Kunst nicht sonderlich günstig sind. Dieselben Ausstellungen lassen sich übrigens auch an der Sonate Nro. 1. für Orgel von Mendelssohn und in noch erhöhtem Grade an dem Andante in *C dur* von Gade machen, welche Musikstücke Herr van Eyken neben dem Choralvorspiel „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ und einem Präludium und Fuge in *H moll* von S. Bach, sowie der grossen Doppelreihe über den Namen „Bach“ von Schumann, zu Gehör brachte. Das Gade'sche Andante ist ein schönes Musikstück, das aber seinen geeignetsten Platz in Salon auf dem Piano vorgetragen finden würde. — Als Organist bewährte Herr van Eyken eine tüchtige Fertigkeit und künstlerische Verständniss. Das Einzige, was wir seinem Spiele noch wünschen möchten, ist etwas mehr Ruhe und Klarheit. 30.

### Das Musikfest in Worcester.

So wie seit einiger Zeit drei Städte im Rheinlande: Aachen, Köln und Düsseldorf, alljährlich um die schöne Pflanzzeit die besten heimischen Kräfte und von ferher die anerkanntesten Gesangsnotabilitäten abwechselnd in ihren Mäusern versammeln, um der hehren Frau Musica zu baldigen, so haben drei milder schon Städte in England: Worcester, Gloucester und Hereford, schon seit einer langen Reihe von Jahren ähnliche Musikfeste veranstaltet, in England unter dem Namen „Gesangsfest der drei Chöre“, rühmlichst bekannt. Die Entstehung dieser Vereinigung datirt bis zum Jahr 1723 zurück und das diesjährige in Worcester gefeierte Fest war somit das einhunderteinunddreissigste in der langen Reihe dieser schönen Feiertäglichkeiten. Zu Anfang und bis in das erste Viertel des jetzigen Jahrhunderts hinein, stellten die drei Chöre es sich als einzige Aufgabe, die klassischen Compositionen der geistlichen Musik zur Aufführung und somit auch zur grösseren Kenntniss und Verbreitung zu bringen, eine Einrichtung, die wohl mit in der Wahl des Orts — die Musikfeste finden in den dortigen Cathedralen statt — ihre Begründung hatte. Fest in neuerer Zeit und wohl hauptsächlich durch das Heranzie-

hen der grössten Gesangskräfte aus London, sind zu diesen kirchlichen Aufführungen noch Abend-Concerte gekommen, ähnlich den unsere Pflanzfeste gewöhnlich beschliessenden Künstler-Concerten, wo denn auch die weltliche Musik ihre Vertretung findet. Jedemfalls aber haben diese Gesangsfeste das Meiste dazu beigetragen, dass die Oratorien eines Händel und Haydn in England zu einer Verbreitung und Verständigung gelangt sind, wie sie in dem musikalischen Deutschland schwerlich zu finden seie möchte und als eins der vielen Beispiele für diese Behauptung führen wir nur an, dass bei dem diesjährigen Musikfeste von Worcester der „Messias“ des ersten Meisters seine tausendste Aufführung erlebte. Wenden wir uns indessen jetzt dem Feste selbst näher zu.

Aus London war Alles, was die Saison noch an Sternen zurückgelassen hatte, herübergekommen, und Namen, in ganz Europa bekannt und berühmt, zierten das Programm. Die Damen Novello, Castellan, Viardot-Garcia, Dolby und Weiss; die Herren Formes, Sims-Reeves, Weiss, Gardoni und Lockey hatten sich in die Solopartien getheilt, zu deren Begleitung ein gut geübter Chor von 240 Stimmen bereit stand. Ausserdem war ein Orchester von 70 Mitgliedern, aus den besten Solisten London's zusammengesetzt, vorhanden. Die Leitung des Ganzen hatte Hr. Musikdirector Done aus Worcester, dem Hr. Tomshend Smith als Chordirector, und Hr. Amott, einer der besten Organisten England's, zur Seite standen.

Vier aufeinanderfolgende Tage, die mit Dinstag den 12. September begannen, waren den Aufführungen gewidmet und allabendlich schlossen sich der Morgenfeier die Concerte in Colledge-Hall an. Eine Menge Neugieriger hatten sich eingefunden, obgleich die Frequenz der früherer Jahre im Allgemeinen nicht gleich kam, wie denn überhaupt der in England sonst so rege Sinn für Musik und die Theilnahme des Publikums an musikalischen Aufführungen und Festlichkeiten in diesem Jahre viel zu wünschen übrig liess. Die erste Vormittagsfeier beschränkte sich indes mehr auf einen solennen Gottesdienst, dem das Händel'sche „Die Deum“ (Dettingen) und hierauf noch eine Predigt folgte. Das in einer Kirche profane Entrée fällt bei allen diesen Aufführungen weg, wird aber durch eine Collecte ersetzt, die nach der Predigt stattfindet und gewöhnlich mit dem Masse der Beredtheit des Predigers gleichen Schritt hält. Der diesjährige Prediger Rev. Somers Coeks war ein sehr begabter Sprecher, was bei dem Eude der Collecte durch ihr Ergebnis, 255 Pfund Sterling, mathematisch festgestellt wurde.

Das Abend-Concert, dem etwa 500 Zuhörer beiwohnen mochten, brachte vor Allen Mendelssohn's Musik zum „Sommerachts-traum“, dann einige italienische und englische Arien, von den Damen Novello, Viardot-Garcia, Castellan und Hrn. Sims-Reeves vorgetragen, ferner zwei Instrumentalstücke für zwei Violinen und Clavier von Spohr und zum Schluss die englische Volkshymne „Rule Britannia“, ohne welche in Ermangelung von „God save the Queen“ nun einmal kaum eine öffentliche Musikaufführung zu Ende kommen kann.

Der zweite Vortrag wurde durch Mendelssohn's „Elias“ ausgefüllt. Die Aufführung war in jeder Beziehung eine vortreffliche zu nennen. Die Sopran- und Alt-Soli waren durch Miss Dolby, Weiss, Clara Novello, Mad. Castellan und Viardot-Garcia, die Tenor-Soli durch die Hrn. Gardoni und Sims-Reeves, die Bass-Soli durch die Hrn. Formes und Weiss besetzt. Das freund-

liche Wetter hatte seinen Einfluss nicht verfehlt und die Cathedralen in allen Räumen gefüllt.

Das Abend-Concert begann mit der Ouvertüre zu „Tell“ von Rossini, der die Pastoral-Sinfonie von Beethoven und das Finale zu „Loreley“ von Mendelssohn folgten. In letzterer Pöce zeichnete sich Clara Novello durch ihren seelenvollen Vortrag aus und eine wahre Salve von Bravos folgte ihr beim Schluss zu ihrem Sitze. Eben so viel Beifall gewann das bekannte Duett zwischen Marcel und Valentine aus den „Hugenotten“, in welchem Formes mit seiner colossalen Stimme neben einer Valentine wie Madame Viardot-Garcia excellirte. Ausserdem kam noch das Trio für Sopran aus Spohr's „Azor“ und die Tenor-Arie aus „Euryanthe“, letztere von Hrn. Sims-Reeves gesungen und zum Schluss ein Chor von dem englischen Componisten Bishop, der sehr vielen Anklang fand, zum Vortrag. Die Reichhaltigkeit des Programms hatte nur die eine Unannehmlichkeit, dass das Concert erst lange nach Mitternacht, eine ganze Stunde später wie gewöhnlich, endete.

Der Vormittag des Donnerstags brachte Haydn's „Schöpfung“ und bei einm Wetter, wie es als Begleitung kaum besser gedacht werden konnte, „das jüngste Gericht“ von Spohr. Das Haydn'sche Oratorium wurde indess ungleich besser als das Spohr'sche vorgetragen, was seinen Grund am ehesten darin finden mag, dass das Erstere, seit Jahren in England bekannt, mit jedem Sänger so zu sagen schon verwachsen ist, während die Spohr'sche Composition jüngeren Datums und vielen aus dem Chore wohl noch neu war. Die Solo-Partien wiesen dieselben Namen, wie die der verflorenen Tage auf. Das Abend-Concert war, als das Letzte, ungleich besser als die vorhergegangenen besucht und mag wohl über 1200 Zuhörer in College-Hall versammelt haben. Die Ouvertüre zu „Oberon“ leitete es ein und siebenzehn Musiknummern aus derselben Oper folgten. Der erste Theil des Concertes hätte mit dieser Anstaltung füglich geschlossen werden können, doch kamen noch als Zugabe die Arie des Sarastro, „O Isis und Osiris“ mit Chor, von Hrn. Formes vorgetragen, eine Arie von Rossini „non più mesta“ und zum Schluss der Chor der Derwische aus Beethoven's „Ruinen von Athen“. Der zweite Theil war billigerweise um so kürzer und einzig durch die Sinfonie in A-dur von Mendelssohn ausgefüllt, der dann als ein fehlender Schlussstein noch die Nationalhymne folgte.

Für den Freitag hatte man das in England am volkstümlichsten gewordene Oratorium, den „Messias“ von Händel aufgespart, der, wie wir schon oben bemerkt haben, an diesem Tage zum Tausendsten Male gegeben wurde. Die Aufführung war, wie es sich erwarten liess, eine in allen Theilen vollkommene und vom Standpunkte des Vergleichs betrachtet, der Glanzpunkt des ganzen Festes.

Man berechnet, dass die Concerte eine Einnahme von 1028 Pfund aufgebracht haben; die Collekten in der Cathedralen mögen indess kaum an die Hälfte dieser Summe reichen.

## Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Das Gastspiel von Carl Formes als Marcel, Bortman und Sarastro hat wahre Sensation erregt; es hatte sich im Theater ein

so zahlreiches Publikum eingefunden, dass vielen Personen keine Eintrittsbillets mehr ertheilt werden konnten. Neben Formes glänzte Fr. Johansen als Valentine und erwarb sich lebhaften Beifall und wiederholten Herrorruf.

Leipzig. Als Sängerin für die bevorstehenden Gewandhaus-Concerte ist Miss Stubbach aus London engagirt. Der Gewandhaus-Saal soll bedeutend vergrössert werden.

Hannover. Zur Aufführung kommen in nächster Zeit: „Medea“ von Cherubini, „Die lustigen Weiber von Windsor“ von Nicolai und eine neue Oper des hiesigen Musikdirectors Hillé.

Wien. Theodor Doehler ist in einem sehr leidenden Zustande hier eingetroffen. — Meyerbeer's „Robert der Teufel“ mit der Einrichtung der Pariser Oper wird ganz neu ausgestattet und bald in Scene gesetzt. — Flotow hat bereits zwei Akte einer neuen Oper fertig. — Der 18. dieses Monats war für die kaiserliche Hofoper ein Epoche machender Abend: Fernand Cortes' von Spontini, erschien nach 30jähr. Verschwunden wieder auf der Scene und feierte sein Aufstellungsfest in der allerwürdigsten Weise. Dem Hof-Capellm. Eckert, dem treuen Begleiter der vielbeweinten Gräfin Rossi auf ihren Trümpfzügen durch Nord-Amerika, verdanken wir, dass diese grossartige Tondichtung wieder in's Leben gerufen wurde. Eckert, welcher sich als aufblühendes Talent der besondern Gunst Spontini's erfreute, hat es als eine Angelegenheit der Pietät gegen den grossen Meister angesehen, einer seiner edelsten Schöpfungen hier auf das Neue die verdiente Anerkennung zu verschaffen; E. wurde hierbei durch ein ausgezeichnetes Orchester, vortrefflichen Chor, denen er Spontini's Geist und Seele einzuhauchen verstand, und durch die Darsteller unterstützt.

Paris. In der 162ten Vorstellung des „Propheten“, welche am 20. September stattfand, zeigte sich Roger abermals als Sänger ersten Ranges. Fräul. Wertheimer erregte als Fides ganz enormen Beifall. Viele ihrer Verehrer behaupten, dass sie nächst Mad. Viardot diese schwerige Partie am besten singe. — Mad. Stoltz muss im Oktob. einen Urlaub nehmen. — Die „blutende Nonne“ von Gounod wird in den ersten Tagen Oktobers zur Aufführung kommen können, da die General-Proben bereits im Gange sind. — Der „Nordstern“ von Meyerbeer wird ebenfalls nächste Woche wieder gegeben; in folgenden Städten wird diese Oper zur Aufführung vorbereitet: Nîmes, Lyon, Toulouse, Valenciennes, Lille, Limoges, Arizjon, Köln, Stuttgart, Brüssel, Gent, Lissabon, New-York und New-Orleans.

Paris. Der Ausschluss des Vereins der dramatischen Dichter und Componisten hat den Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha zum ordentlichen Mitgliede des Vereins ernannt. Der Herzog hat die Autorenrechte für seine Opern „Toni“, „Casilda“ und „Santa Chiara“ auf die Hälfte's und Wittwenkasse der Autoren, Componisten und dramatischen Künstler Frankreich's und Belgien's übertragen. Die zweite der genannten Opern soll binnen Kurzem mit grossem Prachtaufwand in Scene gehen.

London. Um Halévy's „Jüdin“ geben zu können, ist die Rolle des Eleazar für eine Bassstimme transponirt worden; trotz dieser Aenderung erweckte die Oper Enthusiasmus.

Triest. Die nächste Saison bringt uns zwei neue Opern: „Maier und Herzog“ von Balfe und „Marco Visconti“ von Peverelli.

Rossini ist aus den Bädern von Lucca nach Florenz zurückgekehrt, ohne dass in seinem Zustande eine Besserung eingetreten; die tiefste Melancholie hat einen schwarzen Schleier um ihn gezogen, den wohl keine Hand mehr löset. Rossini steht im 65. Lebensjahre.

Die erledigt gewesene Musikdirektorstelle in Rudolstadt ist durch Hrn. J. F. Dupont aus Rotterdam wieder besetzt worden.

Der durch seine vortreffliche Mechanik in weiteren Kreisen bekannte Orgelbauer Bernhard Thibau zu Rheiberg, hat eine neue Erfindung hinsichtlich der Konstruktion der Windlade gemacht, von der er sich bedeutende Vortheile für die Zukunft des Orgelspiels verspricht. Wir behalten eine nähere Besprechung einer der nächsten Nummern vor.

In einer Zeitung, welche in New-Orleans erscheint, „Die Biene“ protestiren mehrere mexikanische Aerzte gegen die durch Correspondenten des genannten Blattes aufgestellten Behauptungen, als seien die Stägerinnen Sontag und Pozzolini vergiftet worden und beschreiben jene Herrn als lägenhafte Verläumdler. Der sich über diese Angelegenheit erst entspinnde Federkrieg dürfte ein grelles Licht auf die Sittengeschichte Mexikos wie auf die Gelehrsamkeit der dort wirkenden Mediziner werfen.

Seit BARNUM zur grösseren Verherrlichung Jenny Lind's den öffentlichen Vorverkauf der Billete an die Meistbietenden fand, kann keine Berühmtheit diesen Weg umgehen und so hat das Künstlerpaar Mario und Grist denn auch die Erlaubnis, es zu hören und zu bewundern von der Bethelligung an der Versteigerung abhängig gemacht. Hierbei wurde das erste Billet einer Miss Conits um 250 Dollars zugeschlagen. Da es aber, den dortigen Zeitungen nach, in ganz New-York keine Miss Conits giebt, so hat ein Journal schon herausgewittert, dass hinter der Pseudonymität dieses Namens eine reiche Engländerin stecke, für welche Mario ein so sarker Magnet ist, dass sie keine Gelegenheit, ihn zu sehen verlässt. So hat sie allen Vorstellungen in London beigewohnt, ist Mario nach Petersburg gefolgt und findet sich auch jetzt wieder in New-York ein. (Ein ganz guter amerikanischer Puff, der auf eine Stunde weit nach dem italienischen Spruchwort, *se non e vero, e ben trovato* riecht.) Die Versteigerung hat übrigens die ganz anständige Summe von 625,000 Francs ergeben.

Bei **M. Schloss** in Cöln erschienen:

	Thlr. Sgr.
<b>Ergmann, A.</b> , Rhapsodie pour Piano, Op. 6	— 12½
— Lieder f. Sopran o. Tenor m. Pffe., Op. 7	— 20
<b>Franck, E.</b> , 3 Märsche für Pffe. à 4/m. Op. 20	— 25
<b>Graf, G.</b> , 3 Fantaisies élégantes sur des Motifs de l'Opéra „l'étoile du Nord“ de Meyerbeer, pour Piano, Op. 18. Nro. 1—3 à	— 15
<b>Hemming, H.</b> , Gratulations-Polka-Mazurka f. Pffe.	— 5
<b>Jansen, G.</b> , Der wilde Reiter. Lied für eine tiefe Stimme mit Pffe. . . . .	— 7½

	Thlr. Sgr.
<b>Kalkbrenner, A.</b> , Pariser Lieblingstänze f. Pffe.	
Nro. 1. Der Zapfenstreich. Militär-Polka	— 7½
2. Costa bella. Polka . . . . .	— 5
<b>Michalek, W. G.</b> , Mazurka pour Piano, Op. 5	— 7½
<b>Pathe, C. E.</b> , Gr. Galop romantique pour Piano à 4/m, Op. 14 . . . . .	— 12½

Unter der Presse:

<b>Franck, E.</b> , Der römische Carneval. Ouvertüre für Orchester. Partitur und Stimmen, Op. 21.
<b>Gade, N., W.</b> , Novelletten für Piano, Violine und Violoncelle, Op. 29.
<b>Michalek, W., G.</b> , Réverie pour Piano, Op. 10.
— Mazurka pour Piano, Op. 11.

Im Verlage von **M. Schloss** in Cöln erschien so eben:

## ERINNERUNG an das Musikfest in Aachen, 1854.

Gezeichnet von

**Christian Reimers.**

Preis: 10 Sgr.

Es bedarf nur der Anzeige, dass Herr Chr. Reimers ein neues Bild gezeichnet hat, um anzudeuten, dass im Genre des Carrikiens wieder etwas Vorzügliches geliefert wurde. — Dieses Blatt stellt den Dirigenten von Lindpaintner, den spielenden *Vieux temps*, den singenden Pische, den pausierenden von Turanyi dar; im Hintergrunde sieht man verschiedene bekannte Personen des Orchesters. — Zugleich empfehle ich die im vorigen Jahre erschienene und mit so grossem Beifall aufgenommene

### Carrikatur der Gebrüder Müller

aus Braunschweig.

Neue Ausgabe. — Preis: 7½ Sgr.

Im Verlage von **F. A. Brockhaus** in Leipzig erschien so eben und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

**Hoffmann (E. T. A.) Phantasiestücke**  
in Collet's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von **Jean Paul**. Vierte Auflage. Zwei Theile, 8. Geheftet 3 Thlr. Gebunden 3 Thlr. 18 Sgr.

Hoffmann's „Phantasiestücke“, die bei ihrem ersten Erscheinen (1814) phänomenartig wirkten, werden gewiss auch in ihrer vierten Auflage dieselbe Frische über die Gemüther der Leser ausströmen wie damals. Die genialen Strafreden namentlich, womit der Kapellmeister Kreisler die musikalische Schöndauer geisselt, werden auch jetzt nicht ungehört und wirkungslos verhallen.

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte und besprochene Musikalien sind in der Musikalien-Handlung von M. Schloss zu haben.



# Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 40.

Oöln, den 7. Oktober 1854.

V. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.

Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Oöln erbeten.

## G. Pierluigi da Palestrina.

1.

G. Pierluigi wurde im Spätsommer 1524 zu Palestrina, einem Städtchen der Campagna di Roma, von armen Eltern geboren, und hatte einen Bruder, Namens Bernardino. Er ward als Knabe nach Rom geschickt, um dort Musik zu studiren, wo er als Chorknabe bis 1540 angestellt war, späterhin aber die Composition in der Schule des Claudio Gaudimel erlernte. In dieser Epoche verhehlte er sich mit einer gewissen Lucretia, die er jedoch überlebte. — Aus dieser Ehe hatte er vier Söhne, Silla, Ridolfo, Angelo, die frühe starben, und Iginio, der ihn überlebte und beerbte. Im 27. Jahre (September 1551) wurde er zum Maestro der Capelle Giulia im Vatican erwählt, wo er nach dem Unterricht der Chorknaben übernehmen musste. — Im 30. Jahre (1554) liess er das 1. Heft a 4 e 5 voci drucken und dedicirte es dem Papst Julius III. Die Titel der Messe a 4 sind: *Ecce sacerdos magnus; O regem cæli; Virtute magna; Gabriel Archangelus; jener a 5 voci: Ad cœnam agni providi.*

Im Jahre 1551 wollte der erwähnte Papst Julius III., dass Pierluigi, nach Abdankung seiner Stelle im Vatican, in das Collegium der päpstlichen Sänger aufgenommen werden sollte. P. dankte am 1. Januar 1555 ab, und es folgte ihm durch die Wahl des Kapitels Giov. Aiumuccia in der Capella Giulia. Am 13. Januar 1555 wurde P. als Basssänger in die päpstliche Capelle aufgenommen, ohne die vorgeschriebene Prüfung ablegen zu müssen. In demselben Jahre liess er das erste Buch der Madrigale a 4 Y. drucken, und wollte sie Papst Marcellus II. widmen; indess vereitelte der schnelle Tod des Papstes dieses Vorhaben, und er gab demnach gleich in den ersten Tagen der Regierung Paul IV. das genannte Werk heraus, ohne eine Dedication beizufügen.

Nach 6 Monaten und 19 Tagen, während welcher er

in der päpstlichen Capelle diente, nämlich am 30. Juli 1555 wurde P. auf ausdrücklichen Befehl des Papstes Paul IV. aus dem Collegio der päpstlichen Sänger verstoßen, weil er verheirathet war, und ihm eine kleine Pension angewiesen, die er bis an sein Ende genoss. Derselbe Papst Paul IV. bewilligte mit Decret d. d. 25. Sept. 1555, dass P., obgleich Pensionar der päpstlichen Capelle, doch als Capellmeister in der Kirche S. Giovanni in Laterano dienen konnte. Er trat daher diesen Dienst am 1. Octbr. 1555 an und setzte ihn bis 1. Februar 1561 fort.

Als Capellmeister im Lateran schrieb er viele Kirchenwerke, die jedoch grösstentheils zerstreut wurden; doch besitzt man daselbst noch mehre nicht ausgegebene Compositionen, wie z. B. mehrere Improperii und die Hymne: *Crux fidelis*, welche im Jahre 1560 geschrieben wurde, und wovon Papst Paul IV. eine Abschrift zum Gebrauche für die päpstliche Capelle verlangte. Im Jahr 1560 druckte Girolamo Scoto in der zweiten Auflage der Madrigale des Alessandro Striggio den Madrigal des P.: *Donna bella e gentil.*

Im Jahre 1561 (Februar) dankte P. auch die Capellmeisterstelle im Lateran ab und wurde durch Dekret des Liberianischen Kapitels d. d. 1. März 1561 als Capellmeister an der Kirche S. Maria Maggiore angestellt. Auch hier musste er die Chorknaben unterrichten. Dasselbe Kapitel übertrug ihm sonach auch mittelst Decrets vom 2. Mai 1562 die Vollmacht, die Sänger nach Gutdünken zu berufen, sie zur Ordnung anzuhalten, Strafen anzuwenden u. s. w., so vortheilhaft war dessen Charakter bekannt. In dieser Hauptkirche diente er 10 Jahre und einen Monat (vom 1. März 1561 bis 31. März 1575). Alle Werke, die er hier componirte, sind verloren gegangen.

Im Jahre 1562 schenkte er der päpstlichen Capelle die Messe: *Ut, re, mi, fa, sol, la*, und 2 Motetten: *Beatus Laurentius* und *Estote fortes in bello.*

Im Jahre 1563 liess er das erste Buch seiner Motetten a 4<sup>o</sup> drucken und dedicirte sie dem Cardinal Ridolfo Pio von Carpi, Decan des heil. Collegiums. Nach Endigung des Conciliums zu Trient im Jahre 1563 wählte Papst Pius IV. eine Congregation von acht Cardinälen und gab ihnen mittels Motu proprio d. d. 2. August 1564 Vollmachten, damit sie über den Vollzug der Decrete, welche hinsichtlich der Reformation ergangen, wachen sollten. Unter diesen Decreten der Sitzungen 22 und 24 verordneten die Väter, dass die Ordinariate sorgen möchten, damit in den Kirchenmusiken nichts von profaner, unreiner Gattung vorkomme, welches damals den allerweisten Scandal erregte. Aus diesem Anlasse wollten die Cardinäle, dass besagte Vorschrift nicht nur in der päpstlichen Capelle, sondern auch in den drei Hauptkirchen Roms streng befolgt würde; weshalb die zwei Cardinäle dieser Congregation Vitellozzo Vitellozzi und der H. Karl Borromäus im Namen der Congregation und nach wiederholten Sitzungen am 10. Januar 1565 mit den päpstlichen Sängern dem P. auftrugen, einige Messen im ächten Kirchenstile zu schreiben, in denen man sowohl die Worte als den Sinn des Gesanges ungeschert der technischen Mittel deutlich vernehmen könnte. Würde diese Arbeit gelingen, so wollte man die Musik in den Kirchen belassen, im entgegengesetzten Falle würde sie, als ihrer Bestimmung unwürdig, für ewige Zeiten von dem heiligen Orte verbannt werden und bleiben.

Um diesem etwas schwierigen Auftrage, von dem das Schicksal der kirchlichen Musik abhängt, nachzukommen, schrieb P. drei Messen, welche im Pallaste des Cardinals Vitellozzi am 28. April 1565 durch die päpstlichen Sänger in Gegenwart P.'s. und aller acht Cardinäle der Congregation zur Probe aufgeführt wurden. Die ersten zwei gefielen allenthalben; allein die dritte wurde als die vorzüglichste erkannt, weil sie ganz besonders dem gegebenen Auftrage entsprach. Deshalb beschlossen die Cardinäle einstimmig, dass die Musik nicht aus der Kirche verbannt werden sollte, sondern dass dieselbe für die Zukunft immer nach dem Muster der vorbesagten Messe beschaffen sein sollte.

Die erste dieser drei Messen befindet sich unter den nach seinem Tode vorgefundenen mit dem Titel: *Illumina oculos meos*. Die zweite ist noch unausgegeben in der Archive der päpstlichen Capelle. Die dritte wurde zuerst in der Sixtinischen Kapelle im Vatican am 19. Juni 1565 bei dem Hochamte, welches als Danksagung für die von der schweizerischen Nation dem heil. Stuhle gemachten grossen Offerte gehalten wurde, öffentlich aufgeführt. Das ganze heilige Collegium, und vorzüglich Papst Pius IV., liessen dem Tonsetzer hohe Gerechtigkeit widerfahren, und bestätigte der heil. Vater sogleich nachher die Ent-

scheidung der Cardinäle zu Gunsten der Kirchenmusik. Diese dritte Messe erhielt später von Pierluigi den Namen Papst Marcelli. Im September 1565 schuf der Papst Pius IV., um P. für sein schönes Werk ein Merkmal der höchsten Gnade zu verleihen, und ihn dadurch immer mehr an die päpstliche Capelle zu binden, die Stelle eines Componisten daselbst, und verlieh sie P., wies ihm auch eine vermehrte Pension von 9 Scudi monatlich an, und so ward P. vom 1. Oct. 1565 bis zu seinem Ende Componist der päpstlichen Capelle.

Im Jahre 1566 verlangte der Cardinal Francesco Paecco, Protector der spanischen Kirche bei dem päpstlichen Stuhle, die Messe, wodurch die Kirchenmusik gerettet wurde, um sie dem Könige Philipp II. von Spanien zu schicken. P. dedicirte nach Einholung des Rathes von Seiten des Cardinals Vitellozzi jenem Könige ein ganzes Volumen von Messen, und fügte die geforderte bei, indem er sie mit gutem Vorbedachte Papst Marcelli nannte, und das früher componirte zweite *Agnus Dei* wegliess<sup>\*)</sup>. Diese Messen sind: a 4. V, De B. Virgini. *Inviolata*. *Sine nomine*. *Ad fugam*, A 5. V. *Adspice Dne. Salvum me fac*. A 6. Vi. Papst Marcelli.

Im Jahre 1568 liess Vinc. Galilei fünf Madrigale des P. drucken, die für die Flöte tabulirt waren, nämlich: *Vestiva i caeli*, *Così le chioime mei*, *Io son feriato*, *Ahi lasso!* *Se ben non veggon gli occhi*. Galilei bewunderte die Feinheiten im Ausdrücke des Madrigals: *io son ferito* und nannte P. deshalb „grande imitatore della natura“ (den grossen Nachahmer der Natur). Und mit Recht zollte jener musikalische Philosoph dieses Lob dem P., da er der erste war, der nach dem Wiederaufblühen der Musik mit Tönen sprach und malte, indem er die vollkommenste Nachahmung der Natur in seine Musik, d. i. in die Worte und den dadurch ausgedrückten Sinn brachte.

Schon im Jahre 1560 wurde P. zum Hof-Concertmeister bei dem Cardinal Ippolito d'Este, dem jüngern der Herzoge von Ferrara, ernannt; seit 1568 und nachher aber leistete er strengeren Dienst. Am 7. Mai 1569 dedicirte er dem Herzoge das erste Buch der Motetten

\*) P. gab der berühmten Messe nach Einvernehmen des Cardinals Vitellozzi deshalb den Namen „Papst Marcelli“ (nicht weil besagte Form oder eigentlich die Rettung der Kirchenmusik unter jenem Papste bewirkt wurde, sondern), weil dieselbe bereits früher als irgend einer Person von Distinction in Rom gewidmet gelten sollte, um keinem Auswärtigen zuzufallen. Weil nun P. den P. Marcellus II. ganz besonders in Ehren hielt, dieser aber nach wenigen Tagen seiner Regierung starb, so wollte P., da er ihm das zweite grosse Werk zu widmen gesonnen war, dem Heimgegangenen dieses Denkmal seiner devoten Verehrung nicht vorzuenthalten. Somit wurde beschlossen, diese Messe Papst Marcelli zu benennen.

zu 5, 6, 7 Stimmen. Im Jahre 1570 dedicirte er Philipp II. das dritte Buch seiner 4-, 5-, 6-stimmigen Messen.

### Die sechs Sessel für die Abtheilung „Musik“ in der Pariser Akademie.

Bei Gelegenheit der neulichen Ernennung Clapissons zum Mitgliede der Akademie, gibt Adolph Adam im Feuilleton der Assemblée Nationale eine historische Uebersicht über die in der Akademie der Musik reservirten Sitze, an welche er folgende Bemerkungen anknüpft:

„Herr Clapisson hat ein Glück gehabt, um das wir Alle ihn beneiden, er folgt einem lebenden Collegen. Nur die Mitglieder, die bei Gründung der sechs Sitze ernannt wurden, hatten ein ähnliches Glück; auch sie durften sich ihrer Ernennung freuen, ohne den Tod eines Collegen zu beklagen. Keinem von uns ist es so gut geworden, denn in der Akademie wie im Leben gilt das Gesetz, dass das Leben aus dem Tod erstet.“

Bei der Gründung des Instituts umfasste die Akademie eine Abtheilung für Musik und Declamation. Die ersten Titulare waren: Méhul, Molé, Gossec, Grétry, Préville und Mouvel. Bei der Reorganisation des Instituts liess der erste Consul zwar diese Einrichtung bestehen, indess mit der ausgesprochenen Absicht, die Schauspieler auszuschliessen. Unter dem ganzen Kaiserreiche wurde übrigens auch nur ein Musiker gewählt und zwar Monsigny, welcher Grétry im Jahre 1813 folgte. Die Sessel von Mouvel, Molé und Méhul wurden nicht wieder besetzt und so bestand die musikalische Abtheilung lange Zeit nur aus drei Mitgliedern, bis 1816 eine Ordonnanz Ludwigs XVIII. durch die Ernennung von Lesueur, Cherubini und Berton die ursprüngliche Zahl wieder voll machte.

Die Reihenfolge der Mitglieder für die sechs Sitze ist folgende:

- Nro. I. 1795 Méhul, bei der Gründung ernannt.  
1817 Boieldieu, gewählt.  
1835 Reicha, gewählt.  
1836 Halévy, gewählt, seit 1854 beständiger Sekretär.  
1854 Clapisson, gewählt.
- Nro. II. 1795 Molé, bei der Gründung ernannt.  
1816 Cherubini, durch Ordonnanz des Königs ernannt.  
1842 Onslow, gewählt.  
1853 Reber, gewählt.

- Nro. III. 1795 Gossec, bei der Gründung ernannt.  
1829 Auber, gewählt.

- Nro. IV. 1795 Grétry, bei der Gründung ernannt.  
1813 Monsigny, gewählt.  
1817 Catel, gewählt.  
1831 Paër, gewählt.  
1839 Spontini, gewählt.  
1851 Ambroise Thomas, gewählt.

- Nro. V. 1795 Préville, bei der Gründung ernannt und 1795 durch Grandménil ersetzt.  
1816 Lesueur, durch Ordonnanz des Königs ernannt.  
1837 Carafa, gewählt.

- Nro. VI. 1795 Mouvel, bei der Gründung ernannt.  
1816 Berton, durch Ordonnanz des Königs ernannt.  
1842 Adolph Adam, gewählt.

Die Musik ist demnach in der Akademie heute durch die Namen Halévy, Clapisson, Reber, Auber, Ambroise Thomas, Carafa und Adolph Adam vertreten.

### Besprechungen neu erschienener Werke.

*Fallerleben, von, Frosch-Engagement.* Musikalischer Scherz für eine mittlere Stimme (oder 2 St. ad lib.) mit Begleitung des Pianoforte componirt von Carl Schnabel. Op. 58. Breslau, F. E. C. Leuckart. 10 Sgr.

Der Scherz ist eine Parodie auf den Geschmack des heutigen Publikums, in dem sich des Dichters grosses Talent für dieses Genre im hohen Grade bekundet, und in dem auch der Componist sich uns in vortheilhafterer Seite gezeigt hat, als wir in einer jüngst verfloffenen Woche seiner haben gedanken müssen.

Ein Theaterdirektor, der, wie alle Individuen dieses ganz besondere Qualifikation erheischenden Standes, durch und durch ein Praktikus ist, benutzet die freie Zeit auf seinen Spaziergängen, um Kräfte nachzuspüren, die sein Publikum ködern könnten. Ein Frosch mit seinem qua, qua zieht seine Aufmerksamkeit auf sich, er wird geführt; der Frosch, dadurch animirt, macht die Nerven des Direktors erbeben, entlockt ihm Staunensrufe über die niedrige Gagenforderung und trägt ihm ein Probestück vor, das jenen aus dem Grunde seines kritischen Selbstbewusstseins bis in die Sphären der Visionen erhebt, die ihm das rasend applaudirende Publikum vorführen. Zum Schluss übernimmt der Theaterdirektor auch noch das *hec fabula docet*:

„Hieraus ersieht leider jeder kluge Mann:  
Der hat das Volk für sich, der nur gut schreien kann.“

Die Pièce ist drastisch komisch und allen Baritonisten zu empfehlen, die es verstehen und lieben eine Gesellschaft zu erheitern, denn das Lachens Erschütterung wird sie ergreifen gleich *jeu* electricischen Strome einer Volta'schen Säule.

**Gerland, Carl, 3 Sonaten für das Pianoforte komponirt. Op. 1. — Nro. 2. Fis-moll. Cassel, Carl Luckhardt. Preis 1 Thlr.**

Diese Sonate besteht aus drei Sätzen, dem *Allegro molto agitato*, dem *Andante*, das eng an das *Presto* geknüpft ist.

In dem 1. Satz, dem *All. m. a.* finden wir die Zusammenstellung der beiden Themen nicht ganz passend; das erste ist stürmisch und flüster, das zweite italienisirend ruhig und plastisch und entspricht der gespannten oder erhabenen Stimmung, in die wir durch jenes gebracht sind, nicht in ebenbürtiger gleich tief empfindener Weise. Nun — das ist Sache der Invention, und nur die grössten Meister haben in dieser Beziehung sich niemals Etwas zu Schanden kommen lassen; wir können also wohl auf ein solches Misverhältnis oder besser auf einen solchen Mangel an Gleichgewicht aufmerksam machen, sind aber durchaus nicht gesinnt, dem Verf. daraus einen ernstern Vorwurf zu machen. Dass Herr Gerland aber, nachdem er das erste Thema zu Ende geführt, sich so lange im Orgelpunkt auf *gis dur* aufhält, um nach *a dur* überzugehen, lässt sich von keinem Standpunkte aus rechtfertigen. Wir wollen damit nicht sagen, das nicht einmal zwei Tonarten neben einander erscheinen können, die nur einen halben Ton auseinander liegen — gewisse charakteristische Bedürfnisse motiviren das zuweilen — in einem Tonwerke jedoch mit so entschiedener constatirter Form, wie in diesem *Allegro*, nämlich der *Alltegro*form wird man durch den Orgelpunkt in *gis-dur* mit allen seinen musikalischen Sinnen auf *cis-dur*, als die Dominante von *fs moll* hingewiesen und nimmermehr auf *a dur*, wenn



es auch durch einen halben Takt vorbereitet wird.

Der halbe Takt bei *a*, der ausserdem durch das *dis* sehr hart und nicht entschieden nach *a dur* weisend auftritt, verschwindet gegen die Masse des *gis dur* in den vorhergehenden 12 Takten vollständig.

Die Durcharbeitung verdient mehr Anerkennung, denn in ihr ist mit dem einen mageren Motive:



das nur rhythmisch veränkert ist in



recht viel gesehen.

Das *Andante* ist arm in der Invention und sieht darum sehr gestreckt oder aneinandergereiht aus, die Gedanken sind alle zu kurz für die Breite des Gesanges, und das Genie lässt sich nicht durch Variationen ersetzen.

Das *Presto* ist der beste Satz, der durchaus bemerkenswerth ist und uns ein Recht darauf gibt, den Verfasser zum Verfolgen seiner Bahn zu ermuntern. Grosse Formen zu beherrschen ist nicht das Resultat langen Studiums und vieler praktischen Versuche, denn das Genie gibt sich Anfangs immer nur im Kleinen in dem Momentanen zu erkennen und erhält die Uebersicht, die Freiheit im Grossen erst nach tüchtigen Bemühungen. —

## Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Herr Mitchell aus London war dieser Tage wieder hier, um eine dritte Sängerfahrt für das nächste Jahr zu verabreden. Da an eine solche von Seiten unseres Männergesangs-Vereins nicht wohl zu denken ist, so will Herr Mitchell sich mit 18—20 Mitgliedern desselben begnügen und dazu aus andern rheinischen Städten noch 20—30 Sänger zu gewinnen suchen und mit dieser Gesellschaft zuerst in den drei vereinigten Reichen und darauf in Amerika Ehre und Geld verdienen. — Am 5. October hat der neue Unterrichts-Cursus in der Rheinischen Musikschule wieder begonnen.

Barmen. Am 21. Sept. gab Herr Carl Reinecke eine musikalische Soirée zum Besten der Ueberschwemnten in Schlesien. Zum Vortrag kamen: Streich-Quartett von J. Haydn, 4 Lieder für Männerchor, Nocturne und Eule von Chopin, *Marcia giocosa* von Hiller und zum Schluss Quartett für Ffte., Violine, Viola und Violoncello (Op. 34.) von C. Reinecke.

Berlin. Johanna Wagner trat nach ihrer Urlaubsreise zuerst in „Fidelio“ in dem überfüllten k. Opernhause auf und wurde mit Enthusiasmus empfangen. Die Künstlerin, noch körperlich leidend, entsprach als Leonore nicht dem Bilde, welches sich das gesammte Publikum in der Erinnerung bewahrt hatte; es trat auf's Deutlichste hervor, dass die Stimme der Sängerin ein Contr'-Alt ist, dass Forciren der Höhe der Fülle des Tones den wesentlichsten Abbruch that und sie nöthigen würde, früh der Bühne zu entsagen, der sie als glänzender Stern, bei Uebernahme der ihrer Natur entsprechenden Partien, noch lange verbleiben würde. Beim zweiten Auftreten als Romeo in Bellini's „Montecchi“ hatte Joh.

Wagner die volle Kraft und Schönheit ihres Organs wiedergewonnen; sie gab die Rolle mit vollendeter Meisterschaft, die mächtig ausströmende Klangfülle ihrer Stimme elektrisirte das Publikum zu den rauschendsten Beifallsbezeugungen.

Breslau. Der Pianist Henselt hat in einer Privat-Matinée vier Stunden hintereinander gespielt.

Dresden. Nach langer Zeit wurde Weber's „Euryanthe“ wieder gegeben; ein überaus zahlreiches und dankbares Publikum hatte sich eingefunden, um die Klänge dieser herrlichen Oper zu vernehmen. Die Ouvertüre wurde rauschend applaudirt und Fr. Ney (Euryanthe) mit Beifall überschüttet; ja die Dankbarkeit des Publikums verstieg sich zuweilen bis zur Taktlosigkeit, indem unendlicher Applaus nicht einmal den Fortgang der Musik gemessen liess. Herrn Tichatschka Adolar ist bekannt; seine Begeisterung und sein Feuer rissen unwiderstehlich mit sich fort. — Benvenuto Cellini von Berlioz wird sehr bald zur Aufführung kommen.

Leipzig. Das „Gerücht“ Fräul. Caroline Mayer habe der Bühne entsagt, bestätigt sich nicht.

München. In der letzteren Zeit hat sich das Opern-Repertoire des Hoftheaters etwas zum Bessern gewendet. Man gab „Fidelio“, „Barbier“ und „Freischütz“; doch liess man, gleichsam um sich und das Publikum für die Anstrengungen dieser klassischen Opern zu entschädigen, hierauf die „Regiments-tochter“, „Martha“ und „Die Schwestern von Prag“ folgen.

Würzburg. Die Gebrüder Wieniawsky geben hier mit grossem Beifall Concerte.

Stuttgart. Die wichtigste Neuigkeit aus unserer Theaterwelt ist, um Anwesenheit Meyerbeer's, welcher hierher gekommen ist, um gemeinschaftlich mit Kücken die Proben des vielfach besprochenen „Nordstern“ zu leiten, und sich vielleicht herbeilässt, bei der erstmaligen Aufführung am 27. d. Mts. zu dirigiren. Einweilen geht er die Partien mit den betreffenden Künstlern und Künstlerinnen, von welchen Hr. Schütz und Frau Marlow die Hauptrollen haben, einzeln durch. Wie man sagt, äusserte sich der geschätzte Gast aus's Günstigste über das hiesige Personal und die Inszenirung. Der berühmte Componist wurde bereits von Sr. Maj. dem König in Audienz empfangen und ist, wo er geht und steht, der beständige Gegenstand der Aufmerksamkeit von Seiten unseres Publikums. Was die Leistungen unserer Kunstanstalt in diesem Monat betrifft, so hörten wir in der Oper: „Lucretia Borgia“, „Martha“, „Fidelio“, „Wasserträger“, und „Nachtlager zu Granada“. Das neu engagirte Mitglied, Fr. Marschalk, ist als Orsino und als Nancy aufgetreten und hat vorzugsweise in der Donizetti'schen Oper hübschen Beifall errungen.

Stuttgart. Die erste Vorstellung von Meyerbeer's Oper „Der Nordstern“, welche am Geburtsfeste des Königs stattfand, war eine brillante. Der Beifall war grossartig; nach der Vorstellung wurde der Componist in die königliche Loge gerufen, um die Complimente des Königs zu empfangen.

In Wien wird im Hofburgtheater Shakespeare's „Sommertraum“ mit Musik von Mendelssohn zum ersten Male zur Aufführung kommen.

Pesth. Der Musikdirector am hiesigen Theater, Herr Franz Mevelli, ist zum General-Musikdirector von Ostindien ernannt worden. Herr Mevelli hatte vor zwei Jahren eine Reise nach Madras gemacht.

Paris. Es ist nun bestimmt, dass die italienische Oper mit Rossini's „Semiramide“ eröffnet wird. — Das *Théâtre-Lyrique* hat seine Vorstellungen am 30. Sept. mit „La Princesse“ begonnen; die neue Oper von Gresset „*Le billet de Marguerite*“ wird diese Woche gegeben. — Henri Herz ist von seinem brillanten Anstuge nach England zurückgekehrt. — J. Offenbach hat mehrere Orchesterstücke und zwei grosse Werke compoirt; eins derselben ist eine Sinfonie, zu dem Mery die Dichtung gemacht und welches sich durch Originalität ganz besonders auszeichnet. — In der grossen Oper will man von dem Systeme der fünfaktigen Opern zurück kommen. Herr Feuld wird von den Componisten dreiaktige Opern verlangen, welche den Abend auszufüllen im Stande sind, ohne die Vorstellung alzu sehr in die Länge zu ziehen. — In der Opéra comique hat eine neue Composition des Herrn Boulanger „die Holzschube der Marquise“ viel Glück gemacht. Diese Oper, die vielleicht auch ihren Weg nach Deutschland finden dürfte, behandelt ein zwar ziemlich abgenutztes Sujet, zeichnet sich aber dafür auf der andern Seite durch einen Reichtum frischer Melodien aus, von denen einige schon stark begehrt werden. Der Componist hat als solcher his jetzt noch wenig Ruf gehabt, desto mehr aber als Gesangslehrer, in welcher letzteren Eigenschaft er der Pariser Oper mehrere bedeutende Kräfte, unter Andern den Tenoristen Gueymard, gegeben hat. Die übrigen Theater haben noch nichts Neues gebracht, auch sind erst die wenigsten eröffnet.

Manchester. Die Eröffnung der St. George's-Halle hier hat zu grossen Festlichkeiten Veranlassung gegeben und da das neue Gebäude vor allem ein der Musik geweihter Tempel werden soll, so ist es auch durch Gesangsstücke inauguriert worden. Ein Orchester von 100 und ein Chor von 300 Mitgliedern vereinten sich, um neben andern Compositionen Handels Messias in mächtigen Tonwellen erschallen zu lassen. Die Solisten waren aus den bedeutendsten Künstlern London's gewählt, unter ihnen die Damen: Novello, Castellani, Weiss, Lockey, Dolby, Holden, Miller, Stott, und Viardot-Garcia, die Herren: Sims-Reeves, Lockey, Millar, Armstrong, Weiss, Gardoni, Belletti und Formes. Die Einnahme betrug sich auf fast 4200 Livres Sterling (28000 Thaler); während die des Musikfestes in Norwich, des besuchtesten in ganz England, in diesem Jahre kaum 6200 Pfund ergeben hatte. Die italienische Operngesellschaft wird demnächst mit ihren Vorstellungen beginnen. Das veröffentlichte Repertoire umschliesst die Opern: Fidelio, Freischütz, Zanenbüte, Entführung aus dem Serail, Weisse Dame, Huguenotten, Robert der Teufel, Norma, Barbier von Sevilla, Ernani, Puritancr, Nachtwandlerin, Lucretia Borgia, Regimentstochter, Favoritin, Linda di Chamounix, Lucia von Lammermoor, Acis und Galathea und eine neue Oper des englischen Componisten Loder: Agnes und Raymond. Die Gesellschaft besteht aus den Sängern Caradory, Büry, Rudersdorf, Sedlatzcek und Albini, sodann aus den Herren Reichart, Zape, Santi, Benedetti (Tenöre), Hubert Formes, Fortini, Pierni (Baryton) und Zelger, Gregorio, Ferrara und Carl Formes (Bass). Die Chöre sind den besten Mitgliedern der vier ersten Londoner Theater entnommen.

Ausser den in unserer vorigen Nummer namhaft gemachten Theatern werden im Laufe der Saison noch folgende Meyerbeer's Nordstern geben: München, Brannschweig, Hamburg, Hannover, Frankfurt, Wiesbaden und Mainz.

Brüssel. In der öffentlichen Sitzung der Akademie der schönen Künste, welche am 25. Sept. stattfand, wurde eine grosse Cantate, welche man ein Oratorium nennen darf, aufgeführt. Diese Composition, betitelt „Les Chrétiens martyrs“ ist von Demol, welcher seine Studien bei Féca gemacht und zu grossen Erwartungen berechtigt.

Livorno. Während meines Aufenthaltes in den Bädern von Lucca gab ich Nachricht von Gioacchino Rossini, der dort den Sommer zubrachte, und schilderte seinen tröstlichen Gesundheitszustand. Es ist damit immer schlimmer gegangen, so dass gegenwärtig die Hoffnung auf Wiederherstellung gänzlich verschwunden scheint. Ein heftiger Krankschlagfall, welcher nur durch die stärkste Arzneimittel abgewandt werden konnte, drohte seinem Leben ein Ende zu machen; er wurde dann so weit hergestellt, dass er die Bäder verlassen konnte, um in die Umgebung von Florenz zurückzukehren. Aber nie wird er wohl wieder Geistesklarheit gewinnen, wenn sich auch sein Dasein noch hinzuleben sollte. Die tiefste Melancholie hat einen schwarzen Schleier um ihn gezogen, den vielleicht keine Hand mehr löset. Wenn Mozart, ein Dreissiger, im Delirium starb, wenn Donizetti in den vierziger Jahren im Blödsinn starb, welchen Ueberreizung jeder Art herbeigeführt hatte, so hat die Geisteskrankheit Rossini in vorgereiften Jahren angegriffen, in seinem 65sten (er ist 1789 in Pesaro geb.), somit ein Zeitgenosse der franz. Revolution, er, der grosse Revolutionair in der Musik), und anfallender Weise, nachdem er längst aufgehört hatte, schöpferisch thätig in der Musik zu sein. Manche sind der Ansicht, dass gerade diese Unthätigkeit, bei einer rastlosen, stets nach Objecten suchenden Einbildungskraft, seine Krankheit herbeigeführt habe, wovon sich indes früher schon deutliche Spuren gezeigt haben sollen. Im vorigen Sommer, bevor die Cholera den Livornesischen Vergnügungen ein Ziel steckte, sang man hier im Theater San Marco die „Cenerentola“, deren einschmeichelnde Melodien einen seltsamen Contrast mit der Verflüchtigen Musik bildeten, welche man heutzutage auf der grössten wie auf der kleinsten Bühne Italien's gut wie schlecht fast ausschliesslich zu hören bekommt. Einen noch schärferen Contrast aber machte es mir, als ich, diese hüpfenden und lächelnden, stess- und polternden Töne noch in den Ohren, beim Ponte a Sargello an der Lina den unglücklichen Maestro in Begleitung seiner Frau und eines Bekannten wandern sah, mit einem Blick, der zu erkennen gab, dass die Natur für ihn all' ihre heitere Schönheit umsonst ausbreitet, und er in dumpfen Brüten zergegangen war.

(A. Z.)

Das von Hoffmann v. Fallersleben und Oskar Schade begonnene „Weimarsche Jahrbuch für deutsche Sprache, Literatur u. Kunst“ bringt im I. Hefte einige sehr wertvolle, doch auch einige höchst einseitige und langweilige Beiträge. Was der Kunst-Historiker Joachim Raff über die Stellung der Deutschen in der Geschichte der Musik vorbringt, gehört zu jenen phrasenreichen, faserigen Darstellungen, die alles Mögliche sind, nur nicht Geschichte. Der musikalische Raff hat den Vischer, Röhl und Humboldt gelesen, wie er durch eifriges Citiren beweist; als Hauptautorität figurirt er selbst. Seine Schrift: „Die Wagner-Frage, kritisch beleuchtet“, wird dem Leser bis zum Ueberdruß vorgeführt. (K. Z.)

Leon Halévy, ein Bruder des bekannten Componisten, hat eine freie Bearbeitung von Shakespeare's „Macbeth“ in französischen Alexandrinen veröffentlicht.

Eine Stadt in der von Ole Bull in Nord-Amerika gegründeten norwegischen Colonie heisst „Oléona“ und hat kürzlich den ersten Tag ihrer Existenz gefeiert.

Wenn wir in Deutschland viel solche Theaterenthusiasten hätten, die dabei so patriotisch dächten, wie der vor einigen Jahren verstorbene Kaufmann Apfel in Strassburg, so würde es mit unsern Stadttheatern bald besser bestellt sein. Derselbe hat sein ganzes Vermögen, im Betrage von 1,300,000 Frcs. dem Strassburger Theater vermacht, das dadurch vermuthlich die bestdotirte Bühne der Welt geworden ist. Aneh hat man bereits angefangen, die Früchte dieser Erbschaft einzusammeln: das Theater, das vor kurzem nach längerer Pause wieder eröffnet ward, ist im Innern mit einer Pracht dekoriert, die von keiner Pariser Bühne übertroffen wird, und auch an Darstellern hat man Alles angeworben, was die grossen Theater der Hauptstadt von Talent und Ruf nur irgend übrig gelassen. — Das ist freilich etwas Anderes als bei uns, wo z. B. in diesem Augtheater eine so alte und berühmte Bühne wie das Hamburger Stadttheater öffentlich in den Zeitungen ausgetobt werden musste.

Roger ist der Sohn eines Notars in Paris, mütterlicherseits der Enkel eines Schauspielers Coras, der Direktor des „Théâtre de l'Ambigu“ war, von welchem er jedoch nur den Segen, nicht die künstlerische Ausbildung empfing; denn er war acht Tage alt, als der Grossvater starb. In früher Jugend schon entzündete sich in Roger die Flamme für's Theater und er machte seinen Onkel, der ihn nach dem frühen Tode seiner Eltern in Obhut genommen, viele Sorge, da er nicht dessen väterlichem Willen gemäss das Jus zu traktiren geneigt war und sich, von der Universität der theaterbelebten Hauptstadt auf die schmale Bühnenkost einer kleinen Stadt und an das grüne Pflanz des Notariats gewiesen, kühnlich entschloss, dem Uebel selbst productiv abzuhelfen: ein Privattheater bildete und dirigitte. Ein Notar ist gar eine poetische Person, im Lustspiel oft gebraucht. Roger verliess doch den seinigen sammt der Aussicht auf die Bühne der Welt, der Pfänder und Gläubiger, und schlug sich zur Welt der Bühne, an die er glaubte und der er sich, nachdem er sich unter Martin's Leitung am Conservatorium gebildet und schon nach einem Jahre den ersten Preis für Gesang und Deklamation gewonnen, für immer im Jahre 1839 verpfändete. Ein Decennium wirkte er an der „Opéra comique“; Auber und Halévy schrieben Rollen für ihn, so wie im Jahre 1849 Meyerbeer seinen „Johann von Leyden“, von wo ab R. bei der „Grand Opéra“ das Rollenfach von Nourrit und Duprez übernahm und dreh eine Reihe neuer Partien erweiterte, denen anzuerkennen er den „Don Juan“ im Begriff ist.

Wie der „Festher Lloyd“ berichtet, ist die so vielfach um das Nationaltheater verdiente Sängerin Frau Rosalie Schödel am 19. September nach einer kurzen Krankheit im 44. Lebensjahre auf ihrem Landgute Nyáregyhá verschied.

### Mozart.

Oaliblehff, der die berühmten kritischen Erklärungen über Mozart's Opera geschrieben, sagt in seinem Werke, dass die Mozart vorhergegangenen Tonmeister streng genommen entweder Melodisten oder Contrapunktisten gewesen sind, Mozart aber der wahre Musiker für alle Völker ist. Unter den vielen Thatsachen, die er anführt, um dieses in's rechte Licht zu stellen, ist jene nicht unwichtig, dass ziemlich alle ihm vorhergegangenen Meister ihren Ruhm bei Lebzeiten erhalten haben, Mozart aber verkannt gestorben ist, und der späteren Zeit erst in seiner Grösse erschien. Er lehnte von kärglichem Verdienste, ohne Besoldung, aber desto freier für seinen Beruf. Haydn erkennt er als den Vater der europäischen Instrumentalmusik an.

Schikaneder, der bekannte Komiker und Operndichter, war zugleich Direktor einer Schauspielergesellschaft, die ihren Museen-

tempel im Freihause hatte; seine pekuniären Verhältnisse waren zerrütet. Da kam er eines Tages zu Mozart und sagte ihm: „Schreib mir für mein Theater eine Oper im Geschmack des Publikums; Ihr könnt dabei immer die Kenner bedenken, doch die Hauptsache ist, dem niederen Volk aller Klassen zu gefallen. Ich übernehme den Text, die Dekorationen und das Uehrige, Alles, was man's heut zu Tage haben will.“ „Ich gehe darauf ein“ erwiderte Mozart, und im Jahre 1791 wurde die Oper zum erstenmal aufgeführt. Der Erfolg war so grossartig, dass diese 300 Mal im Freihause zur Aufführung kam, und Schikaneder's Geldangelheiten in einen glänzenden Stand brachte, so dass er im Vereine mit dem Kaufmann Zitterhaid den Bau des jetzigen Theaters an der Wien unternehmen konnte.

Schikaneder schloss das alte Theater mit der „Zauberflöte“, wobei er sich als Papageno folgende Strophe einlegte:

Dreihundertmal sang ich schon da,  
 War immer lustig, hopp sa da!  
 Doch nie so fröhlich als ich heut,  
 Weil mich mein Dasein jetzt erst freut.  
 Ja Papageno ist nun froh,  
 Verlässt recht bald sein Hans von Stroh,  
 Er baute sich ein neues auf,  
 Schon freut sich Papageno drauf.

Am 13. Juni 1801 wurde das neue Theater an der Wien eröffnet, und demnach ist Mozart und dessen herrliches Genie der eigentliche Gründer dieses Kunstempels; leider erlitt er nicht mehr die Eröffnung desselben, denn er starb ein Jahr nach der ersten Aufführung seiner Zauberflöte. Zur bleibenden Erinnerung aber an ihn und Schikaneder hat der Letztere dem Papagenothor den Namen gegeben. Es muss daher dankend anerkannt werden, dass der Direktor Herr Pokorni einen Akt der Weisheit und der Verehrung bringt, indem er das von L. Wohlgenuth verfasste Künstler-Lebensbild „Mozart“ zur Wiedereröffnung seines Theaters benutzte. Der Dichter hielt sich an die Hauptmomente des an Freudon nicht überreichen Lebens Mozarts. Diese reichte er dramatisch zusammen und hat dadurch, wenn auch kein Meisterwerk, doch ein recht gelungenes Gaudium geliefert. Es ist nicht zu läugnen, dass sich einige sinnstörende Versehen, wie z. B. der Tod Mozarts etc. etc. eingeschlichen haben; aber an das Erstlingswerk eines Dichters muss man nicht so streng die Sonden legen, auch ist die Tendenz dieses Blattes nicht, dramatische Produkte zu beleuchten. Die Haupttöne sind das Leben Mozarts im ilterlichen Hause, seine Entfernung aus demselben, der Aufenthalt in Mannheim, wo er seine „Constanze“ und deren Schwester, die berühmte Sängerin Aloisia Weber, für die er die „Königin der Nacht“ schrieb, kennen lernt, die Bestellung der Oper „Figaro“ von dem Kaiser Joseph, und in Wien sein Wirken, der enge Freundschaftsbund mit Haydn, die Entstehung der „Zauberflöte“, das „Requiem“ und dessen Vollendung, die mit dem Tode Mozarts schliesst. Diese Momente hat zugleich der Capellmeister Herr Suppé benutzt um eine entsprechende Musik hierzu zu schreiben.

Die Ouvertüre beginnt mit dem Marsch aus der Hochzeit des „Figaro“, imposant mit all' dem Reichthum der Instrumentation, die Suppé meisterhaft handhaben weiss, ausgestattet, darauf folgt das Andante die Arie des „Ossin“ aus der „Entführung“, dazwischen klingen rhapsodisch die Pfifchen des Papageno durch, an die sich die auf- und abwogende Violinfigur aus der Einleitung der „Don Juan-Ouvertüre“ reibt. In brillanter Umarbeitung erscheint sodann das Allegro: „Ständchen des Don Juan“, worauf die Menuette aus „Don Juan“, in welcher die Violinen die ungemein reichen Figuren übernehmen, während die Harmonie das Motiv fährt, folgt. Diese bildet zugleich den Mittelact. Der Schliessact bringt das Glockenspiel des Papageno

und in äusserst effektvoller Ausarbeitung das Champagner-Lied aus „Don Juan“, das in fortwährender Steigerung begriffen, dem Freiheiterchor aus dem ersten Finale dieser Oper in sich aufnimmt und damit zugleich den Schluss der Ouvertüre bildet. Diese, eben so feurig und fein nuancirt vorgetragen, muss allenthalben auf stürmische Verlangen wiederholt werden. Den Schluss des ersten Actes bildet ein sehr reizendes und charakteristisches Melodram.

Vor dem zweiten Acte ist ein Violoncello eingeleigt, wozu als Introduction die Liebesarie aus „Belmonte und Constanze“, und als Thema das Duett: „Reich mir die Hand“ mit Variationen gewählt wurden. Dieses Tonstück ist wohl eine der schönsten Bearbeitungen der beiden Themen und für den Vortrag so dankbar, dass wir überzeugt sind, dass dasselbe auch im Concertsaale oftmals gehört werden wird. Herr Käsmeyer spielte dasselbe in höchst nuancirter Weise, wobei er namentlich seine reine Intonation, Gefühl, technische Fertigkeit und grosse Bravour manifestirte. Er fand für die virtuose Exequiung raschen Beifall. Der Schluss des zweiten Actes enthält ebenfalls ein äusserst gelungenes Melodram, voll Zartheit und Innigkeit der Empfindung.

Zu dem dritten Acte hat Suppé auf musikalischen Wege die Entstehung der „Zauberflöte“ auszudrücken versucht. Er wollte nämlich die Idee veranschaulichen, wie in der Fantasie Mozarts die Motive entstehen und sich gestalten. Im ersten Piano wogen die Violinen auf und ab, während die Harmonie ein Thema nach dem andern aphoristisch bringt. Diese Arbeit ist so charakteristisch und meisterlich, dass sie wohl schwerlich besser erdacht und durchgeführt werden könnte. Nicht zu übersehen ist das Erscheinen Haydn's, welches durch das berühmte Andante seiner „Pauken-schlag-Sinfonie“ angedeutet wird. Vor dem vierten Acte endlich wurde eine äusserst erst gebaltene Orchester-Fantasie aufgeführt, wozu das „Tuba mirum“ und „Lacrimosa“ aus dem grossen Requiem Mozarts gewählt wurden. Ernst und düster, reich instrumentirt, ist das Gaudium gehalten, bricht endlich grossartig durch, um mit der vollen Kraft der Instrumente den Trauergesang zu verkünden, der dann immer schwächer und schwächer wird und endlich leise verklingt. Eben so ergreifend sind die Aphorismen, die in der Scene, in welcher Constanze ihn abhalten will, das Requiem zu vollenden, erklingen.

Dies sind die musikalischen Lieferungen des Herrn Suppé, der hiermit eine der umfangreichsten und gelungensten und zugleich interessantesten Erinnerungen an Mozart gebracht hat. Die Verwebung der einzelnen Motive, die frappanten Modulationen, wie die effektvollste Instrumentation, lassen das Genie Suppé's im glänzendsten Lichte erschinen und sichern dem ganzen Werke zugleich eine allgemeine Verbreitung. Diese reizende Illustration der schönsten Motive Mozarts' wurde mit der grössten Sorgfalt, bester Nuancirung und vielem Feuer exequirt. Herr Suppé fand die ehrenvollste Anerkennung für diese seine Leistung, welche, abgesehen von dem Interesse, das das dramatische Prologat für die Verehrer Mozarts' bietet, allein schon genügt, um einer Vorstellung beizuwohnen. Herrn Direktor Pokorni muss man aber den lauteften Dank sollen, dass er dem unseligen Todtlicher diesen Akt der Pietät darbrachte. Die Aufführung und Aufnahme war eine befriedigende. W. M. Z.

Anekdote von Rossini. Es ist nur Wenigen bekannt geworden, wie das berühmte Gebet der Hebräer in Rossini's „Moses“ zunächst einem linkischen Maschinenisten seine Entstehung verdankt.

Als die Oper zum ersten Male in Neapel gegeben wurde, machte sie auf die Zuhörer tiefen und mächtigen Eindruck; der erste und zweite Act regten den ganzen Enthusiasmus auf, dessen Italiener fähig sind, wenn ihnen ein solches Kunstwerk geboten wird. Aber im dritten Acte störte der ungeschickte Maschinenist die ganze, ernste Wirkung. Der Dichter Tostola, der den Text geschrieben, wollte

hier den Durchgang des Volks durch's rothe Meer auf die Scene bringen; nun kam aber ein Meer, dessen Wellen das Lachen förmlich herausforderten, denn aus allen Logen konnte man die kleinen Lazzaroni sehen, welche die Wellen zu einer Strasse bahnten, die sich auf Moses' Geheiss bilden musste. Das Publikum lachte herzynig, und der ganze dritte Akt ging unbeachtet vorüber.

In der nächsten Theatersaison wurde „Moses“ wieder gegeben; im ersten und zweiten Akte derselbe Enthusiasmus, im dritten dasselbe unauslöschliche Gelächter.

Am Morgen, che „Moses“ zum zweiten Male wiederholt ward, kam Tottola athemlos in das Zimmer des Componisten; Rossini lag wie gewöhnlich noch behaglich im Bette und um ihn her lachte und scherzte ein Dutzend von Freunden. — „Maestro, maestro!“ rief Tottola ohne zu grüssen und sich umzusehen; „ich habe unsern dritten Akt gerettet!“ „E che hai fatto?“ fragt Rossini. „Sie werden uns gewiss auch so mit Deinen neuen Versen wieder auslachen.“

„Maestro, ich habe ein Gebet für die Hebräer geschrieben; hier ist's, das Werk einer mühevollen Stunde.“ — Und sitzend, und in Erwartung irgend eines Spasses, der über ihn ergehen würde, reicht er ihm das Gedicht.

„Nun, Du hast das Gebet in einer Stunde geschrieben, ich will in einer Viertelstunde die Musik dazu machen.“ — Mit diesen Worten springt Rossini aus dem Bette, setzt sich unangekleidet,

wie er ist, an einen Tisch, und componirt die Verse in höchstens zehn Minuten, während er dabei mit seinen Freunden scherzt und lacht.

„Da, da hast Du Deine Musik“, sagt er dem Dichter; dieser eilt damit auf's Theater, und Rossini scherzt mit seinen Freunden weiter, und der arme Tottola mit seinem Eifer muss ihnen noch zur Erhöhung ihrer Lustigkeit dienen.

Am andern Tage ward „Moses“ bei gedrängt vollem Hause aufgeführt; im ersten und zweiten Akte Andacht der Zuschauer und ihr lauter Enthusiasmus; wie der dritte Akt, und mit ihm das offene rothe Meer kommt, will die Lachlust wieder anfangen.

Da stimmt Moses eine neue Arie an: „*dal tuo stellato cielo*“. Nach Moses wiederholt der Chor des Volkes dieses Gebet. — Das Lachen ist verstummt, die Hörer werden wieder aufmerksamer. Jetzt singt Aaron dieselben Strophen, wieder fällt der Chor mit Begeisterung ein, Elcia's Stimme ertönt, auch ihr antwortet der Chor, und dann werfen sich Alle in heisser Andacht zur Erde nieder; da öffnen sich die Wogen des Meeres, und das Volk des Herrn durchwandert es trocknen Fusses.

Der Enthusiasmus der Hörer kannte jetzt keine Grenzen länger; die ältesten Theaterfreunde erinnerten sich nicht, den Ruf *bello, bello, o che bello!* mit dieser Gewalt gehört zu haben, selbst an Italienern war diese Begeisterung ausserordentlich. — Jetzt durfte der Maschinist noch ungeschickter, das rothe Meer noch schlechter sein, gewiss fiel es Niemanden mehr ein zu lachen. —

Im Verlag von **M. Schloss** in **Cöln** erschienen:

## **A. Ergmann.**

Rhapsodie pour Piano.

Op. 6. 12½ Sgr.

4 Lieder für Sopran od. Tenor m. Pfl.

Op. 7. 20 Sgr.

## **Ed. Franck.**

Sonate für Pianoforte und Violine.

Op. 19. 1½ Thlr.

Drei Märsche für Pianoforte à 4 m.

Op. 20. 25 Sgr.

## **G. Graf.**

Drei elegante Fantasien über Motive  
a. d. Oper „Der Nordstern“ von

Meyerbeer f. Pianoforte.

Op. 18. à 15 Sgr.

## **C. E. Pathe.**

Grand Galop romantique pour Piano à 4 m.

Op. 14. 12½ Sgr.

## **G. Jansen.**

Der wilde Reiter,

Lied für eine tiefe Stimme mit Pianoforte.

7½ Sgr.

## **A. Kalkbrenner.**

Der Zapfenstreich,

Militär-Polka f. Pianoforte. 7½ Sgr.

## **COSTA BELLA.**

Polka für Pianoforte. 5 Sgr.

## **W. G. Michalek.**

Mazurka pour Piano.

Op. 5. (Neue Ausgabe) 7½ Sgr.

Polka-Mazurka für Pianoforte.

Op. 7. 10 Sgr.

Deux Romances p. Piano.

Op. 9. 15 Sgr.

Hierbei eine Beilage von Schubert & Comp. in Hamburg.



# Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 41.

Cöln, den 14. Oktober 1854.

V. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.

Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

## G. Pierluigi da Palestrina.

(Schluss.)

Giov. Animuccia, Nachfolger des P. in der Capellmeisterstelle im Vatican, starb Ende März 1571. Das dortige Kapitel lud sogleich P. wieder ein, den Dienst zu übernehmen. P. entsagte inzwischen dem Dienst an der Liberanischen Hauptkirche (S. Maria Maggiore) und trat zum zweiten Mal in der Vatican-Kirche am 1. April 1571 ein, wo er bis an sein Ende blieb. Man muss annehmen, dass P. die meisten Werke, welche er zum Drucke beförderte, für diese Kirche schrieb, doch blieben einige davon ausgeschlossen. Nach Ableben des G. Animuccia wählte der Patriarch S. Filippo Neri den P. als Capellmeister seines Oratoriums, der sich ohne Anstand der Disciplin jenes Heiligen unterzog. P. schrieb verschiedene Werke für dieses Oratorium, wovon mehrere in den Sammlungen des Verovio und P. Soto erschienen; andere gab P. selbst im ersten Buche seiner fünfstimmigen Madrigale heraus, wieder andere blieben im Archive der P. P. di S. Maria Vallicella unberührt liegen.

Er unterrichtete seine drei Söhne Angelo, Ridolfo und Silla, den Annibale Stabile, D. Andrea Dragoni, D. Adriano Ciprari und D. Gio. Giudetti in der Musik, und er richtete später in der Verbindung mit Gio. Maria Nanini eine öffentliche Schule in Rom, wo er die reiferen Jünglinge mit dem philosophischen Theile der Kunst vertraut machte. Aus dieser Schule ist alles dasjenige hervorgegangen, was die römische Schule überhaupt Grosses und Classisches aufzuweisen hat.

Im Jahre 1571 schenkte P. der päpstlichen Capelle zwei neue Messen ohne Titel, die man aber nach den Themen, worüber sie gearbeitet sind, benennen kann. O magnum misterium, fünfstimmig und Veni Creator Spiritus, sechsstimmig.

Im Jahre 1572 dedicirte P. dem bekannten Cardinale

Ippolito d'Este, dem jüngern Herzoge von Ferrara, das zweite Buch seiner Motetten zu fünf, sechs und acht Stimmen, und fügte noch fünf Motetten seiner Söhne Angelo, Silla und Ridolfo bei.

Im Anfange des Jahres 1575 (welches ein Jubiläum feierte) kam die Gemeinde von Palastrina nach Rom, und P. dirigirte drei Musik-Chöre, die bei dem Einzuge die andächtige Prozession geleiteten. In demselben Jahre dedicirte P. Alons II., Herzog von Ferrara, das dritte Buch der Motetten zu fünf, sechs und acht Stimmen.

P. Gregor XIII. befahl im Nachhange der bereits von seinem Vorgänger Pius IV. eingeführten Reform des Breviariums und Römischen Missals dem P. Anno 1576 den gregorianischen Kirchengesang zu verbessern, ihn zur ursprünglichen Reinheit zurückzuführen und ihn für alle Kirchen brauchbar zu machen. Diese Arbeit theilte er mit Gio. Giudetti, seinem Schüler. Er durchsah und verbesserte die vier Werke, die Giudetti vollendete, nämlich das Directorium des Chorus, den Gesang der Passion, das ganze Officium der heiligen Woche und der Präfatien. P. hinterliess nach unsäglichen Mühen nur das Graduale, de tempore, nicht völlig verbessert zurück.

Derselbe Papst Gregor XIII. verordnete mit der Bulle vom 1. August 1578, dass der Gehalt, welchen P. als Capellmeister der Capella Giulia bezog, vermehrt werden sollte.

Im Jahre 1580 starb dessen Gattin Lucrezia. Der Fürst Giacomo Buoncampagni, Neffe des Papstes Gregor XIII., erwähnte ihn zu seinem Kammer-Concert-Director, wesshalb ihm P. unterm 10. Januar 1581 das erste Buch seiner 5stimmigen Madrigale und später das zweite Buch der 4stimmigen Motetten dedicirte.

Im Jahre 1582 dedicirte P. Papst Gregor XIII. das vierte Buch seiner 4- und 5stimmigen Messen mit dem Titel: prima, seconda, terza, quarta (die 4stimmigen), und prima, seconda, terza (die 5stimmigen). Man will hier bemerkt haben, dass die dritte 5stimmige Messe

dieselbe war, die er unter dem Titel: „O magnum mysterium“ der päpstlichen Capelle bereits im Jahre 1571 unter P. Pius V. geschenkt hatte.

Im Jahre 1584 dedicirte er dem Cardinal Bathory, Neffen des Königs Stephan von Ungarn, das fünfte Buch seiner 5stimmigen Motetten, Anfangs 1585 schenkte er der päpstlichen Capelle drei 6stimmige Messen mit dem Titel: Viri Galilæi, Dum compleretur, Te Deum laudamus, welche nach seinem Tode gedruckt wurden.

Francesco Londoni dedicirte im Jahre 1585 dem Ottaviano Scotti, eine Sammlung 5stimmiger Madrigale unter dem Titel: Spoglia amorosa, und schaltete darin zwei Madrigale des P. ein: Vestiva i colli und Così le chiome mie, die zwar für die Flöte von Galilei tabulirt, aber mit Noten noch nicht ausgegeben waren.

Dem P. Pius V. dedicirte er im Mai 1585 die Messe und Motette: Tu es pastor ovium, zu fünf Stimmen, für die päpstliche Capelle. Im Juni desselben Jahres gaben Alessandro Gardano und der Erbe des Girolamo Scoto die Sammlung 5stimmiger Madrigale, die den Titel führen: Dolci affetti, heraus, und schalteten jene des P.: O bella Ninfa mia! ein. In demselben Jahre schenkte er der päpstlichen Capelle die Messe und Motette: Assumpta es Maria in coelum (5stimmig); auch dedicirte Gio. Becci, Canonicus von Fiesole in diesem Jahre einer Dame, Leonora Cibo, die in einem Kloster zu Florenz lebte, die 8stimmige, 2chörige Messe des P., die den Titel: Confitebor führte.

Anfangs 1586 schenkte P. der päpstlichen Capelle folgende drei Messen: Salve Regina (5stimmig), O Sacrum convivium (5stimmig), Ecce ego Joannes (6stimmig); auch dedicirte er in diesem Jahre dem Giulio Cesare Colonna, Fürsten von Palestrina, das zweite Buch der 4stimmigen Madrigale; sowohl Verovio in der Sammlung: Diletto spirituale; Cesar Corradi in jener betitelt: Amari ardori; Giacomo Vincenzi in dem Buche: Floridi Virtuosi d'Italia; wie Gio. Batt. Zuccarini in dem von verschiedenen Meistern componirten und der Vermählungsfeier des Herzogs Franz I. von Toscana mit Bianca Capello gewidmeten Sonetten, schalloten Compositionen von P. ein.

Bereits seit 1585 traf P. ein ganz unverschuldeter Schmerz. Da P. Sixtus V. wollte, dass die Capellmeisterstelle in der päpstlichen Capelle nie mehr einer Person von Rang werden sollte, die eine kirchliche Würde versah, sondern, wie recht und billig, einem Manne von Fach, so legte ihm Monsignor Boccapadula, der hierzu vom Papste den Auftrag erhielt, diese Sache zur Last und wollte dem Capitel glauben machen, dass dies auf Ansuchen des P. geschehen sei. Dieser musste so lange die Vorwürfe darüber hören und ertragen, bis der Papst

mit der Bulle vom 1. Sept. 1586 auf immer die Capellmeisterstelle einem Capellensänger, der pro tempore von dem Capitel zu wählen war, zusprach. Somit wurde P. auf seinem Posten als Componist bestätigt.

Im Monat Februar 1587 schenkte P. der päpstlichen Capelle die erste Lamentation del secondo matutino delle tenebre; im Jahre 1588 dedicirte er P. Sixtus V. das erste Buch der Lamentationen zu vier Stimmen (das einzige gedruckte über Lamentationen); in demselben Jahr druckte Ant. Barrè einige Motetten des P. in der Sammlung: Liber primus musarum.

Am 16. April 1589 widmete P. dem erstgenannten Papste das Werk: Gl'inni della Chiesa romana zu vier Stimmen. Diese Musik wurde nach dem Rathe des Antonino Maria Abbattini auf die vom Papst Urban VIII. verbesserten Hymnen adoptirt und zu Antwerpen im Jahre 1644 durch Moretti herausgegeben.

Am 1. Juni 1590 dedicirte P. das fünfte Buch der Messen Wilhelm II., Herzog von Bayern, dem er schon früher verschiedene Compositionen zusandte, von denen man aber keine nähere Kenntniss hat. Diese Messen sind 4stimmig und führen folgende Namen: Aeterna, Christi munera, Jam Christus astra ascenderit, Panis quem ego dabo, Iste confessor (zu fünf Stimmen), Nigra sum, Sicut lilium inter spinas (6stimmig), Nasce la gioia mia, Sine nomine. — Kaum war der Papst Sixtus V. (Ende August 1589) heimgegangen, als P. J. Tomerio die dritte Auflage der Messe zugestand und die Messa di Requiem zu fünf Stimmen nebst der Messe: Sine nomine (6stimmig) hinzu fügte; diese Ausgabe wurde 1591 beendet. In diesem Jahre widmete P. dem Papst Gregor XIV. sieben Motetten zu sechs Stimmen für den Dienst der päpstlichen Capelle; acht Motetten zu acht Stimmen; das Stabat Mater und Magnificat, jedes 8stimmig. Dieser Papst vermehrte das Gehalt, welches P. als Componist der päpstlichen Capelle genoss; P. widmete aus Dankbarkeit für so grosse Gnade demselben Papste ein Magnificat zu vier Stimmen.

Im Jahre 1592 wurde eine Sammlung Psalmen gedruckt, die dem Verdienste des P. gewidmet waren. In diesem Jahre wurde P. bedenklich krank; zwar wieder hergestellt, empfand er dennoch eine fortwährende Schwäche, die ihn an sein baldiges Ende erinnerte. Am 1. August 1593 widmete er dem Abte vom Baume in der Franche Comté die 5stimmigen Offertorien für das ganze Jahr; im October desselben Jahres liess er zwei Bücher Litaneien de B. Virgine drucken und widmete sie derselben Königin des Himmels; im November darauf wählte ihn Cardinal Pietro Aldobrandini zu seinem Concertmeister mit reichem Gehalte. P. widmete ihm dagegen im Dezember desselben Jahres das sechste Buch seiner Mes-

sen, und diese sind: (4stimmig) Dies sanctificatus, In te Domine speravi, Sine nomine, Quam pulchra es (5stimmig); Dilixi quoniam. In einer zweiten Auflage dieses sechsten Buches (die nach seinem Tode erschienen) wurde die Messe: Ave Maria, zu sechs Stimmen beigefügt. P. war dem Cardinal Ferdinando di Medici, während er sich in Rom aufhielt, sehr zugethan; als nun Ferdinand dem Grossherzoge Franz I. in der Regierung von Toscana folgte, schickte er ihm verschiedene Compositionen, die hier nicht bekannt geworden, und erhielt dafür ansehnliche Geschenke. Um sich ihm jedoch besonders dankbar und angenehm zu bezeigen, widmete er im Jahre 1594 der Herzogin Christine von Lothringen, seiner Gemahlin, das zweite Buch seiner Madrigale zu fünf Stimmen. Gleich nachher besorgte er die Herausgabe des siebenten Buchs seiner Messen, und fast zu gleicher Zeit überfiel ihn eine ungemein heftige Entzündung am Rippenfelle. Er legte sich den 26. Januar 1594 zu Bette, den 28. und 29. Januar erhielt er die h. Sacramente, den 31. die letzte Oelung. An diesem Tage rief er seinen einzigen noch lebenden Sohn Igino, zu sich und befahl ihm, alle noch nicht herausgegebenen Werke, wovon er ihm die Originale gab, zur Ehre Gottes drucken zu lassen. Gegen Morgen des 2. Februars 1594 gab er in den Armen des h. Patriarchen Filippo Neri seinen Geist auf. Am Abend desselben Tages wurde der Leichnam aus seinem Hause (ginnasio della Capella Giulia) in die Hauptkirche (basilica Vaticana) gebracht; dem Leichname folgten die Capellensänger, diesen alle Tonsetzer, Sänger und Musiker Roms, schliesslich aber eine unabhäbbare Menge Volkes aller Stände, die unter vielen Thränen den Verlust eines so grossen Mannes betrauerte.

P. wurde in besagter Hauptkirche mit der Ueberschrift: „Joannes Petrus Aloysius Praenestinus Musicae Princeps“ begraben; er liegt in dem Begräbnissplatze der Capelle der heiligen Simon und Juda, welche später demolirt worden ist. Im Jahre 1606 wurden seine Gebeine, vermischt mit denen anderer Skelette, an den Begräbnissplatz vor den neuen Altar der besagten zwei Apostel gebracht, wo sie noch ruhen.

### Eine Kritik über Meyerbeer's Robert der Teufel

nach dessen erster Aufführung in Berlin  
im Jahre 1832.

Sehr richtig sagt unsere Staatszeitung (Nro. 172): dass die Aufführung dieser Oper in Berlin ein Ereigniss sei — das in unserer musikalischen Welt Epoche machen müsse; in sofern man nämlich unter Epoche einen öffentlichen Scandal oder einen

solchen Zeitpunkt versteht, in welchem, in einer christlich-deutschen Stadt, dem Sitze eines reinen Geschmacks und wahren Kunstsinnes, ein solches Werk über die Bühne gehen kann. Doch ereifern wir uns nicht vor der Zeit, wir werden später nach Veranlassung genug dazu finden. Also zur Sache.

Obwohl Niemand sich eine Täuschung darüber machen konnte, auf welche Weise der sogenannte Effekt Robert's, in Paris und London, herbeigeführt worden und von welcher Art er gewesen, obgleich wir Alle das primum movens jener telegraphischen Kunstberichte kennen, so war doch Jedermann begierig, selbst zu sehen und zu urtheilen, d. h. die Mehrzahl war im Voraus ganz darüber entschieden, wie sie sehen, wie sie urtheilen sollte. Wir können versichern, dass wir dazu nicht gehören, dass wir mit wahren Interesse an's Werk gegangen sind, zumal da wir seit vielen Jahren Meyerbeer's Bestreben nicht ohne wahre Theilnahme gefolgt waren. Um so mehr müssen wir es bedauern, ihn, gewissermassen am Schlusse seiner Laufbahn, an solchem Ziele zu finden!

Was zuvörderst das bekannte (wie wir hören auch von Holty sehr poetisch aufgefasste und zum Drama benutzte) Sujet der Oper anlangt, so können wir nicht anders glauben, als dass die Herren Scribe und Delavigne entweder es der Mühe nicht werth geachtet, oder dass sie, was allerdings nicht zu loben wäre, dem Componisten absichtlich entgegen arbeiten wollten; denn so lange schlechte Opertexte geliefert worden, Veraci, Schikander und Fran von Chevy nicht ausgenommen, hat sich noch kein Operndichter so an seinen Kunstgenossen verständigt, als jene Herren an Meyerbeer, ohne Handlung und Interesse, ohne Oekonomie und Eintheilung, ohne musikalischen Zuschnitt, ja ohne die gewöhnlichste Sachkenntnis hingeworfen, erscheint das ganze Gedicht als ein grober Kannevas, als ein leerer Wortschwall, von allem Zusammenhange, aller Wahrscheinlichkeit entthöst und selbst der löschpapierene Ariadnefaden des Opernbuches hilft dem armen Zuhörer nicht an seinem beschwerlichen Traume. Welch' ein Teufel ist dieser, halb in Schwefel, halb in Syrup gewonnene Bertram? — Welch ein Sprössling Luzifers dieser nichtsvollende, nichtstuhende, nichtskönende, nichtssagende Robert? — wer handelt, wer interessirt? Was soll dieser normännische Banerengel, was bedeutet dieser immergrüne magische Zweig (aus dem weder Dichter noch Componist sich einen Lorbeerkranz winden werden) — was die Kloster-Ruine mit ihren Nonnen — wenn sie nicht etwa ein trenes Bild eines *maison de prostitution* gehören soll? —

Und ein solches Sujet wählte Herr Meyerbeer oder vielmehr liess er sich in die Hände stecken!

Nichts desto weniger sind wir überzeugt, dass ein musikalisches Genie sich über einen solchen Stoff erheben haben würde — *ex trunco fit Mercurius* — allein Herr Meyerbeer hat uns bewiesen, dass es ihm an genialer Kraft gänzlich ermangelt. Verwechseln wir hierbei ja nicht diese Kraft mit der eines Artleiters im Schweisse seines Angesichts; denn wer könnte wohl so ungerecht sein, dem Componisten das Zeugnis zu versagen, dass er 7 oder 8 Jahre lang allen ersinnlichen Fleiss aufgewendet hat, um ein Stück Arbeit zu Stande zu bringen dass an Künstlei und Drechseli schwerlich irgend einem Schmitzwerk in einem zugestopfeten Glase etwas nachgeben wird. Wir finden in diesem musikalischen *Orbita pictus* alles beisammen, was nur je in Opera zusammengedröhrt worden: *stilo serio, stilo buffo, stilo stretto, Bravour*, Rückungen,

Tempo — Rhythmenwechsel, harmonische und disharmonische Kunststücke, und Instrumente aller Art, Tamtam und Sprachröhre nicht ausgeschlossen; allein Eins fehlt und dies Eine ist: der Geist, der über diesem Chaos schwebt; die Kraft des Genies der diese disponiblen Massen gewältigt und zum rechten Ziele lenkt; der edle, reine Kunstsin; der Geschmack, der nur solche musikalische und scenische Mittel anwendet, welche zweckmässig, schön, edel, erhaben sind.

Dem Componisten des Robert ist es aber ergangen wie Göthe's Zauberlehrling: er hat Vieles gelernt und abgehoret, er hat sich abgemüht die Geister zu rufen, allein er konnte sie nicht los werden und er ist ihn ihrem Schwallen untergegangen.

Bis hierher haben wir mehr oder minder gescherzt, aber — dieser Gegenstand hat leider auch seine sehr ernste Seite. Wie will zuvörderst Hr. Meyerbeer sich rechtfertigen, gerade mit einem solchen Subject in seinem deutschen Vaterlande, vor seinem so sittlichen und religiösen Könige, angetreten zu sein?! Möge man in Paris und London diesem Stoffe Geschmack abgewonnen, ihn gebilligt haben, (welches jedoch nach dem Urtheile sehr gewichtiger Stimmen keinesweges der Fall ist), so hätte Hr. Meyerbeer doch den Berlinern so viel Beineits des Gefühls und des Geschmacks, so viel gesunden Takt zutrauen sollen, um zu wissen, dass sich gegen diesen Stoff und namentlich gegen die Kloster-Szene, jedes unbefangene Urtheil erheben werde. Das laute Zischen des Publikums und die immer lauter werdende Stimmung desselben beweisen diess zur Genüge. Ohne Katholiken zu sein haben wir doch auch hier religiösen Sinn, und wenn Hr. Meyerbeer uns etwa einwendet: was geht mich auf der Bühne die Religion an, so erwiedern wir ihm ganz einfach: „nicht die Religion mögt Da achten, sondern die Kunst!“ Wäre Hr. Meyerbeer noch soweit zurück, nicht zu wissen, dass die Kunstwelt ihre eigene, Ethik hat? Glaubst er, dass etwas noch kunstschön sein könne was in dem Zuschauer Widerwillen, Ekel, Indignation erregt? Glaubst er, dass ein wallstättiger Kitzel, welehen aus ihren Gräbern vom Teufel erweckte halbboackte Nonnen in bacchantischem Taumel und mit lascivischen Stellungen erregen sollen, dass geschändete Leichensteine und entweihete Klostermauern noch innerhalb der Grenzen des Schönen liegen?? Nichts ist schön, was nicht edel und erhaben, lieblich oder erschütternd ist! Die Wahrheit, aus dem Sumpfe gezogen, ist ekelhaft und hässlich, bekleidet sie sich auch mit Gold und Purpur oder mit Indien's feinstem Mousselin! *Sapient! sat!*

Nun zur Musik.

Herr Meyerbeer gemahnt uns wie ein Mosaik-Arbeiter, der, von dem löblichen Vorsatze, etwas ganz Ausserordentliches hervorbringen, ausgehend nach fremden Mustern, emsig und mühsam, aber rein mechanisch, Jahre lang, Stiff an Stiff zusammenreihet, und so endlich ein Ganzes construirt, welches ein Stelldichein aller Künstler, Kaleidoskop aller Farben und Formen, ein olla podrida aller Genüsse, kurz Alles ist nur — kein Ganzes!

Je näher man nun einem solchen, in der Entfernung von Paris oder London vielleicht effektuirenden, Werke tritt, je deutlicher erkennt man den Mangel an Zusammenhang, das Geschmacklose, das Kunstwidrige daran.

Diese notwendige Einheit wahrscheinlich selbst vermissend, hat

es Herr Meyerbeer nicht gewagt, eine Ouvertüre zu schreiben, dieses erste Requisite einer jeden grossen Oper, sondern er hat eine nichtssagende Introduction gegeben, welche keineswegs geeignet ist, das Ganze andeutend vorzubereiten.

Alles nun folgende Einzelne durchzugehen, dazu fehlt es hier an Raum und Zeit; allein es wird genügen, wenn wir die nöthigen Andeutungen, in der Hauptsache geben.

Der Melodie, dieses Silberfadens, der sich in einem musikalischen Gewebe niemals ganz verlieren darf, der überhaupt das durchgehende musikalische Prinzip ist, hat Hr. Meyerbeer schon längst entsagt und vergeblich haben wir auch in dieser ganzen Oper nach einer einzigen Piece gesucht, welche aus der Quelle des Gefühls entspringend, melodisch dahin strömte und so auch wieder den Weg zum Gefühle fände, dem Gedächtniss einen wohlthuenden Eindruck hinterliesse. Sein hauptsächlichstes Bestreben hat Hr. Meyerbeer der Harmonie zugewendet, aber auf die aller- verkehrteste und daher natürlich auch misslingenste Weise. Diese Synthesis der Instrumente und Stimmen erinnert lebhaft an jene grossen Soirée's oder Raut's, wo alle Welt sich zusammenfindet, ohne sich zu kennen, oder an die Arche Noah's, wo der Löwe sehr verwundert ist, sich in Gesellschaft des Affen zu finden. Hr. Meyerbeer bildet seine harmonischen (?) Massen aus den allerheterogensten Bestandtheilen und zwar ohne alle erdenkliche Veranlassung. Er hringt Trombonen, Panken, Trompeten, Flügelhörner, Oboen, Flöten auf eine so separate Weise, unter sich und mit den Stimmen, zusammen, dass nicht allein jedes Ohr dadurch beleidigt wird, sondern dass auch die erkünstelte Manier der Zusammenstellung, in den Zuhörern eine wahre Angst über die equilibristischen Wagstücke (die dann auch häufig schlecht ablaufen) hervorbringt. Die zartesten Stellen des Sujets erliegen unter einem Accompagnement von Pauken, Bässen u. s. w. und die tragiachsten, kräftigsten Momente fallen 'dagegen der Begleitung von Flöten, Oboen u. s. w. anheim. Wahrhaft angemessene Motive sind überhaupt fast nirgends aufzufinden, sondern durchaus vorherrschend ist das eine Streben, seltsam und apart zu sein, Effekte zu erhaschen, und dem Zuhörer das Geständniss abzunöthigen, dass er so etwas nie gehört habe. Auf diese Weise ist nun die ganze Orchestrik des Hrn. Meyerbeer ganz willkürlich und verwerflich und bekundet klar den Mangel an echtem Kunstsinne, an poetischer Auffassung, wenn er nur barock, bizarr, grell und imposant sein kann, so fragt er nicht, ob und wo seine Instrumentirung passe, wie und wohin er die Stimme leite und welchergestalt er heides zusammenbringe.

Die Charakteristik ist gleichfalls die misslungenste, die es geben kann, namentlich in Betram und in der Alice, die, als böses und gutes Princip, sich gegenüberstehen sollen. Ersterer — der Teufel — ist grösstentheils ein larmoyanter Kotzebue'scher Vater und die einfache Alice, das normanische Bauerntöckchen, harvrit wie eine Semiramis und schlendert das hohe h wie Blitze in das infernalische Spektakel. Die Rhythmen des Componisten sind die allerverdächtigsten Verrenkungen seines musikalischen corpus, und die Tempi wechseln ohne alle Veranlassung dergestalt, dass eines fast immer die Wirkung des andern zerstört. Nach alle diesem wird man sagen, nun das Werk erscheint wenigstens als originell und eigenthümlich! Aber weit gefehlt! Es wimmelt von Bemitt-

niscenzen aus Rossini, Boieldieu, Anber, Spontini u. a. m. und Hrn. Meyerbeer gehört nur das Verdienst, Alles was er je gelernt, gehört, auf die verkehrteste und unsammenhängendste Weise ohne künstlerische Uebersicht und Klarheit, zu einem grotesken Panorama vereinigt zu haben, in welchem die Präntation der Hauptgesichtspunkt ist. Ein wahrhaft gediegener Künstler wählt sich keinen solchen Stoff, oder wenn er ihn gewählt, behandelt er ihn verständlich und geistreicher; ein wahrhafter Künstler zieht nicht sein Orchester und seine Darsteller in den Strudel der Tollhäuserlei und Fiaschi herab; ein Sitten- und Anstand liebender Mann schreibt seiner deutschen Vaterstadt einen bessern Empfehlungsbrief als ein solches Pasquill altes guten Geschmacks; ein bescheidener Mann endlich fordert nicht, dass ein achtbares Publikum über fünf Stunden lang auf der Drehmaschine seines musikalischen Bodlams herumgetrilt werde.

Ueber die Anführung selbst begnügen wir uns mit der Bemerkung, dass zwar unsere wackeren Künstler Alles leisteten, was wir von ihnen gewohnt sind, dass man ihnen aber die ungeheure Anstrengung anmerkte, welche 75 Proben (Summa Summarum) nothwendig zur Folge haben mussten! —

### Aus Cassel.

Während den letzten Wochen gelangte die von unserem Capellmeister J. J. Bott componirte grosse romantische Oper „der Unbekannte“, zu welcher der hier engagirte Opernsänger E. Biberhofer den Text angefertigt, wiederholt zur Anführung. Als das Erzeugniss einheimischer Künstler (Bott ist überdies ein geborener Casseler und Schüler Spohr's) erregte diese Oper hier ein mehr als gewöhnliches Interesse und wurde vorzugsweise die erste Anführung derselben, durch ungewöhnlich lebhaften Beifall ausgezeichnet. Bott und Biberhofer wurden bei ihrem Erscheinen empfangen und nach Beendigung der Oper mit dem gesammten darstellenden Personal gefeiert. Das Werk verdient als die erste Oper eines talentvollen Künstlers, der sich schon in früher Jugend durch eine bedeutende Virtuosität auf der Geige rühmlich auszeichnete, und viele Freunde erwarb, mit Achtung und Freude begrüßt zu werden, obwohl nicht gelangt werden kann, dass es neben vielem Guten auch Verfehltes enthält. Schon die demselben gegebene Bezeichnung: grosse, romantische Oper ist, im Hinblicke auf das Sujet, völlig unpassend; dies ist weder den Erfordernissen einer solchen Oper entsprechend, noch überhaupt zueigentlich. Der Text selbst ist kein Originaltext, sondern eine metrische Bearbeitung des von Th. Hell aus dem Französischen übersehten Dramas „Die beiden Galeerensclaven“, welches einer Geschmacksrichtung angehört, die längst hinter uns liegt. Diesem von Hell als Melodrama bezeichneten Stück, welchem Chor- und Sologesänge zugehören, liegt bekanntlich eine sehr einfache Handlung zum Grunde, die in einem Dorfe, nahe bei einer Mühle vorgeht und von Banern dargestellt wird. Das Ganze enthält nur wenig dramatische Momente und eignet sich durchaus nicht zur Grundlage einer grossen, romantischen Oper. Anders ist es mit der Musik; sie enthält, neben manchem Einfachen und Sinnigen, viel Massenhaftes und Glänzendes; sie ist

im Ganzen mehr harmonisch voll, als melodisch reich und überdies stark instrumentirt. Der Charakter und vorzugsweise das prunkende instrumentale Colorit mancher ansprechenden Tonweisen passt recht wohl zur Begleitung eines prächtigen Festzuges, aber durchaus nicht zum ungeschicktesten Ausdrucke der Freude und des Schmerzes einfacher Landleute, welche an dem Hoheitsfeste einer reichen Mälerin Theil nehmen. Indess nicht nur der Musik, sondern auch dem Text der Oper mangelt häufig die Angemessenheit des Ausdruckes, welchen Hell in dem oben näher bezeichneten Drama streng bewahrt. Davon abgesehen, hält Biberhofer in seinem Libretto möglichst streng an dem Hellschen Drama fest; nur einzelne Scenen, die den Fortgang der Handlung nicht wesentlich bestimmen und überdies eine musikalische Bearbeitung nicht wohl zulassen, sind in dem Libretto nicht enthalten. Und so kann es denn nur befremden, dass die Oper nicht den Namen des Drama's führt, zumal die für die Oper gewählte Benennung „Der Unbekannte“ dem Inhalt des Textes nicht vollkommen entspricht, indem der durch Theresens Hand glückliche Mälerinbursch François, in Betreff seiner Herkunft nicht weniger unbekannt, als der verfolgte Flüchtling ist. Uebrigens ist wohl vor Allem durch das Festhalten an der für die Oper ohne Dialog meist erforderlichen metrischen Form, welche sich im Drama nur auf die dazu gehörigen Gesänge erstreckt, in dem Opernbuche manchem Ungehörige im Wortausdruck entstanden. Das hierin Verfehlte ist denn auch nicht ohne nachtheiligen Einfluss auf die Wahl der Motive und der Ausdrucksmittel der an sich guten Musik der Oper gewesen, der wir an nicht wenigen Stellen andere Textesworte zum Grunde gelegt wänschen. Im Allgemeinen bewegt sich Bott mit mehr Sicherheit und Gewandtheit in den musikalischen, als Biberhofer in den sprachlichen Formen und gewährt die Musik der Oper ngleich mehr Interesse als der Text. Enthält jene auch nichts Originelles, so ist ihr doch geschmackvoll Gearbeitetes und dramatisch Wirksames nicht abzuspochen. Die Tonmeister, zu welchen Bott sich vorzugsweise hinneigt und deren Manieren er fast ausschliesslich benutz, sind Marschner, Weber, Wagner, Kreutzer und Mendelssohn. Bei der Beliebtheit der Tonwerke dieser Meister dürfte wohl zu erwarten sein, dass auch Bott's Musik zum „Unbekannten“, davon abgesehen zu welchem Sujet sie gehört oder eigentlich nicht gehört, ebenso wie hier, auch an anderen Orten eine beifällige Aufnahme finden werde, und zwar um so mehr, da die Gesangpartien im Ganzen einfach gehalten und, mit Ausnahme einiger hochliegenden Stellen, und überflüssigen Wiederholungen einzelner Perioden, dankbar und von wohlthuernder Wirkung sind. Bei aller Kraft und Fülle der Instrumentation erscheint die Singstimme fast niemals durch das Orchester gedeckt. Die Instrumente gelangen vornehmlich in Zwischenacten und einzelnen Accorden, während die Singstimme schweigt, zur Geltung. Der Componist ist mit den Klangeffekten der Orchesterinstrumente vollkommen vertraut. Was dagegen die Ausföhrung der musikalischen Gedanken betrifft, so steht noch nicht Alles im besten Verhältniss und öftrten, zum Vortheil der Totalwirkung, einige Fäden um ein nicht Geringes verkürzt werden, so namentlich im zweiten Akt die Balletmusik und im dritten Akt die Arie für Sopran (Theres), wie auch das Recitativ für Tenor (François), und zwar dies Letztere um so mehr, als der demselben zum Grunde liegende Text, die Le-

benengeschichte François's, ein nicht eben dankbarer Vorwurf für die musikalische Composition ist. Erst wenn der Clavierauszug der Oper erschienen sein wird, kann ein näheres Eingehen auf die einzelnen Nummern von allgemeinem Interesse sein und in diesem Blättern erwartet werden. Wie gleich anfangs bemerkt, erhielt die erste Aufführung die beifällige Aufnahme, ungeachtet die zweite entschieden die beste war. Sowohl die Inhaber der Solopartien, als auch der Chor und das Orchester, welche die Oper in sehr kurzer Zeit einstudirt hatten, leisteten unter des Componisten eigener Leitung Vortreffliches. In Betreff der Leistungen der Sänger sind namentlich die des Fräulein Bamberg (Therese) und der Herren Schloss (François), Biberhofer (der Unbekannte), Hochheimer (Pérot) und Curti (Jean) sehr lobend hervorzuheben.

Eine andere Produktion, welche von der Intendanz in sehr dankenswerther Weise angesehen und von den hiesigen Opernfreunden mit besonderem Interesse verfolgt wurde, war „die hundertste Aufführung des Freischütz von Weber mit neuen Decorationen“ und neuen Maschinerien. Wie vor etwa zwanzig Jahren, so gehört diese Oper auch jetzt noch zu den beliebtesten und werthvollsten unseres Repertoirs; mit Recht geführt ihr der Name einer deutschen Volksoper. Die allgemein befriedigende Wirkung der darin enthaltenen Musik beruht vor Allem wohl unzweifelhaft auf der ihr eigenen charakteristischen Schönheit und überdies auf der seltenen Anschaulichkeit und dem stets klaren und leichtfasslichen Rhythmus der Melodie, der zudem noch anziehende Originalität in hohem Grade eigen ist. Das sind freilich Eigenschaften, welche in der neueren Opernmusik bei Weitem häufiger getrennt als vereinigt gefunden werden, daher diese denn auch im Allgemeinen zwar eine momentan ergreifende, aber nur selten eine dauernd anziehende Wirkung auf Kenner und Laien ausüben vermag. Der geniale Weber ist zwar auch nicht frei von Manieren (welche im Grunde nicht in die Kunst gehören), doch hat er das, was ihn in Beziehung hierauf individuell bestimmt und seine Leistung bedingt, im Allgemeinen stets dem objectiven Gesetze der schönen Darstellung untergeordnet und nicht dem Kunstwerk aufgedrungen, was nur ihm, dem Künstler gehört, ohne mit der Natur des Gegenstandes in Verbindung zu stehen. (Vergl. Hand's Aesthetik der Tonkunst.) Abgesehen von dem trefflichen Texte und der anziehenden Scenerie enthält der zweite Akt der Oper bekanntlich die interessantesten Tonstücke; hier hat sich Weber's Genie vorwiegend glänzend offenbart. So bietet namentlich die grosse Arie der Agathe ein überwiegendes Interesse; sie ist wohl unbestritten eine in seltenem Grade vollendete Composition, neu und anziehend durch Inhalt und Form, wie auch dankbar in der Ausführung, überdies nicht nur musikalisch, sondern auch dramatisch wirksam. Das Recitativ und die Arie, welche bis dahin in der Regel getrennt erscheinen, vereinigt der geniale Weber in diesem Opernstück auf höchst glungene Weise und charakterisirt darin meistentheils den Wechsel der Situationen des durch Liebe zwar beglückten, aber von hanger Ahnung erfüllten Mädchens. Diese Arie hat in Betracht ihrer aussergewöhnlichen Wirkung auf das grössere Publikum unstreitig einen mächtigen Impuls zur formellen Umgestaltung der Oper gegeben, welche namentlich von Meyerbeer und Wagner angestrebt worden ist. Weber ist es hier, wie Keinem vor ihm gelungen, das rechte Maass zu finden und

neben dem Lyrischen das Dramatische, neben dem Ariosen, welches indess zum Vortheil der melodischen Entfaltung vorwaltet, das Recitative zur Geltung zu bringen. Die Ausführung dieser Arie hat über das Schicksal mancher angehenden dramatischen Sängerin entschieden; Vielen hat sie ein glänzendes Engagement verschafft. Aber nicht minder bemerkenswerth und insbesondere bezeichnend für die Situation sind die übrigen Nummern dieses Actes. So gleich die erste derselben, das Duett für Sopran (Agathe und Aennchen). Hier vereinigt sich im musikalischen Ausdruck die feste Zuversicht auf das Gelingen, bei Aennchen, mit der Innigkeit, bei Agathe, die sich für Momente frenen mag (*A-dur*), aber bald in bange Beklemmung (*Gis-moll*) übergeht. Unvergleichlich schön sind im Verlaufe des Tonstückes die heitere Laune Aennchens und die trübe Stimmung der Agathe im Gegensatz zu einander gehalten. Nicht minder bedeutend hinsichtlich des charakteristischen Ausdrucks ist das Terzett zwischen Agathe, Aennchen und Max. Auch hier treten die Gegensätze in seltener Klarheit hervor. Die ganze Wollschlucht-Szene ist von Weber in unsachlicher Weise ausgeführt; er hat damit ein wunderbares Werk, man könnte sagen, von unschöner Schönheit geschaffen. Die Tonart *Fis-moll*, sagt Hand in seiner Aesthetik, bietet für den grossen Eingang den schicklichen Boden dar. Bei dem Erscheinen des Höllengestes, wo der untrennbare Abfall aus dem harten *As-Accord* in den verminderten *D-Accord* das Ohr gleichsam zerreisst, tobt dann die verwirte Tonmasse so wild untereinander, dass alles Melodische zu mangeln scheint und der Hörer aus dem Geschrei und Getöse, in welchem der Componist dennoch fest steht und, über ungewöhnliche Massen von Stoff gehend, wenigstens eine äussere Einheit gewinnt, sich heraus zu finden kann im Stande ist. Wenn auch in Betracht der oben erwähnten Veranlassung eine weitere Besprechung aller Fäden der berühmten Oper wohl gerechtfertigt erscheinen dürfte, so könnte sie doch nicht ohne Berücksichtigung des einer bekannten Volks-sage entlehnten Textes von Kind geschehen, — um so weniger, da nicht geläugnet werden kann, dass Kind durch sein Opernbuch sehr viel zu Weber's Ruhm beigetragen hat. Dies würde aber den Umfang eines Correspondenzartikels allzuweit überschreiten. Darum mögen hier nur noch einige Worte über die Ausführung folgen, welche als die hundertste auf der hiesigen Hofbühne bezeichnet worden ist. Diese Aufführung gehört zwar nicht zu den besten, aber zu den besseren, welchen der Referent beigewohnt hat. Durch Correctheit, gleich wie durch Wahrheit und Innigkeit des Ausdrucks zeichnete sich der Vortrag des Fräuleins Bamberg (Agathe) rühmlich aus. Die Partie des Aennchen wurde, was das Spiel betrifft, von Fran Stotz lebhaft und gewandt ausgeführt; dem Gesange mangelte hingegen einerseits Natürlichkeit, anderseits künstlerische Feinheit. So sehr wir uns auch an der natrlichen Begabung dieser Dame erfreuen, so haben wir doch bei ihr den Mangel der für dramatische Gesangsleistungen erforderlichen Kenntnissbildung nicht weniger zu beklagen. Die Darstellung der Rollen des Max und Kaspar von den Herren Curti und Hochheimer verdient theilweise sehr lobende Anerkennung. Beide erfreuten uns, wie schon oft, so auch diesmal durch den Wohlklang ihrer Stimmen und gaben ihr Bestes in den beiden grossen Arien des ersten Actes. Der Chor zeichnete sich vorzugsweise im dritten Akt vortheilhaft aus. Das Orchester erfreute uns durch

die discrete und geschmackvolle Begleitung der Gesangstücke und vor Allem durch die treffliche Ausführung der Orchester, welche, gleich den meisten übrigen Nummern, sehr befallig aufgenommen wurde. Die neue Ausstattung der Oper, insoweit sie die Decoration und Maschinerien betrifft, verdient gleichfalls lobend erwähnt zu werden. Für eine detaillirte Beschreibung derselben haben die Spalten dieses der Musik ausschliesslich gewidmeten Blattes keinen Raum.

O. K.

## Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Die Proben zu Ferdinand Hiller's komischer Oper „Der Advokat“ haben bereits begonnen. —

Berlin. Herrmann Zopf ist mit der Composition eines musikalischen Drama's, genannt „Huss“, für eine auswärtige Bühne beschäftigt.

Wien. Die Proben zu Meyerbeer's „Nordstern“ haben unter Eckert's Leitung begonnen; Meyerbeer selbst wird am 17. Octob. hier eintreffen.

Frankfurt a. M. Frau Leisinger eröffnete als Recha in Hälevy's „Jüdin“ ein auf Engagement abzielendes Gastspiel und fand sehr günstige Aufnahme, da ihre Stimme umfangreich, klangvoll und kräftig ist. Frau L. besitzt eine schöne Persönlichkeit, ein ausdrucksvolles Spiel und weiss ihrer schönen Sopranstimme jenen dramatischen Ausdruck zu verleihen, welcher ergreifend wirkt. — Der artistische Direktor unserer Bühne Hr. Mühlhng, hat vom Theater-Comité in Hamburg eine Einladung erhalten, sich dahin zu begeben, um bei der Regelung der Theater-Angelegenheit dem Comité thätig zur Seite zu stehen. Hr. Mühlhng hat die Einladung angenommen. — Der bekannte Organist Adolph Hesse aus Breslau hat unsere Kunstwelt in wahres freudiges Staunen versetzt. Derselbe spielte vor einem eingeladenen Kreise in der Kirche auf der Orgel und später auf einem Flügel aus der Andreï'schen Fabrik sowohl eigene, wie auch Compositionen von Bach und Chopin mit grosser Bravour. Dem Wunsche, in einem öffentlichen Concerte aufzutreten, konnte der Meister für dieses Mal nicht entsprechen.

Stuttgart. Am 30. Sept. wurde dem Componisten des Nordsterns, Hrn. Meyerbeer, bei einem ihm zu Ehren gegebenen Festessen im Auftrag des Königs von dem Intendanten des Hoftheaters das Komthurkreuz des k. Kronordens übergeben.

Stettin. Der Organist Müller hat eine Gesangschule errichtet; wir begrüssen dieses Unternehmen mit um so grösserer Freude, als der Gesang als Unterrichtsgegenstand bisher in unserer Stadt sehr vernachlässigt war.

Danzig. Von neuen Opern werden in dieser Saison gegeben: „Lohengrin“, „Nordstern“ und „Indra“.

Bremen. Am 28. Septbr. wurde zum Benefiz des Capellmeisters Sobolewski zum ersten Mal dessen Oper: „Der Prophet von Chorassan“ aufgeführt.

Paris. Die italienische Oper, welche mit der „Semiramide“ von Rossini eröffnet wurde, hat vortreffliche Mitglieder. Mad. Bosio singt entzückend, ihre Stimme ist reisend und ihre Technik vorzüglich; sie besitzt alle Eigenschaften um als Semiramide zu glänzen. — Mad. Borgbi-Mamo, welche als Arsace auftrat, sang mit sehr grossm Beifall; wenn wir etwas an dieser Künstlerin zu bedauern hatten, so war es die ziemlich kleine Figur. — Gassier, ein geborener Franzose, sang dem Assur. Es ist schwer eine frischere und wohlklingende Baritonstimme zu finden, als die des Hrn. Gassier, doch fehlt derselben die Tiefe um diese Partie vollkommen durchzuführen. — Als Ireno trat Herr Lucchesi auf, fand jedoch nur sehr bescheidenen Beifall. — Florenza entwickelte als Hoberpriester eine starke, aber auch harte Stimme. Im Ganzen war die Vorstellung gelungen, wozu das Orchester unter Hrn. Benetti das seinige beitrug. — Der berühmte Instrumentenmacher Vuillaume hat ein neues Instrument erfunden, welches der Form nach zwischen der Bratsche und dem Violoncell steht; die Töne dieses Contra-Altes sind wunderschön und noch melancholischer als die der Bratsche. — Mad. Stolz sang vorige Woche in der Favoritin zum letzten Mal vor ihrer Abreise, doch hofft man diese berühmte Künstlerin recht bald wieder hier auf längere Zeit zu sehen. — Die Akademie der schönen Künste hielt letzten Samstag ihre jährliche Sitzung der Preis-Ertheilung, in welcher Halévy zum ersten Mal als Sekretair figurirte. — Der Pianist Hasert aus Christiania befindet sich seit einigen Tagen hier. —

In Paris ist ein neuer Componist aufgetreten, welcher Alexander Bellini heisst, der Neffe des Componisten der „Norma“ etc. Dem Vernehmen nach ist von demselben eine Oper, zu welcher Dumas das Libretto verfasst, sehr bald in erwartung.

Henri Herz nannte sich in der Concert-Ankündigung in Homberg „erster Pianist aus Paris“.

Californien. Ole Bul hat in der Hauptstadt mit ungeheurer Erfolge Concerte gegeben. — Es befindet sich nun auch eine italienische Oper in San Francisco. Der Prophet, Ernani, Biglietto, Luina Miller etc. machen volle Häuser.

Birmingham. Mendelssohn's Oratorium „Elias“ wurde hier am 21. Sept. ganz vortrefflich aufgeführt.

In meinem Verlage erschienen:

### W. G. Michaleck.

Mazurka für Pianoforte, Op. 5 . . . . . — 1 1/2  
Polka-Mazurka für Pffe., Op. 7 . . . . . — 10  
Deux Romances pour Pffe., Op. 9 . . . . . — 15

Diese schönen und nicht schwierigen Compositionen haben so günstige Aufnahme gefunden, dass von den beiden ersten bereits neue Ausgaben veranstaltet werden mussten. Alle Clavierspieler, welche leicht ansprechende Sachen lieben, werden auf obige Stücke ganz besonders aufmerksam gemacht.

M. Schloss.

In G. W. Körner's Verlag in Erfurt erschienen:  
**Körner's evangel. Kirchen-Prästudienbuch zu jedem**  
**Ehoralsuche. Heft L à 3 Sgr.**

Gediegener Inhalt, schöne Ausstattung und der höchst billige  
 Preis machen das Unternehmen sehr empfehlenswerth.

### Quartette für Männerstimmen.

Im Verlag von **M. Schloss** in Cöln erschienen:  
**GURLITT, C.**, Fünf Lieder für Männerchor. Op. 11.

Nr. 1. Amare non amarum. — Nr. 2. Schifffahrt.  
 — Nr. 3. Der Traum. — Nr. 4. Im Walde. —  
 Nr. 5. Land und Meer. Part. u. Stimmen. 1 Thlr.

**SCHNELL, F.**, Zwei Quartette für Männerstimmen.  
 Op. 4. Nr. 1. Studentenlied: „Noch ist die blühende  
 goldene Zeit.“ — Nr. 2. Corsarenlied. Partitur  
 u. Stimmen. 1 Thlr.

**STOLLEWERK, NINA** (Edle von Rothorn), Drei  
 Quartette für Männerstimmen. Op. 10. Nr. 1.  
 Gondellied. — Nr. 2. Mit Dir. — Nr. 3. I und  
 mei Suserl. Partitur u. Stimmen. 15 Sgr.

Bei **M. Schloss** in Cöln ist erschienen:

## POLYHYMNIA.

### Auswahl

beliebter Gesänge und Lieder für eine Alt-  
 oder Bariton-Stimme mit Beglei-  
 tung des Pianoforte.

	sgr.
Nr. 1. Dorn, H., Der alte Zecher, Op. 50 . . .	18
„ 2. — Abends. Op. 51. Nr. 4 . . .	10
„ 3. — Frage und Antwort. Op. 52. Nr. 3. 5	5
„ 4. Fischer, C., L., Soldatenliebe. . . . .	5
„ 5. — Du lieber Engel, Du! . . . . .	5
„ 6. Fischer, N., Spielmannslied, Op. 6. . . . .	8
„ 7. Hiller, F., Die drei Zigeuner. Op. 42.	10
Nr. 1 . . . . .	10
„ 8. — Das Wirthshaus am Rhein. Op. 42.	7 1/2
Nr. 2 . . . . .	7 1/2
„ 9. — Der Doctor von Berncastel, Op. 42.	12 1/2
Nr. 3 . . . . .	5
„ 10. Kinkel, J. Abschied . . . . .	5
„ 11. Koch, E., Liebchen's Auge . . . . .	7 1/2
„ 12. — Ich hab' im Traum geweinet. . . . .	5
„ 13. — Geh zur Ruh mein Herz . . . . .	10
„ 14. — Verlassen! . . . . .	10
„ 15. Offenbach, J., Der deutsche Knabe. . . . .	8
„ 16. — Bleib bei mir . . . . .	7 1/2
„ 17. Schloesser, A., Der Troubadour . . . . .	7 1/2

## PARISER PIANINO'S.

Dem geehrten Publikum erlaube ich mir anzudeuten,  
 dass ich von den in Paris und Frankreich rühm-  
 lichst bekannten Pianinos aus der Fabrik von **Bu-**  
**cher** in Paris die Agentur für Deutschland über-  
 nommen habe. — Diese in jeder Beziehung elegant  
 und dauerhaft gebauten Instrumente, welche sich  
 ganz besonders durch schönen und kräftigen Bass  
 auszeichnen, sind in meinem Geschäftslocal auf-  
 gestellt. Der Preis beträgt:

### Halb oblique in Pallsander

1 Modell, 3 Saiten, 7 Octaven, 2 Pedale.	270 Thlr.
2 „ 3 „ 6 3/4 „ 2 „	250 „

**M. Schloss in Cöln.**

Bei **M. Schloss** in Cöln erschienen:

## Sonate pathétique von L. v. Beethoven

für's Orchester arrangirt

von

### L. Schindelmeyser.

Partitur 3 Thlr. — Orchesterstimmen 3 1/2 Thlr.

*Schindelmeyser hat durch seine Ouverture zu „Urciel Acosta“ den schönsten Beweis geliefert, dass sein Talent in der  
 Behandlung des Orchesters ein grosses ist; diese Sonate, welche  
 ganz im Geiste Beethoven's instrumentirt, wurde bei ihrer Auf-  
 führung in London, Petersburg, Prag, Berlin, Cöln, Carlsruhe,  
 Breslau, Hamburg, Gratz, Leipzig, Coblenz, Münster, Frankfurt  
 a. M., Wiesbaden, Eiberfeld, Stockholm u. A. m. mit grossem  
 Beifall aufgenommen. Alle Musikalienhandlungen nehmen Be-  
 stellungen an.*

Bei **M. Schloss** in Cöln erschien:

## TASSO IN SORRENT.

Lyrische Scenen für Soli, Chor und Orchester.

Text von **R. Nielo.**

Composit von

### CARL MÜLLER.

Partitur . . . . .	Thlr. 8. 15. —
Clavier-Auszug . . . . .	5. 10. —
Singstimmen . . . . .	2. —
Orchesterstimmen . . . . .	4. —

*Dieses Werk, welches bei seinen Aufführungen in Cöln, Leipzig,  
 Düsseldorf und Münster ausserordentlich gefallen, darf allen Con-  
 cert- und Singereinen ganz besonders empfohlen werden.*

Hierbei eine Beilage von **C. Glaser** in Schlessingen.



# Rheinische Musik-Zeitung

## für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 42.

Cöln, den 21. Oktober 1854.

V. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.

Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in Cöln erbeten

### Aus Berlin.

Am 18. September wurde anstatt des, durch die Krankheit von Fr. Johanna Wagner verhinderten, Fidelio wieder eine der seltener gegebenen Opern, Johann von Paris, dem Publikum als Ersatz vorgeführt. Wohl mit Unrecht bringt die königliche Bühne diese so gesunde und abgerundete, mit so angenehmer Leichtigkeit gehaltene, Schöpfung Boieldieu's nur in seltenen Fällen als Lückenbüsser. Wenn auch Manches in den Formen uns etwas lang und veraltet vorkommt, und die Dialoge zum Theil wirklich trivial werden, so weht doch durch die leichte Disposition und die geistreiche, ungesuchte Musik ein so frischer Hauch uns an, dass wir jene Schattenseiten zuletzt gewiss herzlich gern den pomphaften Fanfaronaden unserer neuesten, geistig doch viel leereren und abgemateteren Componisten vorziehen und uns an solchem, durch natürliches Aroma gewürzten Mahle wieder einmal von den gepfefferten Leckerbissen und bemalten Schaugerichten erholen, mit denen man sich am Ende nur den Magen oft ziemlich unheilbar verdirbt. Dergleichen ist in neuerer Zeit, mehr oder minder bestimmt, schon oft genug ausgesprochen worden. Dennoch kann ich mich nicht enthalten, es wiederum einmal einfließen zu lassen. Es kann nicht oft genug gesagt, das Publikum nicht oft genug aufmerksam gemacht werden, darin zu unterscheiden und zu wählen mit dem Gedanken, dass es einerseits Künstler gibt, die es ehrlich meinen und deshalb nach ihrer besten Ueberzeugung ihm eine, wenn auch noch so leichte, geistige Nahrung bieten, und andererseits solche, die es — doch zuletzt nur zum Narren haben. Boieldieu gehört jedenfalls zu jenen unbefangenen Seelen, welche eben gaben, was sie hatten und so gut sie konnten; und mit wie geistvollem Schwunge sprudelt uns in seinen Opern ein natürliches Talent entgegen, wie es unseren jetzigen Zerrbildnern als eine sehr nöthige Lection, um auf die

Dauer „Glück zu machen“ anempfohlen werden möchte. Ist auch die romanische Leichtfertigkeit selbst bei den reellsten Componisten der früheren französischen Schule nicht an und für sich im Stande, ein deutsches Gemüth zu sättigen, so geschieht dies doch durch ihre Werke gewiss zehnmal stärker und wohlthuerender, als es die heutigen Schlangen-, Elephanten-, Pferde-, Ziegen- etc. gierigen Componisten der Mode oder noch besser, des Augenblicks, durch all' ihre Pfeffer-Mischungen erreichen. Herr Formes als Johann war zuerst nicht besonders disponirt und wurde es erst im 2. Acte, wo seine Stimme besser ansprach; in Bezug des Spieles sind aber mimische Studien sehr wünschenswerth, besonders für unbeschäftigte Augenblicke, wo die stets wiederholten üblichen Glieder-Tiraden wirklich störend wirken. Mad. Herrenburg als Prinzessin stach dagegen fast durchgängig durch ein feines angenehmes Spiel ab, auch der Gesang war leicht und fließend, wie denn diese Rolle jedenfalls zu ihren besten zu rechnen ist. Fr. Trietsch als Olivier machte ebenfalls einen erfreuenden Eindruck, und ist überhaupt in Pagenrollen ganz an ihrem Platze. Am unterhaltendsten aber war Herr Krause als Seneschall und entwickelte in Gesang und Spiel eine sehr gemüthliche Komik.

In der komischen Oper von Grisar „Gute Nacht, Herr Pantalon“ war Herr Düffke ausgezeichnet als Doctor, Herr Mantius nicht minder als Lelio. Das Zusammenspiel mit Fr. Trietsch als Colombine erregte in einem mit närrischen Begegnungen aller Art so gespickten Stücke eine nicht enden wollende Heiterkeit. Das Publikum zeigte sich sehr dankbar, scheint überhaupt solchen Burlesken den meisten Geschmack abzugewinnen.

Als höchst bedeutenden Gegensatz hierzu hörten wir Fr. Johanna Wagner, mehrmals krank gemeldet, endlich zum ersten Male wieder und zwar als Fidelio. Noch angegriffen von ihrer Gastrollen-Reise während des verfloffenen Sommers, war sie in diesem ihrem er-

sten Wiederauftreten nicht glücklich. Es wäre gewiss ratsamer gewesen, im Sommer etwas weniger zu singen und dafür sich in einem Bade oder irgendwo in stärkender Luft erst gründlich von den Winteranstrengungen zu erholen. Statt dessen wurde sie genöthigt, ohne durchgreifendere Erholung aufzutreten, und zwar in der zugleich für ihre Stimmittel zum Theil ungünstigen Partie des Fidelio. Diese Partie macht bekanntlich an die hohe Stimmhöhe bedeutende Ansprüche, liegt überhaupt mehr in dieser und in der Mittellage, fast nie dagegen in der tieferen, in der Frä. Wagner am Meisten zu wirken im Stande ist. Im ersten Acte wand sie sich zum Theil noch glücklich genug hindurch und hatte nur selten die Stimme so wenig in der Gewalt, dass schneidende Halbtöne störend sich einmengen; im zweiten Acte dagegen, zumal nach der, zugleich bedeutende physische Anstrengung in Spiel fordernden, Catastrophe, besonders vom Duett an, qualte sie sich und die Zuhörer in auffallendem Grade damit, der von da ab fast durchgehends hoch liegende Partie gerecht zu werden. Das fortwährende Hinmutschleppen der hohen Töne verlor jegliche Schönheit des Gesanges und machte einen wahrhaft belästigenden Eindruck. Sei es, dass sie selbst die Unzulänglichkeit ihrer Stimmittel an diesem Abende immer lebhafter fühlte, oder seien es andere störende Missverhältnisse, kurz auch in ihrem so herrlichen Spiele waren mehrfach Härten störend, die uns dasselbe nicht in seinem reinsten Glanze erscheinen liessen. Die zarte Behandlung dieser Rolle durch Mad. Köster wirkte durchaus bei einem so ächt weiblichen Charakter, wie Leonore, am wohlthuendsten und doch im Ganzen an durchgreifendsten. Bietet uns auch Frä. Wagner eine heroischere Behandlung, mehr im Geiste der Schröder-Devrient, welcher wir es danken müssen, dass erst sie Beethoven's Schöpfung zur hochverdienten Anerkennung gebracht, so ersetzt sie uns doch dadurch noch keinesfalls das in weiblicher Beziehung an Frau Köster so gerühmte, hier so sehr nöthige Ebenmaass; jegliches zu starke Auftragen erkaltet und kann wohl an anderen Orten imposant wirken, ist aber hier beim Charakter der Leonore, nur mit massvoller Vorsicht angewendet, von richtiger Wirkung. Gegen die Leistung der Mad. Köster als Leonore hat sich bis jetzt weder die Ney noch die Wagner behaupten können. Hinderlich ist auch in dieser Rolle Frä. Wagner unstreitig Etwas, was wir sonst zu ihren Vorzügen rechnen müssen, nämlich ihre grosse Figur, und zwar deshalb, weil sie wohl an den meisten Bühnen, jetzt wirklich nur wenige ausgenommen, das Loos trifft, um Vieles grösser zu sein als Florestan, so dass es stets einen wenig ersten Eindruck macht, uns ziemlich unglaubwürdig erscheint, wenn sich eine so grosse, heroische

Frau in die grössten Gefahren und Aufopferungen stürzt für eine dagegen contrastirende, unscheinbare Persönlichkeit. Sie sollten in allen solchen Fällen den Fidelio schon aus Klugheit lieber einer Sängerin von verhältnissmässiger Grösse überlassen; denn wenn sie auch, selbst diesen Uebelstand lebhaft empfindend, so oft es sich thun liess, entweder vor Florestan wohlberechnet niederkniete oder weiter von ihm wegtrat, so war dies doch nicht im Stande, das Missverhältniss irgendwie hinreichend zu verdecken, da die Duetten und Terzette des zweiten Actes nebst den nöthigen Umarmungen etc. sie unvermeidlich zusammenführen. Man wird nur entgegen, dass man bei einer so bedeutenden Schauspielerin, wie die Wagner ist, gern und willig dergleichen übersehe und durch ihr Spiel hinreichend gefesselt und entschädigt werde. Man glaube das nicht; solche Störungen lassen sich nur in geringerem Grade übersehen. Auch sind alle diese Mithheilungen nicht aus einer etwa einseitig theoretisirten subjectiven Empfindung hervorgegangen, sie sind stets aus der Mitte des Publikums aufgenommen, stets erst, wenigstens in den Hauptsachen, nach Kenntniss des Eindruckes, welchen das Besprochene auf den einsichtsvolleren Theil desselben gemacht hat, niedergeschrieben.

Am allerwenigsten kann es meine Absicht sein, an den Leistungen einer anerkannt grossen Sängerin zu makeln, ihren Ruhm verringern zu wollen; diese Absicht würde in solcher Gestalt wenig Erfolg haben. Abgesehen davon, dass es meine Pflicht als gewissenhafter Berichterstatter ist, Ihren Lesern das Geschehene ohne Impositionen mitzutheilen, habe ich es dieses Mal besonders schon deshalb gethan, um daran einige Wünsche und Betrachtungen über eine von uns allen so hochverehrte Sängerin knüpfen zu können; und endlich glaube ich nicht indiscret zu sein, wenn ich bei einer, der Oeffentlichkeit so unbedingt angehörnden, Person einmal die verschiedenen Gründe berühre, welche wohl hauptsächlich sie verhindern, das zu leisten, was sie als Sängerin leisten könnte. Diese Worte beziehen sich nämlich natürlich auf ihre nächste Umgehung, auf ihre Eltern.

Diesen nämlich hat sie in der Hauptsache ihre gesammte Ausbildung zu verdanken. Ich übersehe keineswegs, dass sie bei einem der renomirtesten Lehrer in Paris Unterricht hatte, ebensowenig, dass sie bei ihrem grossen Onkel Richard Wagner längere Zeit dramatische Studien gemacht hat, welcher die Grösse ihres dramatischen Talentes schon früh in dem Grade erkannte, dass er sie nicht nur mit grosser Vorliebe unterrichtete, sondern auch mehrere Hauptpartien in seinen Opern speziell für sie geschrieben haben soll, — wenn auch hierbei für Ungläubigere zu erläutern ist, dass Wagner, nach seinen

eigenen Aeusserungen, so oft er auch für ein bestimmtes Organ schrieb und sich vornahm, den Umfang desselben gewissenhaft im Auge zu behalten, dennoch durch seine weitgehenden Intentionen jedesmal regelmässig von diesem guten Vorsatze abgezogen, im Allgemeinen für eine Universal-Stimme schrieb und die Ausführbarkeit dem Schwunge seiner Ideen opferte. Wenn ich recht berichtet bin, hatte die Wagner bei dem Besitzer eines bedeutenden Namens in Paris Gesangunterricht; ist dies aber nicht nur vorübergehend, nicht nur nominell geschehen, nicht etwa nur deshalb, um eben sagen zu können, dass man in Paris und zwar bei diesem Lehrer Stunden genommen habe (eine jetzt recht eingeführte Mode), so gereicht die höchst einseitige Ausbildung ihrer Stimme jenem Herrn zu keiner besonderen Ehre. Hierbei bringe ich den eben berührten interessanten Irrthum zur Sprache, dass die jetzige Mode verlangt, *à tout prix* bei ihm Stunde genommen haben zu müssen. Die Wenigsten aber wissen, oder wenn sie es auch erfahren haben, denken daran, oder auch, wollen es wissen, dass dieser Lehrer nicht derjenige ist, welcher das Verdienst hat, diesen Namen durch Ausbildung bedeutender Sängernnen berühmt gemacht zu haben, sondern nur das Verdienst hat, der schwächere Sohn seines grossen Vaters zu sein. Auf Conto dieses, durch seinen Vater berühmten Namens giebt nun der Sohn Gesang-Unterricht, reist von Paris nach London und von London nach Paris, und versteht durch die Ausstattung seiner Salons, durch die fürstliche Etiquette, welche über seinen Unterricht ausgegossen ist, überhaupt durch das Pomphafe seiner Lehrweise und die Gewandtheit, durch die er in jeglicher Beziehung einerseits seine Schüler fesselt, andererseits mit sehr glücklichem Griffe metallreiche, wohlklingende Stimmen sich zur Behandlung auswählt, — und wo kann es dem Chef einer so berühmten Firma schwer werden, darin eine grosse Auswahl zu haben, da ihm schon von vorn herein das unwissende Stimmen-Gold aller Länder zuließt — das gesanglustige Publikum in meisterhafter Weise zu düpiren. Man wird fragen: wie ist es möglich, dass so lange eine so haltlose Methode sich mit solchem Glücke behaupten kann? Abgesehen davon, wie leicht es jedem recht gewandten Menschen wird, auch nach zehnmal begegnetem Verunglücken mit seinem Renommée, die Masse immer und immer wieder heranzuziehen, so liegt die Antwort in der so eben berührten, grossen und geschickten Auswahl passender Organe, ferner aber darin, dass diejenigen Sänger, deren Stimmen von der Natur nicht bereits wirklich ecclatant hingestellt wurden, nach dem verunglückten Versuche, bei ihm ihre Stimmen in Ordnung zu bringen, sich wohl hüten über diese theure Expedition und ihr

geringes Resultat zu sprechen, weshalb das Publikum seine Schattenseiten nicht erfährt. Ich allein kenne in Berlin ein halbes Dutzend Sänger, von denen ich durch Zufall erfahren, dass sie ihn bezahlt haben, die aber gar Nichts davon wissen wollen, dass sie dort gewesen sind, nur ungern davon sprechen.

Ausser diesem Aufenthalte in Paris hat aber Frl. Wagner ihre Gesang-Ausbildung lediglich ihrem Vater zu verdanken. Gewiss mag derselbe von jeher sich alle Mühe gegeben haben, dieses starke und mächtige Organ zu bilden und ist auch jetzt noch fortwährend, wie mir wohlbekannt, damit beschäftigt; aber das Resultat beweist dennoch wiederum, dass es sich doch hierbei nicht nur um Wissen und Sorgfalt des Gesanglehrers handelt, sondern gewiss noch um mehr: um einen tiefen Scharfblick, überhaupt um natürliche Begabung für die Bildung der Stimme im Besondern. Ich verweise hierbei auf einen recht fasslich gehaltenen Leitartikel Ihres Blattes, nämlich in Nr. 11. und 12. dieses Jahres: „Ueber den jetzigen Standpunkt des Gesanges“, mit welchem ich, soweit ich selbst Einblick in die bedeutende Verantwortlichkeit jeglichen Gesangunterrichtes mir verschaffen konnte, durchaus übereinstimmen muss. Der Hauptfehler der Ausbildung des Organs von Frl. Wagner scheint mir hauptsächlich darin zu liegen; dass man nur darauf ausgegangen ist, diese sehr kräftige, sonore Stimme zu bewältigen und zu glätten, ohne vorher dieselbe zu befestigen, derselben genügende Dauerhaftigkeit zu geben durch Stärkung der beim Singen thätigen Muskeln, und dies wieder, um es hier nur kurz und deshalb allerdings sehr ungenügend anzudeuten, (man lese, wie gesagt, jenen Artikel, oder noch besser die in jenem Artikel genanteu Gesangschulen, zu denen ich als höchst ergänzend den *Agricola* hinzufügen möchte) — durch fleissige eigenthümliche Anspannung, überhaupt beharrlichen richtigen Gebrauch derselben, verbunden mit alledem, was in jenem Artikel als nöthig empfohlen wird, so lange bis der Sänger seine Stimme mit klarem, leichten Ansätze vollständig in der Gewalt hat, selbst das lebendige Gefühl und Bewusstsein über die Anwendung und das Zusammenwirken aller dabei thätigen Instrumente des menschlichen Körpers erhalten hat. Das ist hier jedenfalls, ganz abgesehen von der Wahl zu hoher Partien, sofort im Beginn des Unterrichtes zu sehen oder doch sehr bedeutend übersehen worden. Wäre nämlich dies in diesem Grade geschehen, wie die grossen italienischen Meister der Vorzeit die ihnen übergebenen Stimmen stählten, sie tauglich machten zu einer gleich sicheren, ungewungenen Anwendung der Bruststimme von den tiefsten bis zu den höchsten Tönen, durch solches Tauglichmachen, aber das Organ

in dem Grade zugleich befestigten und förmlich erhärteten, dass es den Anstrengungen der Bühne dauernd gewachsen war, sich in seiner ganzen Fülle und Schönheit wenigstens doch zum grössten Theile, aufrecht erhielt während einer so langen Reihe von Jahren, so weit bis in das spätere Alter hinein, wie man davon jetzt leider keinen Begriff mehr hat und geneigt ist für Fabeln zu halten, so hätte der Lehrer, der dabei mit richtiger Einsicht in die Eigenthümlichkeiten speziell dieses so dankbaren Organes verfuhr, eine viel sicherere Herrschaft über dasselbe erlangt als durch alles Unterdrücken und Hinabdrücken der Bruststimme durch eine fälschlich nach der Tiefe erweiterte Kopfstimme, zufolge jener Ansicht einer schwachen gesunkenen Zeit des Gesangunterrichts, in der man dies: Verbinden der Register nennt und durch solches Abschleifen und Dämpfen der ursprünglich im Keime sich befindenden Fülle des Organs für dasselbe Alles glaubte gethan zu haben. Dann wäre es ferner dem Lehrer ein Leichtes geworden, nach solch vollendetem, gleichmässigem Aufbau der, von der Natur meist nur zum Theil hingestellten, Stimme, sowohl nach der Höhe, als, eben so wichtig, auch nach der Tiefe, der Stimme allen den Schmelz, alle die Biegsamkeit und Weichheit zu verleihen, welche man an den Stimmen aus den Händen der früheren grossen Meister damals so wahrhaft bewunderte; denn das Piano einer Bruststimme wird durch die in dieser liegenden Scala stets einen ungemein tieferen Eindruck machen, als das Kopf- oder Hals-Stimme, wo die Resonanz des Brustkastens fehlt. Wer allerdings dgl. ohne tieferen Blick erzwingen will, wird dieses Ziel nie erreichen; er wird in die unglücklichen Verirrungen unserer heutigen Kehl- und Hals-Schulen hineingerathen und sich einbilden, genug gethan zu haben, wenn er die Stimmen in widerliche Regionen der Höhe hinaufschraubt und dadurch den unvermeidlichen Keim zum frühzeitigen Schwinden des Organs gelegt hat.

Ich übersehe bei alledem keinen Augenblick, dass nicht nur die jetzige Stimmung anderthalb Töne höher ist als damals, sondern auch die heutigen Componisten bei ihrer Unkenntniss der Behandlung des Organs viel halsbrechendere Anforderungen an dasselbe stellen.

Nehmen wir daher an, dass diese beiden Factoren die Stimme um die Hälfte mehr angreifen, als dies früher geschah, so bleiben doch immer noch an zwei Drittel des in früherer grossen Zeit hingestellten zu leisten, und das wird durch die heutigen Lehrer doch gewiss noch lange nicht erreicht, wenn die von ihnen ausgebildeten Stimmen schon mit Anfang der dreissiger Jahre, oft schon früher, versiegen, wenn sie, noch bestimmter bezeichnet, mit seltenen Ausnahmen von vorn herein nicht zur

vollen Entfaltung ihrer Mittel kommen. Alles so eben Ausgesprochene lässt sich auf das Organ von Fr. Wagner leider nur zu sehr anwenden, besonders, wenn man mit mir übereinstimmt, dass dasselbe nicht ein Contralt ist, sondern vielmehr eine jener glücklichen Mittelstimmen, welche sowohl dem Alt als dem Mezzo-Sopran angehören und deshalb nach dieser Seite hin der bedeutenden Ausbildung der letzteren Stimmreihe durchaus fähig sind. (Viel häufiger als bei Frauenstimmen kommt dieses Phänomen bei Männerstimmen vor, wo man bei den umfangreichsten kaum weiss, ob man sie in das Gebiet des Baritons oder des sogenannten Heldenotors bringen soll.) Ueberall aber entscheidet, und das wird jetzt bei dem Urtheilen über den Charakter der Stimme so vielfach übersehen, der Timbre der Stimme, und man muss z. B. in diesem Falle erst eine wirkliche Altstimme gehört, sich den eigenthümlichen Eindruck ihrer Klangfarbe dauernd eingepreßt haben, um denn erst zu finden, dass zu dieser Eigenthümlichkeit in dem Organe von Fr. Wagner noch Vieles fehlt, und man dagegen oft den Eindruck einer Sopranstimme hat. Man höre noch einmal unbefangen und halte nicht Alles sofort auf Treu und Glauben für Altstimmen, was heute von den Gesanglehrern als solche bezeichnet wird. Man hat bei der Ausbildung ihrer Stimme wohl ebenfalls eine Ahnung von dem Richtigen gehabt, aber man hat eben Nichts gethan, als in der Höhe die Kopfstimme auszubilden, die sich nun mit der natürlichen Bruststimme nie ganz hat verschmelzen lassen, weil letztere von zu grossem, ich möchte sagen, zu heroischem Gehalte ist. Darunter hat aber diese schon sichtlich gelitten; das Organ überhaupt wird wegen ewig unrichtigen, gewaltsamen Gebrauchs immer mehr versagen, Alles, weil die befestigende Grundlage fehlt, die bei grossen Stimmen viel dauernd gegeben werden muss, weil dieselben den ganzen Organismus ohne geregelte Anwendung desselben viel eher aufreiben als kleinere und leichtere. Es ist daher durchaus nicht nur mein Wunsch, sondern vielmehr aller Theilnehmenden, deren Aeusserungen ich seit längerer Zeit so vielseitig darüber gehört, dass ihre Eltern, wenn sie eben, wie bisher, gänzlich abhängig von denselben bleibt, sollten dieselben irgendwie Einsicht und Resignation besitzen, wie sie dies ja bereits bei dem Pariser Aufenthalt bewiesen haben, jetzt, wo es die höchste Zeit ist, die rechte Quelle aufzusuchen, wo jene Grundlage, wenn auch jetzt viel langsamer und schwieriger, nachgeholt werden kann und lieber, sobald es der Bühnen-Contrakt irgend gestattet, ihre grosse Tochter einige Gastrollen weniger geben liessen, was sich nach einer, nur kürzere Zeit soliden Schule um so besser Alles wieder nachholen lässt. End-

lich glaube man nicht, dass ich voreilig mich durch ein einziges Misslingen etwa sofort verleiten liess, das Vorhergehende auszusprechen, ich übersehe es z. B. keinen Augenblick, dass sie kurz darauf als Romeo bereits viel besser disponirt war; es ist vielmehr nach reichlicher Ueberlegung, nach einem, diesem Organe bereits durch mehrere Jahre gewidmeten, reinsten Interesse für die schöne Sache des Gesanges überhaupt, mit Zusammenstellung alles dessen, was ich von einsichtsvoller Seite gehört, ausgesprochen, und, obgleich ich Ihnen noch viel darüber sagen könnte, schliesse ich lieber über diesen hochwichtigen Gegenstand, um nicht bei Ihren Lesern in den ungerechten Verdacht zu kommen, etwa selbst ausübender Gesanglehrer zu sein.

In der Berliner Luft schwimmt jetzt wieder von Munde zu Munde die Hoffnung auf Aufführung von Richard Wagner's „Tannhäuser“. Nie ist wohl ein grosses Publikum öfters mit Erwartungen in den April geschickt worden, als besonders vorigen Winter das unsrige mit fortwährend frischen Gerüchten, dass der „Tannhäuser“ „binnen Kurzem“ bald am Hoftheater, bald an der Kroll'schen, bald an der Friedrichsstädtischen (das eine Mal, glaube ich, hiess es sogar an der Königstädtischen) Oper durch hiesige oder fremde Truppen aufgeführt werden sollte. Bald sollte die Königsberger, bald die Stettiner Opern-Gesellschaft auf dem Wege sein. — Aber aus dem grossen Berge der Erwartung kamen nur einige Mäuse heraus, die natürlich das Publikum, heissungurig, wenigstens doch einen Anflug von Wagner aufzufangen, sehr begierig und dankbar aufnahm, nämlich ausser zwei Gesang-Aufführungen der Gesellschaft „Opernchor“, wo Solosänger der Kroll'schen Bühne mitwirkten und aus „Tannhäuser“, „Lohengrin“ und „Rienzi“ die schönsten Scenen ausführten, Nichts, als einige Instrumental-Piccen aus diesen Opern durch die Kroll'sche und Rudersdorff'sche Capelle. Der Componist selber scheint aber jetzt diese Angelegenheit erster zu betreiben als bisher, wo er, wenigstens einmal bereits, Veranlassung zum Bruche gab. Seine Frau ist nämlich so eben deshalb hier angekommen, um mit dem General-Intendanten zu unterhandeln, wird aber leider durch einen unglücklichen Fall auf dem hiesigen Bahnhofe wohl kurze Zeit an der Ausführung verhindert werden. Man schiebt fast allgemein die Schuld der langen Verzögerung auf die halstarrige, stete Weigerung unserer Capellmeister; ich kann aber diese Meinung, wenigstens was Dorn betrifft, dahin widerlegen, dass derselbe sich durchaus geneigt und mit Interesse über Wagner's Musik ausgesprochen hat, während die Schuld daran liegt, dass Liszt auf Wagner's oder seine eigene Forderung durchaus persönlich dirigiren will oder soll, worauf natürlich die Intendantur, ohne

sich dadurch gehörig blosszustellen, nicht eingehen kann. Da fürchte ich, möchte selbst der Befehl Sr. Majestät Nichts fruchten, wenn Liszt die Partitur in Beschlag behält. Wenigstens bleibt es ein Glück, dass in Sietlin doch noch eine Opern-Gesellschaft existirt, welche dann einmal so mildthätig ist, uns mit Wagner's Schöpfung bekannt zu machen. — 32.

### Leipziger Brief.

Die ersten beiden Abonnements-Concerte im Saale des Gewandhauses sind vorüber und somit ist die musikalische Saison Leipziger eröffnet. Wir hatten uns in unserem letzten Berichte nicht getrauscht, als wir des bevorstehenden Wiederbeginnes dieser Concerte gedenkend, die Vermuthung aussprachen, es würde wohl Alles beim Alten bleiben und eine Overtüre von Cherubini, Weber oder Mendelssohn, sowie die III., V. und VII. Beethoven'sche Sinfonie würden den Reigen beginnen. Mendelssohn's „Meeresstille und glückliche Fahrt“ und die herrliche Sinfonie schmückten in Wahrheit das Programm des ersten Concertes. Wir dürfen uns auf diese Propherziei jedoch nichts einbilden, denn so ist es Brauch gewesen seit zwanzig Jahren und wir werden wohl noch manchen Schnee und manche Baumblüthe erleben, ehe man von der guten alten Sitte abgeht, die boshafte Menschen „Stabilität“, die schlimmen von diesen sogar „Schlundrian“ nennen. Zagstanden muss jedoch werden — und wir unseres Theils sind gewiss nicht die letzten, die dies anerkennen — dass diese beiden Werke, ebenso wie die Overtüre zu „Euryanthe“ und die Schumann'sche *B* dur-Sinfonie im zweiten Concert, unter der Leitung des Capellmeisters Riets in grösser Vollkommenheit vorgeführt wurden. Es erinnerten diese Leistungen an die Zeit der höchsten Blüthe unserer Concerte unter Mendelssohn. — Als Sängerin hörten wir eine junge Engländerin, Miss Georgina Stabback in beiden Concerten. Die junge Dame hat sehr ansprechende Stimm-mittel, ist aber ohne Zweifel noch Anfängerin. Ihre Gesangs-bildung ist noch nicht vollendet; es zeigen sich hier noch einige Mängel, die der Stimme leicht gefährlich werden können, wenn sie nicht bei Zeiten beseitigt werden. Wir rechnen dahin vor Allem die oft ungenügende Tonbildung, das Quetschen und Pressen einzelner Töne, so wie die oft nicht ganz reine Intonation. Die Keilfertigkeit der Miss Stabback ist noch unbedeutend, Coloratur gelingt ihr daher nicht wohl. Am meisten traten diese Mängel in der Beethoven'schen Arie „*AA, perfido*“ (1. Concert) und in der Concert-Arie Nr. 2 von Mozart (2. Concert) hervor. Ausserdem fehlt dem Vortrage der Sängerin auch das Leben, die tiefinnige Wärme der Empfindung, welche vorzugsweise zur lebendigen Gestaltung dieser beiden Musikstücke unerlässliche Bedingung sind. Bei weitem entsprechender war Miss Stabback's Wiedergabe der Arie aus Elias: „Höre, Israel“ (im 1. Concert) und der drei Lieder: Canzonetta von Haydn, My Dow von Sterndale Bennett und „Schottische Ballade“ (2. Concert), welche Miss Stabback sämmtlich in englischer Sprache sang. Hier war sie in einer ihrem künstlerischen Naturell entsprechenden Sphäre und verstand vorzüglich der „Schottischen Ballade“ durch ihren Vortrag einen eigenthümlichen Reiz zu verleihen. Trotz der ge-

machten Ausstellungen erkennen wir in Miss Stabach eine für die Folge viel versprechende Sängerin, deren Leistungen auch jetzt schon beachtenswerth sind. Wie wir hören, ist sie für die laufende Saison engagirt. Wesshalb man aber ausserhalb des deutschen Vaterlandes und bei dem unmusikalistischen Volke Europa's eine Sängerin für eines der ersten Kunstinstitute Deutschlands suchte, ist nicht recht einzusehen; denn so gern wir auch Miss Stabach's Streben und das Gute, das sie leistet, anerkennen, so sind wir doch der Ansicht, dass es in Deutschland an Sängerninnen wie diese nicht fehlt, dass sogar auch noch bedeutendere deutsche Künstlerinnen zu finden gewesen wären, die recht gern eine Einladung nach Leipzig angenommen hätten. Es ist das wieder einmal ein Zug jener bekannten Ausländerei, die uns Deutsche so oft schon in den Augen anderer Völker herabgesetzt hat. — Das Solospiel war im ersten Concerte durch Hrn. Friedrich Grätzmacher, unsern geschätzten Violoncellisten — im zweiten durch Hrn. Wilhelm Krüger, Pianist Sr. Majestät des Königs von Württemberg, vertreten. Hr. Grätzmacher spielte ein neues Concert in *D* dur, Op. 45 von B. Moliqne, eine Composition, die ihres Schöpfers würdig ist. Besonders sprachen uns der erste und der zweite Satz an. Die Ausführung war eine sehr lobenswerthe und Hr. Grätzmacher bewährte sich durch sie abernals als ein tüchtiger und geübter Virtuos seines Instrumentes. — Hr. W. Krüger erfreut sich eines weit verbreiteten Rufes als Pianist, er gilt mit Recht als einer der hervorragenden Virtuosen. Diesem Rühme entsprach auch sein Spiel vollkommen in den beiden kleineren Clavierstücken: Rhapsodie „Auf Flügeln des Gesanges“ von St. Heller und „Fuge“ von Mendelssohn, welche ihm in technischer wie geistiger Beziehung reiche Gelegenheit zum Glänzen darboten. Ein glücklicher Griff war es jedoch nicht zu nennen, dass er sich mit einem Concerte eigener Composition dem Publikum vorstellte. Concerte mit drei Sätzen lässt man sich nur dann gern gefallen, wenn sie als Composition an sich einen höheren Kunstwerth beanspruchen können. Von einem Werke in grosser Form erwartet man nach dem Vorgange der grossen Meister auch Grosses, nicht aber ein weit ausgesponnenes Conglomerat von allem Möglichen. Ein solches ist aber Hrn. Krüger's Concert, das überdem auch in formeller Beziehung viel zu wünschen übrig lässt und dessen Prinzipalpartie zwar sehr schwer, aber dennoch für den Ausführenden nicht sehr dankbar ist. In Folge dessen konnte der Künstler seine grosse Virtuosität in dieser eigenen Composition auch nicht gehörig zur Geltung bringen, und sein Erfolg war gegen den, den er mit den beiden anderen Piöcen errang, ein wenig bedeutender. — Ans dem, was in den beiden ersten Concerten geboten wurde, scheint bereits genugsam zu erhellen, dass die Direction dem im Einladungs-Circular gegebenen Versprechen pünktlichst nachzukommen gedenkt, dass nämlich von den bisherigen Grundsätzen nicht abgewichen werden soll. Ob man dies billigen oder missbilligen soll, hängt ganz von dem ab, was man unter „Festhalten der bisherigen Grundsätze“ versteht. Ist damit gemeint, dass man das Institut auch ferner in streng künstlerischer Weise leitet, dass man die höhere und die klassische Kunst pflegt, von dem Guten vorsugweise das Beste zu geben sich bestreht, so sind auch wir mit diesem Conservatismus, in dem jedoch in unserem Sinne genommen ein wirklicher und die Sache fördernder Fortschritt be-

dingt ist, vollkommen einverstanden. — Heisst die beliebte Phrase von „Befolgung der bisherigen Grundsätze“ aber nur so viel, als ein noch weiter fortgeführtes Circuliren auf einem möglichst beschränkten Raume, die Verfolgung einer ganz einseitigen Richtung, ein Negiren alles Neuen von Bedeutung, jedes Strebens nach dem Kunstideale auf einem anderen, als auf dem Wege, den allerdings grosse Männer der Vergangenheit sich selbst geschaffen haben, — der aber mit der Zeit auch oft zur officiellen Heerstrasse für künstlerische Kärner geworden ist, die deshalb noch keine Könige sind, weil die Räder ihres Karrens in demselben Geleise fahren, das die Carrosse des Königs gemacht hat — dann ist das „Festhalten“ besser mit „Kleben am Alten“ zu bezeichnen und entschieden zu verwerfen. Und leider scheint uns fast, dass man den Kreis, in dem sich unser erstes Kunst-Institut bewegen soll, noch enger wie bisher ziehen will. Weshalb dies geschieht, können wir nicht einsehen, denn die Versuche, die man in den letzten beiden Jahren gemacht hat, bedeutende neue Kunsterscheinungen bei uns courföhig zu machen, sind alleseitig mit Freuden begrüsset worden und haben den nachhaltigsten Erfolg gehabt. Warum also ein glücklich begonnenes Werk kann aufgegeben, wieder aufgeben? Wie wenig lockend übrigens die diesmalige Einladung der Direction zum Abonnement war, beweist, dass die Zahl der Abonnenten in diesem Jahre beträchtlich geringer ist, als in den letzterfloessenen, trotzdem es noch immer zum besten gehört, das grosse Concert zu besuchen. — Wie schwer sich die Direction zu zeitgemässen Änderungen auch in anderer als rein künstlerischer Beziehung entschliesst, geht aus der Art und Weise hervor, wie sie sich fast nur mit Ungedult Concessionen betreffs des äusseren Arrangements der Concerte Schritt für Schritt abtrotzen lässt, anstatt den gerechten Wünschen des Publikums freiwillig nachzukommen. Sehr viele Stimmen wurden in der Tagespresse laut gegen das Unwesen mit dem nichts weniger als anständigen Warten und Drängen an den Eingängen des Saales, dem man sich jedoch nicht ganz entziehen konnte, wenn man nicht das Vergnügen haben wollte, im sogenannten kleineren Saale — i. e. im Buffet — zu stehenabzuwarten und mehr Theatassengeklapper als Musik zu hören, oder in einem, einer Bodenkammer ähnlichen finsternen Raum hinter den Galerien bei einigen zwanzig Grad Räumur mit obligater Zugluft zu sitzen. Um dem Uebel abzuhelfen, schlang man vor, alle Sitze im Saale zu numeriren, vielleicht selbst dafür den Abonnementpreis etwas zu erhöhen — obwohl wir die Berechtigung eines solchen Aufschlages nicht einsehen — und überhaupt nicht mehr Billets auszugeben, als der Saal an Personen bequem fassen kann. Von der öffentlichen Meinung gedrängt, griff die Direction nun zu einem Auskunftsmitel, das aber wie alle halben Maassregeln das Uebel nur noch ärger gemacht hat. Man numerirte einige der besten Sitze im Saale, nahm dafür für den Sitz noch drei Thaler mehr, machte damit ein ganz gutes Geschäft und überliess es den übrigen Abonnenten nach wie vor, sich durch Warten auf der Treppe und mit verschiedenen Rippenstössen, die ohne Ansehen des Alters und Geschlechtes regelmässig ausgehüllet werden, einen Platz zu erkriegen. — Für gegenwärtige Saison ist es nun allerdings zu spät, in dieser Beziehung eine Änderung zu treffen; vielleicht sieht die Direction aber jetzt schon das Unzureichende halber Maassregeln ein und gibt für nächstes Jahr den allgemeinen Wünschen

besser Gehör. Für jetzt bleibt uns nur der nicht schwer zu erfüllende Wunsch, dass man sich während des diesmaligen Concert-Cyclus in geistiger Beziehung weniger exclusiv zeigen und endlich den wirklich bedeutenden Kunstercheinungen der Neuzeit ihr Recht geben. Untergeordnetes dagegen — wie wir in den letzten Jahren Vieles haben hören müssen, wenn es nur der einmal beliebten Richtung angehört und grossen Vorgängern mühsam nachhinkte — streng zurückweisen, vor Allem aber auch bei der Zusammenstellung der Programme nach höheren künstlerischen Grundsatzen verfahren und darauf Bedacht nehmen möge, dass die Programme eines Theils nicht monoton, anderen Theils nicht zu mannigfaltig, oder besser gesagt: hantscheckig ausfallen.

Im Theater kam Herold's reizende Oper „Zampa“ nach fünfzehnjähriger Ruhe wieder zur Aufführung. Leider aber hatte man das Einstudiren dieses für unsere Sänger so gut wie neuen Werkes etwas zu sehr übereilt, so dass diese Vorstellung mehr einer noch wenig genügenden Probe glich. Die Titelfolle sang Herr Dacke befriedigend, da ihm die Partie sehr gut liegt und er dabei namentlich seine wohllingende Tiefe geltend machen konnte. Im Spiel zeigte er sich gewandt und lebendig. Nächst ihm verdienen lobende Erwähnung Hr. Behr (Daniel), Hr. Schneider (Dandolo) und was das Spiel betrifft auch Frau Günther-Bachmann (Ritta), Fr. Baek (Camilla) und Hr. Widemann (Alfonso) waren — namentlich in dem zweiten und dritten Akt — noch nicht vollständig fest und konnten daher ihre Partien nur mit Mühe und ohne Erfolg durchführen. — Eine ebenfalls wenig erfreuliche Vorstellung war die Repetition des „Tannhäuser“. Man hatte diese ohne weitere Probe riskirt; das geht bei einem so schwierigen Werke unserer Ansicht nach aber nur, wenn es schon mehrmals in kurzen Zeiträumen hintereinander gegeben worden, nicht aber wenn es so gut wie neu einstudirt zu betrachten ist. Um das Unglück vollständig zu machen, war Frau Schütz-Witt, welche die Elisabeth abermals als Gast sang, nicht gut disponirt, was übrigens in den meisten anderen Sängern auch der Fall war. Die schätzenswerthe Sängerin vermochte daher weniger zu wirken, als bei ihrem ersten hiesigen Auftreten in dieser Partie, wenn auch innerlich ihre glückliche Auffassung des Charakters anzuerkennen war. — Eine glänzende Vorstellung war jedoch die einige Tage später folgende von „Montecchi und Capuleti“. Frau Schütz-Witt sang und spielte die Giulietta sehr schön, ihre äusserst wohllingende Stimme kam hier zur vollsten Geltung. Ihr würdig zur Seite standen Fr. Buck (Romeo) und Hr. Schneider (Tebaldo). Der Romeo ist jedenfalls die beste Leistung Fr. Buck's und beweist, dass die junge Dame in neuester Zeit im Gesange wie im Spiel bedeutende Fortschritte gemacht hat. — Dem Vernehmen nach werden wir in nächster Zeit eine Reihe von älteren, hier lange nicht gehörten Opern und auch einige neue zu sehen bekommen, von letzteren zuerst Adam's „Giraldin“. Es ist aber auch die höchste Zeit, dass endlich etwas mehr Leben und Abwechslung in unser seitler beschränktes Opern-Repertoire kommt.

30.

## Tages- und Unterhaltungsblatt.

Coln. Zur Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Königs wird am Sonntag „Hans Heiling“ von Marschner aufgeführt.

Zuvörderst müssen wir hervorheben, dass diese Oper in früheren Jahren hier einen hohen Grad von Beliebtheit erreicht hatte; der sehr zahlreiche Besuch des Theaters bewies auf das deutlichste, mit welcher Freude man das Wiedererscheinen derselben begrüsste. Marschner zeigt sich in diesem Werke als wahrer Meister der harmonischen Kunst und Instrumentation. Die Charakterisirung des Fantastisch-Schauerlichen der Dichtung ist ihm ganz vorzüglich gelungen, wenn auch nicht ganz ohne allgemeine Anklänge an C. M. von Weber's Auffassungswiese des Geisterhaften in der musikalischen Schilderung. — Die Musik des etwas langen Vorspiels, welches auch die erste Scene der Oper genannt werden könnte, ist besonders in harmonischer Hinsicht interessant, originell und von grosser Wirkung in den Chören; namentlich ist die Charakterisirung der Gnomon als eine sehr gelungene zu bezeichnen. Die Ouvertüre, welche sich dem Vorspiel unmittelbar anreihet, wild und meist leidenschaftlich bewegt, ist ebenfalls von imposanter Wirkung. Die Aufführung der Oper darf eine recht befriedigende und in einzelnen Scenen sogar eine vorzügliche genannt werden. Herr Carl Becker sang die schwere Partie des Heiling mit vielem Ausdruck, Fr. Johannsen als Anna erwarb sich durch ihren echt künstlerischen Vortrag lebhafte Anerkennung. Fr. Günther sang die Gertrud ebenfalls recht brav. Fräul. von Westerstrand als Königin machte keinen Effekt, da ihrem Gesange jeder Ausdruck, welcher irgendwie Wirkung hervorbringen kann, fehlte. Auch Herr Röhr konnte als Conrad nur in wenigen Stellen genügen. Die Chöre waren ganz vorzüglich. Schliesslich müssen wir noch der Jubel-Ouvertüre von C. M. von Weber gedenken, welche der Oper voranging und von unserm tüchtigen Orchester sehr brav exekutirt wurde. — Herr Musikdirektor Peters welcher sich „Hans Heiling“ zu seiner Benefiz-Vorstellung gewählt hatte, verdient für die Einstudirung desselben unsern jungen Dank. — In dem ersten Gesellschafts-Concert, welches am 24. Oktbr. stattfindet, wird Frau Henriette Saloman-Nissen singen. — F. Hiller hat eine neue Composition „Loreley“, für Soli, Chor und Orchester, zu welcher Wolfgang Müller den Text gedichtet, vollendet. — Hr. Christian Reimers, der vortreffliche Violoncellist, hat eine Lehrstelle an der Rheinischen Musikschule angenommen und bereits angetreten. — Nachträglich muss noch bemerkt werden, dass Frau von Marra in der ersten Woche dieses Monats als Marie in der „Regimentstochter“ und zweimal in einem für sie von R. Benedit geschriebenen Liederspiel „Angela“ hier auftrat. — Die Proben zu „Lohengrin“ von Wagner haben bereits begonnen. — Die Berliner Musik-Zeitung lässt sich von hier schreiben, dass Fr. von Westerstrand unbedingt eine Zierde unserer Bühne sei, dass im Brustregister ihr Ton voll und rund genannt werden müsse und endlich ihr Vortrag Wärme und Innerlichkeit zeige. Hier weiss man nichts von alledem!

Duisburg. In dem am 8. October stattgefundenen Concerte des hiesigen Musikdirektors Zur Nieden hörten wir ausser dem ersten Theile des Oratoriums „Paulus“ von Mendelssohn, die Beethoven'sche Sonate für Pianoforte und Violine in A, welche der Concertgeber mit Hr. M.-D. H. Engels aus Mülheim a. d. Ruhr ganz vorzüglich spielte. Die Chöre wurden ganz trefflich gesungen.

München. Unser Tenorist Brandes bekundet ein sehr schätzenswerthes Compositionstalent; ausser einer Ouvertüre, welche in der hiesigen Philharmonischen Gesellschaft gespielt wurde, hörten wir vor einigen Tagen ein Trio von ihm, welches sowohl in Bezug auf Originalität in Erfindung, wie auch in Durchführung auf's Sprechendste von dem bedeutenden Fonds von Talent zeugt.

Dresden. Fr. Jenny Ney hat sich mit dem Hofchauspieler Bürde verlobt.

Braunschweig. Am 1. October sollte Pepita hier tanzen; da die Sennora ihr Erscheinen mit Streit in der Orchesterprobe signalisirte und sich deshalb unser thätiges Orchester, den Dirigenten an der Spitze, veranlasst fand, gegen die insolente Art, mit welcher die Tänzerin auftrat, lebhaft zu protestiren, so verließ Pepita Probe und Stadt, ohne aufzutreten.

Posen. Herr Direktor Wallner hat die Kroll'sche Operngesellschaft in Berlin für 12 Vorstellungen engagirt.

Paris. Am Théâtre lyrique hat eine neue dreiaktige komische Oper von Gevaert „*Le billet du Marquise*“ einen Erfolg gehabt, der weniger diesem Tonwerke, als dem guten Andenken zuzuschreiben ist, in welchem der Componist seit seinem in voriger Saison aufgeführten Erstlingswerke „*Georgette*“ noch steht, und den man wohl *succès d'estime* nennen kann. Gevaert ist sehr rasch von einaktigen zu dreiaktigen Opern übergegangen, hat aber bei diesem Uebergange nichts gewonnen. Die reisende, prägnante Musik der „*Georgette*“ leuchtet zwar an einigen, aber nur wenigen Stellen durch und die Länge der Akte, die Masse der Gesangsummern — die Oper spielt von acht Uhr bis lange nach Mitternacht — entschädigt für diesen Mangel keineswegs. Quantität in Hülle und Fülle, aber Qualität! — Kurz, die Oper war so ziemlich eine Geduldprobe für das Publikum und für die Sänger. Das Librett spielt in Deutschland, zu dessen mittelalterlicher Romanik die französischen Textdichter jetzt häufig greifen, und erinnert in einigen Szenen an Hoffmann's „*Meister Martin*“, wenn auch die Durchführung gänzlich von diesem schönen Stoffe abweicht. Die Aufführung der Oper gab der Direktion Gelegenheit zwei neue Käfte, Mad. Deligée-Lanters und Hrn. Achard vorzuführen, die beide gut aufgenommen wurden und einen ebenso günstigen Eindruck auf das Publikum zurückliessen. — In der italienischen Oper haben gleichfalls in „*Barbier*“ zwei Debuts stattgefunden, das des Hrn. und der Frau Gassier, als Figaro und Rosine, und zwar mit bedeutendem Erfolge, namentlich was Frau Gassier betrifft, die durch ihre gewaltigen Stimmkräfte, wie durch ihren ausgezeichneten Triller, wahre Beifallsstürme hervorrief. — Bei der jüngsten Sitzung der Akademie hielt Halévy nach stufgefandener Vertheilung der Preise einen vortrefflich redigirten Vortrag über das Leben und Wirken des jüngst verstorbenen Musikers Pierre Fontaine. — Die „*Hugenotten*“ waren letzten Montag angezeigt, aber ein ganz eigenenthümlicher Vorfall verhinderte deren Aufführung. Gegen halb acht Uhr Abends wurde die Direktion benachrichtigt, dass sich Fr. Sophie Crivelli noch in dem Theater befände und auch keinerlei Anzeige gemacht habe. Die Oper wurde deshalb nicht gegeben. Der Zettel des andern Tages, Dienstag, und selbst der von Mittwoch kündigten „*die Hugenotten*“, und zwar noch immer mit Fr. Sophie Crivelli an; aber die berühmte Sängerin wollte noch immer nicht erscheinen. Trotzdem wurde die Oper gegeben, da Fr. Poinot die Partie der Valentine übernahm. Es hat sich nun herausgestellt, dass Fr. Crivelli Paris verlassen und dass sie sich nach England begeben, um von dort nach Amerika zu reisen. Man erzählt verschiedene Gründe für ein solches auffallendes Benehmen, doch ist bis jetzt mit Gewissheit nichts angegeben, was zu einer so schleunigen Flucht veranlasste. — Der Staatsminister Fould hat in seiner Eigenschaft als Ober-Direktor der Oper eine Entschädigungsklage gegen Fr. S. Crivelli erhoben und auf die Summe Beschlagnahme gelegt, die sie bei Rothschild steheu hat. — Die sämtliche Ein-

nahme der Theater, Bälle, Caffé-Concerte und Sehenwürdigkeiten, betrug im Monat September 719,583 Fres. und 35 Cent., also 183,814 Fres. und 42 C. mehr als im Monat August. — Die Geschwister Sophie und Elisabeth Dulcken sind von ihrer Reise nach Baden-Baden und Spaa hierher zurückgekehrt.

Bei M. Schloss in Köln erscheint nächste Woche:

**Ed., Franck,**

**Der Römische Carneval,**

Ouvertüre für Orchester. Op. 21.

Partitur . . . . . Thlr. 3. 7/2

Stimmen . . . . . „ 3. 20

Clavierauszug zu 4 Händ. „ —. 17/2

**Gade, Niels W.,**

**Novelletten**

für Pianofort, Violine und Violoncell.

Op. 29. 2 Thlr. 5 Sgr.

Alle Musik-Handlungen nehmen Bestellungen auf diese Werke an.

**Neue Musikalien.**

im Verlage von

**C. Merseburger in Leipzig.**

**Brunner, C. T.,** Opernperlen. 12 kleine Fantasien über beliebte Operntheata f. d. Pianof. im leichtesten gefälligen Styl comp. Op. 276. 2 Hefte à 15 Sgr.

1. Heft: Weisse Dame. Martha. Oberon. Barbier v. Sev. Nachtwandlerin. Tochter des Regiments.

2. Heft: Nachtlager v. Gran. Hagenotten. Casar u. Zimmermann. Don Juan. Lucia. Stradiella.

**Fißgel, Gust.,** leichte, instructive Klaviervariationen mit Fingersatz über das Volklied: „Zu Strassburg auf der Schanz,“ als Vorstufe zu Handel's, Mozart's und Haydn's leichten Klavierwerken. Op. 37 10 Sgr.

— Drei Klavierstücke. Op. 38. 2 Hefte.

1. Heft (15 Sgr.): Frage und Antwort. Dithyrambe. 2. Heft (10 Sgr.): Vorwärts!

**Otto, Julius,** Sechs Quartetten für Männerstimmen, der Liedertafel zu Braunschweig gewidmet. Op. 107. 2 Hefte. Preis jedes Heftes: Part. u. Stimmen 1 Thlr. Stimmen apart. 20 Sgr.

1. Heft: Brüder, trinkt, küsst, singt! Liebesbotschaft. *Qui dormit non peccat.*

2. Heft: Es rauscht dem Jägermannu der Wald. Was willst du denn so sehr verzagen? Das Lied vom Liede.

**Schmitt, Dr. Aloys,** Kinderlieder mit Klavierbegleitung, herausgegeben von *Bra. Widmann.* 2 Hefte à 15 Sgr.

**Schulz, Joseph,** Klänge von Tyroler Alpen. 3 Ficcen im Ländlerstyl für das Pianoforte. Op. 32. 10 Sgr.

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte und besprochene Musikalien sind in der Musikalien-Handlung von M. Schloss zu haben.



# Rheinische Musik-Zeitung

## für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 43.

Cöln, den 28. Oktober 1854.

V. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.

Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers **H. Schloss** in Cöln erbeten.

### Die Musik der Araber.

Wie alle Bewohner des Ostens, so haben auch die Araber Ansprüche auf ein geschichtlich hohes Alter, doch waren Ritterlichkeiten und Romantik bei ihnen stets so hoch vertreten und geachtet, dass man folgerecht darauf auf eine poetische Färbung ihrer Musik schliessen könnte. Ihre Urgeschichte, ihre frühesten Sitten und Gebräuche sind uns indessen unbekannt, wir wissen nur dass sie ein wildes Freiberuterleben führten, das sie gegen Jedermann ihre Hand erheben und Jedermanns Hand gegen sie erheben war. Ebenso wissen wir, dass diese Kinder der Wüste schon im grauesten Alterthume musikalische Instrumente und Namen für die verschiedenen Noten hatten, wie auch dass sie der Musik leidenschaftlich ergeben waren. Ihre Instrumente waren jedoch von der höchsten Einfachheit und ihre Musik nicht viel mehr, als ein rhythmisches Recitiren ihrer Heldengedichte und erotischen Gesänge. So beschränkten sich ihre musikalischen Leistungen einfach hierauf und auf den monotonen Siegesgesang, mit welchem schon damals, wie noch heute, die Hadis ihre Kameele antriehen, doch thaten sie sich als Improvisatoren hervor, eine Kunst, die bei den Märchenerzählern ihren Culminationspunkt erreichte. — Alles Vor- und Nachtheile, wie sie das Leben wandernder, mit der Civilisation selten in Berührung kommender, Nomaden von selbst mit sich bringt.

Die grosse religiöse Umwälzung, die durch Mohameds Lehre im Osten eintrat, blieb selbst auf diese wenigen Keime der Tonkunst nicht ohne Einfluss. Mit dem Uebertritt zum Islam blinde Anhänger des Korans und seiner Lehre geworden, verachteten die Araber von da ab Alles was nicht mit dem rauhen Waffenhandwerk zusammenhing und nur die durch Tradition geheiligten, Wüstengesänge vererbten sich noch von Stamm auf Stamm. Als aber der alles vor sich niederbeugende Waffensturm der neuen Glaubenslehre sie zu Herrn des in der Bil-

dung ungleich höher stehenden Persiens gemacht hatte, als die poetischen Schätze Irans und Griechenlands sich Eingang bei ihnen erzwangen, da hieß auch ihre rauhe Natur von diesem Hauche höherer Cultur nicht unberührt; sie gewannen den schönen Künsten Geschmack ab und duldeten wenigstens ihre Pflege. Persische und griechische Sänger und Musiker trugen ihre Schritte weit in das steinigste Arabien, bis hin nach dem berühmten Grabe, nach Mekka, und die Araber, denen vor Allem die Gastfreundschaft heilig ist, nahmen die fremden Wallfahrer wohlwollend auf. Von da ab tauchen in ihrer Geschichte Namen auf, die hell an dem Himmel der Dichtkunst glänzen, und Mesclid, Saib, *Moid ibn Cherib* leben durch ihre Gesänge noch heute in den Zelten der Wüstenkinder. Unter den Abbassiden erreichte die Dicht- und Gesangkunst ihren höchsten Gipfel und Bagdad, der Sitz der Herrscher, war auch gleichzeitig der Sammelpunkt aller grösseren Dichter und Sänger des Morgenlandes.

Neben oder vielmehr mit diesen beiden Kunstzweigen that sich auch die Tanzkunst hervor und nahm bald eine hervorragende Stelle ein. Pantomimen waren in Bagdad jederzeit zu sehen und eigene Professoren gaben Unterricht in dieser Kunst, die sich von der maassgehenden Hauptstadt bald nach allen Gegenden hin verbreitete die in Bagdad ihre Sonne erblickend, Licht, Lehen und Aufklärung von dorthier empfangen.

Der Kalif Harun-al-Ruschid, der Zeitgenosse Karls des Grossen, der von 786 bis 809 regierte und dessen Namen durch Tausend und eine Nacht selbst in weiteren Kreisen, als sie sich die Weltgeschichte gewöhnlich öffnet, bekannt geworden ist, war ein enthusiastischer Verehrer der Musik. Unter seiner Regierung lebte ein berühmter Flötenspieler, Issac, dessen Kunst ihm die Freundschaft und das Vertrauen seines Herrn gewann. In der Dichtkunst that sich Abu-Giafer hervor und seine Lieder, die er gleichzeitig in Musik setzte, sind noch heute ein Eigenthum der wandernden Nomadenstämme und erklingen allabend-

lich durch die lautlose Stille der weiten Wüste. Der Kalif Naser-Mahomed-el-Farabi, der die Tonkunst nicht allein pflegte, sondern selbst betrieb, erlangte einen so hohen Grad von Kunstfertigkeit, dass man ihn den arabischen Orpheus nannte. Auch ersehen wir aus einer sehr alten Sammlung arabischer Gesänge die das britische Museum in London aufbewahrt, dass die Araber schon vor dem Jahre 1060 theilweise Kenntniss des Contrapunkts hatten. Die Dichter jener Zeit athmen in ihren Poesieen zuweilen eine so elegische Sprache, dass Bruchstücke davon noch heute mit den besten Erzeugnissen unserer Literatur in die Schranken treten können. Wer kennt nicht die reizenden Lieder eines Hafis, den man mit Recht „den Göttlichen“ nannte? Aber auch neben jenem hellfunkelnden Sterne glänzten andere bedeutende Dichter und von einem derselben, Abu-Mohamed, erzählt man sich, dass eine seiner Dichtungen, der Abschied genannt, den Kalifen Watek, in solches Entzücken versetzte, dass er seinen Königsmantel abnahm, um ihn über die Schultern des gefeierten Sängers zu hängen, dem er gleichzeitig hundert tausend Dirhems auszahlen liess. Wir theilen aus diesem wundervollen Lied das uns überkommen ist, die erste Strophe mit, bemerken indess, dass keine noch so gelungene Uebersetzung den zugleich einfaches und schwungvollen Ausdruck des Originals wiederzugeben im Stande ist:

„Der Schiffer ruft; nicht länger darf ich weilen,

„Doch bleibt mein Herz zurück;

„Maimunas Auge nur vermag die Wund' zu heilen!

„Wie viel kann nicht ein Blick!“

Die eigentliche Musik der Araber bildet ein Aneinanderreihen unzähliger Scalen, weil sie, wie sehr viele der orientalischen Völkerschaften, nie von einem Ton zu einem andern, ob höher oder tiefer übergehen, ohne alle dazwischenliegenden Töne im Fluge zu berühren. Dieses unangesetzte Auf- und Abgleiten der Stimme, welches einer europäischen Ohre unerträglich wäre, bildet nach ihrer Ansicht den Reiz der Musik und der Melodie. Dass sie nach Alledem keine Kenntniss von Harmonie haben, braucht kaum gesagt zu werden und in der That wird in ihren Concerten, wo nur Saiteninstrumente gebraucht werden, Alles unisono vorgetragen, wodurch natürlich ein grässlicher Lärm entsteht, für den ihr Ohr indess gefühllos bleibt. Ihre übrigen Instrumente reihen sich zum grössten Theil mehr der Trommelgattung an, doch findet man auch Flöten und Tuben bei ihnen; das letztere Instrument ist es was den Imams und Derwischen als Begleitung bei den religiösen Tänzen dient. Endlich findet man bei den Arabern noch eine Art viersaitiger Leier, Oud oder Aoud genannt, ein Instrument, welchem sie in der Hand eines kundigen Spielers ähnliche Kräfte

wie die der Leier Amphions zuschreiben. Nur hat hier jede Saite ihre besondere Kraft und zwar ist die erste ein unfehlbares Heilmittel für Trübsinn und Phlegma, die zweite stiet mit ihren Klängen wilde Fröhlichkeit aus, die dritte verleihet ihren Hörern und Hörerinnen Gesundheit und frische Lebenskraft und die vierte endlich bringt mit ihren Tönen den Rasenden zur Vernunft zurück. Der Araber glaubt an diese Wunderwirkungen so fest, dass er jederzeit bereit ist, den Ungläubigen oder Zweifelnden durch eine Menge von Thatsachen zu überzeugen.

Die Araber theilen ihre Musik in zwei Theile; der erstere, Telif, fasst mehr die Compositionslehre, der zweite, Ikan, die praktische Ausführung, die Anwendung auf die einzelnen Instrumente in sich. Sie haben vier Hauptnoten, aus denen sie acht andere ableiten. Ihre Notenschrift ist eine eigenthümliche. Man denke sich ein längliches Rechteck, welches durch sieben vertikal laufende Linien getheilt, acht Zwischenräume bietet. Der erste derselben dient zur Bezeichnung der Tonintervalle und hat seinen Namen hiervon, die sieben andern enthalten die Namen der persischen Cardinalzahlen. Jede der Linien hat eine andere Farbe, die zum Verständnis des Ganzen, eingerochnet Nummer und Zwischenraum des Tons, von hoher Wichtigkeit ist. Die Notenschrift ist demnach, der früherer Zeiten ganz ungleich, eine sehr complicirte.

Von den Instrumenten der Araber sind ausser den vorgenannten noch erwähnenswerth das Rebab, ein rundes dreisaitiges Streichinstrument mit kurzem Griff, einer Schildkrötenschale mit einer runden Handhabe ähnlich, welches mit einem Bogen gespielt wird. So ist auch das Semege ein ähnliches Instrument, gewöhnlich aus der Hälfte einer Cocosnus bestehend, über welche Saiten von Katzendarm, oft auch von Pferdehaar gespannt sind und die Marabba kann ihrer ganz ähnlichen Bauart wegen, auch hierher gezählt werden. Dann haben sie noch den Taubour, eine Art Mandoline mit sehr langem Griff, das Doufl, unsern Tamburium, und das Santur, unsern Psalter ähnlich. Das Semege und die Trommel werden am häufigsten von den wandernden Musikanten benutzt und dienen als Begleitung der tanzenden Weiber. Dann haben die Araber noch zwei Arten von Flöten, Schami und Sulami und ein Tuba von Metall, Bouk genannt. Die beiden ersten sind von Rohr mit einer aussergewöhnlichen Zahl von Löchern, die letztere, wie schon gesagt, von Metall, vier und vierzig Zoll lang, mit einem Mundstück von Rohr und am untern Ende so weit, dass es die Hand des Spielenden fasst. Der Gebrauch dieser Instrumente richtet sich nach der Gegend und selten sieht man eine Stadt, in welcher Alle repräsentirt sind. Der

Gesang ist fast nur bei den wandernden Stämmen vertreten, doch hört man auch zuweilen in den zahlreichen Caffehäusern monotone Weisen vortragen. Endlich haben die Schiffszieher noch einen eigenthümlichen Gesang, der indess mit den Tönen, wie auch wir sie häufig von unsern Matrosen bei der Arbeit hören, eng verschwi-  
stert ist.

Es gehört zur Sitte der Araber, dass ihre Paschas und hohen Würdenträger grosse Musikbänden, deren freilich schwache Leistungen sowohl für ihre Herren, als für die Oeffentlichkeit bestimmt sind, halten. Das Musikcorps des Sheriffs von Mekka spielt sogar täglich zweimal in dem grossen Vorhofe seines Pallastes zum grossen Ergötzen der gläubigen Wallfahrer.

### Aus Prag.

Oktober 1854.

[Prager musikalische Zustände. Oeffentliche und private Lehrmittel. Das Conservatorium. Die Orgelschule. Die Sophienacademie. Das Piano. Pröschel und seine Nachfolger. Gesangsunterricht.]

Dem geehrten Wunsche, die Leser der „Rheinischen Musikzeitung“ mit den musik. Zuständen der Moldaustadt einigermaßen bekannt zu machen, entspricht der Schreiber dieser Zeilen um so lieber, als Prag in Ihrem geschätzten Blatte bisher noch nicht vertreten erscheint, eine nähere Besichtigung seiner künstlerischen Bedeutung auch aber wohl verdient.

Prag geniesst in Sachen der Musik auch jetzt noch hie und da eines günstigen traditionellen Rufes, dieser aber schreibt sich aus der Mozart'schen Kaiserzeit her, die schon lange verblühen. Andererseits blickt das Vorurtheil aus der Vogelperspektive auf uns herab; davon tragen aber weit mehr andere als bloss artistische Verhältnisse die Schuld; denn die Hauptstadt Böhmens, sammt ihren 130,000 Einwohnern, ist keine Residenz, enbthret jegliche politische Selbstständigkeit. Zur Orientirung des freundlichen Lesers dürfte es somit angemessen sein, den ersten Brief eines ständigen Referates als Einleitung zu betrachten, in dieser aber das factische bestehende im Allgemeinen zu constatiren, die historischen Momente der Entwicklung anzudeuten.

Nimmt man die Anzahl der Bildungsanstalten, der Schulen, und anderweitigen Lehrmittel als Criterion für den Standpunkt eines Ordes in der Kunst; so rangirt Prag unter den in dieser Beziehung sehr reich dotirten Städten; denn sie ist so gross, dass man eher von einem Ueberflusse als von einer quantitativen Unzulänglichkeit sprechen könnte. Prag besitzt ausser seinem Conservatorium, die Organistenschule, mehre öffentliche Gesangsschulen und Vereine, 6 oder gar 7 sogenannte Musikinstitute, von denen manche über 100 Zöglinge des Pianospiels haben; der Unzahl privater Professorinnen und Professoren der Tonkunst nicht zu gedenken. Ob und inwiefern diese quantitative Opulenz die qualitativen Resultate der pädagogischen Leistungen entsprechen, ist freilich eine zweite Frage.

Das Prager Conservatorium, als erstes Institut dieser Art in Deutschland, seit seiner Gründung im Jahre 1817, hat einen Weltruf. Diesen erlobte es sich in früheren Jahren um so leichter und sicherer, als es nicht nur lange Zeit das Monopol in Deutschland hatte, sondern auch der Musikwelt zu manchen Epoche machenden Instrumentalisten höchsten Ranges lieferte und alle Capellen und Orchester Europa's mit tüchtigen Künstlern versorgte. Insbesondere war es, unter des für das Institut, noch mehr aber für das Prager Theaterorchester unvergesslichen Pixis (Bruder des berühmten Pianisten Peter und Vater des Violinvirtuosen Theodor in Köln) Leitung die Violinschule, die sich des besten Rufes erfreute und mit Recht. Im Prager Conservatorium sind alle Orchesterinstrumente vertreten; nur findet die Viola keinen selbstständigen, das englische Horn, die Bassklarinete keinen sekundären Cursus, wie in Paris; die in der modernen Instrumentation so wesentliche Harfe gar keine Beachtung, das Piano nur insoweit, als es zur Begleitung dient. In der Bildung von Instrumentalvirtuosen, als solchen, wird noch immer Bedeutendes und Erfreuliches geleistet. Dies beweisen die glänzenden Erfolge so mancher Zöglinge in den kompetenten Musikstädten und der Umstand, dass dem Conservatorien nach vollendeter Lehrzeit um eine ehrenvolle und sichere Stellung nicht bange zu sein braucht. Dem von der Natur reich Begabten öffnen sich leicht die zahlreichen Hofcapellen und andere Orchester höhern Ranges; dem minder Befähigten die Militärcapellen u. d. Institute. — Die am Conservatorium bestehende Gesangsschule, zerfallend in einen Concert- und einen dramatischen Course, erfrant sich einer weit milderer, so zu sagen, sehr kleinen Theilnahme von Seiten der Lernenden; sie vermochte aber bisher, eigenthümlich genug und mit nur vereinzelten Ausnahmen, keine so günstigen Resultate zu erzielen, wie Instrumentalschulen. Wenn wir andeuten, dass auch in den letzteren mehr auf das technische Virtuosenhum, als auf gründliche Bildung gesehen zu werden scheint, so berührt dieser jedenfalls nicht unwesentliche Tadel nur zum Theil das bei der Anstalt fungirende Personal, weit mehr aber noch die Organisation des Ganzen. Das Conservatorium verdankt seine Gründung und bisherige Erhaltung nur privaten Kräften, diese aber bilden eine immer nur precäre Basis. Abgesehen von der einst vielleicht hinreichenden, den jetzigen Verhältnissen aber nicht mehr entsprechenden, geringen Dotirung des Lehr- und Verwaltungspersonales, haben sich im Laufe der Zeiten die Ansprüche an die artistische und wissenschaftliche Tüchtigkeit so gesteigert, mit den vorhandenen Mitteln an eine siegreiche Concurrenz gegen die seitdem aufgeblühten Anstalten Leipzigs, Münchens, Berlins Ahnllicher Tendenz nur bedingungsweise und um so weniger zu denken, als heut zu Tage die technisch-musikalische Bildung mit ihrer exclusiven Nalvetät nicht mehr ausreicht, sondern auch die humanitische zur wesentlichen Grundlage für höhere Künstlerschaft fordert. Mangelt nun an unserem Conservatorium jedo Gelegenheit fast in letzterer Beziehung, so hleibe auch in der ersten noch so Manches zu wünschen übrig. Manche Instrumentalklasse zählt zu viel Eleeven um von nur einem Lehrer befriedigt zu werden. Ferner erscheint das Amt eines Dirigenten der Orchesterschule und eines Professors der Theorie, sammt Contrapunkt und Instrumentation in der Person des Directors cumulirt, der überdies noch die Oberaufsicht und Leitung des Ganzen zu versehen hat. Bei

solcher Sachlage erscheinen die Leistungen des Conservatoriums immerhin preiswürdig, sind die etwaigen, allerdings nicht wegzulassenden Mängel der Anstalt, als einer Hochschule für künftige, weltbürgerliche Künstler, wie schon gesagt, mehr der Umfassung des Ganzen, als der Unzulänglichkeit des Einzelnen zuzuschreiben. Näher hier einzugehen, wäre jetzt um so weniger an der Zeit, als mit der nun hoffentlich bald ins Leben tretenden Landeschule des Königreichs Böhmen eine neue Aera für heimische Kunst und Wissenschaft beginnen dürfte. Die neue, wenigstens in gewissen Sphären selbständige Landesvertretung wird wohl der bisherigen, trotz der scheinbar vieljährigen Consolidirung, immer nur provisorischen Lage unseres Conservatoriums ein Ende machen, dann aber, mit der Constituirung desselben als ans öffentlichen Mitteln dotirten Anstalt, die von den gesteigerten Ansprüchen der Zeit und Concurrenz geforderte Reorganisation in wissenschaftlicher, artistischer und administrativen Beziehung gewiss nicht lange ausbleiben. —

Die Organistenschule ist ein Product des „Vereins zur Beförderung der Kirchenmusik in Böhmen“. Während in früheren Jahren der Verein seine, eben auch nur aus Beiträgen der Mitglieder bestehenden Geldmittel in diverser Art des Wirkens verpflanzte, beispielsweise auch zeitweilige Produktionen bei Kirchenfesten und das mit bedeutenden Kosten veranstaltete, richtet er jetzt sein Hauptaugenmerk auf die Schule, und erreicht so sein Ziel am grädesten Wege. Die günstigen Erfolge dieses Gebahrens sind zwar nicht ostentativer Natur, sie verbreiten sich aber segensreich über das ganze Land, da es für alle Lehramtskandidaten Pflicht ist, die Schule zu besuchen, deren Zeugnisse autorisirte Geltung haben. Die absolvirten Zöglinge tragen die erhaltene Bildung in alle Städte und Städtchen des Landes, an welche sie ihr künftiger Lehrberuf fesselt. Die in der Hauptstadt gesäete Saat geht überall fruchtbar auf, da durch die Pflege der Kirchenmusik zum grössten Theile auch die anderweitige musikalisch-pädagogische Wirksamkeit in die Hände des Volklehrers gelegt ist. So verhältnissmässig gering auch die Mittel sind, über welche der Verein zu verfügen hat, die Schule leistet alles Mögliche, was man von einem zwölfjährigen Kursus verlangen kann. Bei den jährlichen Prüfungen geben die Leistungen der Schüler sowohl im praktischen Orgelspiele, als auch in der theoretischen Kenntniss aller Materien der *musica sacra*, den glänzendsten Commentar zu der Tüchtigkeit des tiefen Musikers, zu der gewissenhaften Energie des trefflichen Pädagogen, dessen sich die Schule in ihrem Director H. C. Pitsch erfreut. Bestatzt Prag in diesen Instituten die Hauptträger der Tonkunst nach ihren Hauptrichtungen, so bleibt nur jene günstige Umgestaltung der Verhältnisse zu wünschen, welche nicht nur ihre Existenz für die Zukunft, sondern auch die Mittel sichert zu grossartigeren und neuen Organisationen derselben. —

Die Sophienacademie „zur Emporbringung des klassischen Gesanges und der Musik überhaupt“ bildet ein Verein von betragenden und wirkenden Mitgliedern. Mit ihm ist eine Gesangs- und eine Pianoschule vereinigt; eine Anzahl jährlicher Concerte vermittelt den Rapport zwischen ihr und dem Publikum. Die Sophienacademie hatte ihre Glanzperiode vor mehr denn 10 Jahren und wirkte damals äusserst fördernd auf die hiesigen musikalischen Zustände. Seit Jelen's (jetzigen Reichsrathsarchivars in Wien)

Abgange sieht das Institut hin; denn trotzdem, dass es seit dieser Zeit seinen artistischen Director bereits vier oder gar fünfmal wechselte, scheint es den Mann nicht mehr gefunden zu haben, der mit der künstlerischen Tüchtigkeit auch jene Energie verbinden möchte, die dem Gründer der Academie eigen gewesen. Ausser der Mitwirkung bei den grossen Weihnachts- und Osterproductionen des Tonkünstlervereins beschränkt sich die öffentliche Wirksamkeit der Academie, wie gesagt, auf jene Concerte, welche sie selbst in der Wintersaison veranstaltet. Die Programme derselben unterscheiden sich nur selten von jenen, die man bei den gewöhnlichen Productionen der Liedertafeln und Gesangsvereine kleiner Provinzialstädte in Deutschland findet. Lieder mit Pianobegleitung, vierstimmige Chöre bilden, mit einer oder zwei Compositionen strengerer Richtung zumeist nur den Inhalt. Ob eine solche Wirksamkeit dem pompösen Titel „zur Emporbringung des klassischen Gesangs“ entspricht, ist leicht zu beantworten; die Leistungen der Pianoschule scheinen von gar keiner Bedeutung. Wir haben Grund, diese Verhältnisse der Sophienacademie nicht allein der artistischen Leitung, sondern auch anderen Ursachen zuzuschreiben. Ist es Mangel an Theilnahme, besonders von Seiten der betragenden Mitglieder, so wäre es jedenfalls besser, den Verein gänzlich auflösen und das, als Subsidie anderweitig immerhin nicht unbedeutende Kapital einem anderen musikalischen Institute zuzuwenden. —

Dass das Piano überall als Grundpfeiler der allgemeinen, zumal der dilettirenden Musikbildung dient, ist dem Orchesterstellvertreter *par excellence* natürlich. In Prag bildet die Fertigkeit auf der Tastatur ein wesentliches Moment im Leben der Jungfrau, ebenso wie des Jünglings, möge sein Lebensziel welehem Berufe immer angehören. Die Verallgemeinerung des modernen Pianism, der nun aufgehört, ein Regale der privilegierten höhern Gesellschaft zu sein, findet bei uns ihre Erklärung in der grossen Vorliebe und schwärmerischen Neigung insbesondere des slawischen Theiles der hiesigen Bevölkerung für die Musik. Auch ist der böhmischen Jugend ein besonders specifisch musikalisches Talent, zumal zur Reproduction, nicht abzusprechen; von weleher eigenthümlichen ethnographischen Erscheinung sich Jedermann leicht überzeugen kann, der Gelegenheit hatte, die musikalischen Fähigkeiten verschiedener Länder im Allgemeinen prüfen und beobachten zu können. Wie sich am gewöhnlichen Weltmarkt die Production nach dem Bedarfe der Consumenten richtet, Waare und Nachfrage sich wechselseitig kompensiren, so regelt sich auch der Haushalt im öffentlichen Leben der Kunst, denn auch diese hat ihre praktische, in solichem Sinne volkswirtschaftliche Seite. Wo der Privatunterricht Einzelner nicht ausreichte, das Badjet der Familie nach wohlfeileren Lehrmitteln dürstete, als jene bieten konnte, da stellte sich die Abhülfe von selbst ein. Logiers Methode massenhaften und gleichzeitigen Unterrichts anbahnte dieselbe. Auf dieser Basis baute Herr Prochak und vollendete ein so sagen ganz neues, selbstständiges System, mit welechem es ihm gelang, die schönsten Resultate zu erzielen. Vor mehr als 20 Jahren gründete Prochak zuerst eine solche Musik-eigentlich Pianoschule. Die Neuheit und Ungewohnheit der Sache, das Vorurtheil des Publikums stellten derselben Anfangs natürlich grosse Hindernisse in den Weg und konnten nur durch wirkliche Erfolge besiegt werden. Prochak war der Mann dazu, er ist ein wis-

senschaftlich gebildeter Musiker, ein vorzüglicher Pädagoge und, was die Hauptsache, ihm ist die Kunst wahrer Lebensberuf, nicht blosses Mittel zu kasserlichen Zwecken, nicht die melkende Kuh für prussische Vortheile des praktischen Utilitarian, er bildet nicht blosse fingerfertige Pianisten, sondern Musiker als solche. Dass dadurch die Liebe zur Kunst, gründlichere Kenntniss und höherer Geschmack in die weiten Kreise der Dilettantenwelt geleitet werden, ist ein grosses Verdienst um die Hauptstadt seines Vaterlandes; dass eben bei besonderen Anlagen des Schülers, unter seiner Aegide die besonderen Zwecke des höchsten Virtuositenthums erfüllt werden können, beweisen so manche Künstlernamen besten Klanges aus seiner Schule, von denen wir nur beispielsweise die geniale Wilhelmine Clauss nennen wollen. *Exempla trahunt*. An die Musteranstalt des Hrn. Proksch neigte sich bald eine zweite, eine dritte und so haben wir jetzt 8 solcher Schulen. Wenn bei den meisten derselben mehr die praktische Routine das Scepter führt (hie und da fehlt selbst diese), als wahrhaft wissenschaftliche und artistische Bildung; mehr die praktische Tendenz des Industriellen, als die höheren Ziele des wahren Künstlers und Pädagogen; so ist das eine Thatsache, welche die Vermehrung solcher Etablissements eben nicht willkommen heisst. Hoffentlich wird sich auch hier die öffentliche Meinung bald zu orientiren wissen; Arroganz von bewusster Selbstständigkeit, bornirten Humbug von reellen, wenn auch lärmlosem Werth zu sondern verstehen. Ohne diese Institute klassificiren oder ihnen ein Horoskop nach dieser oder jener der angeführten Richtungen stellen zu wollen, setzen wir nur die Namen ihrer Direktoren resp. Eigenthümer hierher, mit der Bemerkung, dass der erste ein sehr begabter Schüler des Herrn Proksch, die zwei nächsten aber als Lehrer bei diesem fungirten. Sie lauten: Smetana, Frömmter und Jiranek, dann Maydl, Hodyts und Müller. — Die Zahl der Privatlehrer und Lehrerinnen des Piano heisst, wie schon bemerkt, Legion. Dass sich unter ihnen eben so bedeutende Capacitäten, als mit Recht beliebte Persönlichkeiten befinden, versteht sich von selbst. Wie sonderbar es aber gar oft mit dieser Art Privatunterricht bestellt sei, ist leicht zu erassen, da sich ähnliche Erscheinungen in dieser Sphäre überall wiederholen.

Noch schlechter als mit dem privaten Pianounterricht theilweise, steht es mit dem Gesangsunterrichte im Allgemeinen. Von regelmässiger Stimmbildung, von einem rationellen Systeme, von einer stufenweisen, dem naturgemässen Fortschreiten in der Kunst entsprechenden Methode, ist unseres Wissens nirgends die Spur. Wo es auf blosser ostentative Treibhauscoups abgesehen, wo mit Liedern, und noch dazu aus den Fabriken impotenter Schablonisten, wie Hölzl, Gumbert, Froch n. s. w., begonnen, und dann gleich, ohne jede Vermittelung zum Einstudiren aller gang und gaben Partien des modernen Opernrepertoires gesungen wird, da ist von einer Pflege der Gesangkunst wohl kaum Rede. Gelingt es einem Talente, dessen Organ durch solche Unmethoden nicht schon im Keime gründlich ruinirt worden, sich auf der Bühne oder im Salon dennoch bemerkbar zu machen, so verdankt es ein solches Resultat sicher nur der durch Antiquarie angewandten Radikalkur, der eigenen Routine. Obwohl wir unter den hiesigen Gesangslehrern geachtete, unserer berühmte Namen zählen, so dürfte die obige Bezeugung unserer sanglichen Lehrmittel keineswegs zu grell gescholten werden. Es bleibt dahingestellt, ob an

dieser, für eine Musikstadt, wie sich Prag gern nennen hört, eben nicht schmeichelhaften Erscheinung diese oder jene Momente Schuld tragen; in welchem Verhältnisse hier Commodität, Sorglosigkeit, Sucht nach neuen aber schnellen Erfolgen, der Mangel an einer Concurrenz mit einer befähigten, dabel aber auch gewissenhaften Grösse zu einander, oder gar jene Impotenz, welche naiv genug ist, goldene Früchte da ärnten zu wollen, wo nur eigene Begabung und gründliche Bildung thätig sein sollten. —

Ueber die mehr gesellschaftlichen als Lehrzwecken dienenden Vereine, über produktive Kunst und Künstler, ihre Stellung zum Publikum, über dieses selbst, über den im Concertsaal und im Privatalon herrschenden Geschmack, über Kritik und ähnliche dieser Sphäre angehörenden Zustände des musikalischen Prag in meinem nächsten Briefe! — 17.

### Erstes Gesellschafts-Concert im Casino-Saale

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Ferd. Hiller.

[Sinfonie in *D* dur von J. Haydn. — Erster Akt aus der Oper „Alceste“ von Gluck. — Ouverture zu „Manfred“ von R. Schumann. — Scene für Pianoforte mit Orchester, componirt und vorgetragen von F. Hiller. — Cavatine aus der Oper „Ernani“ von Verdi, gesungen von Frau Nissen-Saloman. — Ouverture (Nr. 3) zur Oper „Leonore“ von Beethoven.]

Es ist in der jüngsten Zeit oft darüber geklagt worden, dass die Sinfonien Haydn's und sogar auch manchmal die von Mozart, nicht in so vollendeter Weise zu Gehör gebracht werden, als die Beethoven's; die Ausführung der reizenden *D* dur-Sinfonie von Vater Haydn bewies aber auf höchst erfreuliche Weise, dass diese Klage auf unser tüchtiges Orchester keinerlei Bezug haben kann. — Unsere musikalische Saison konnte auf keine würdigere, erhabener Weise eröffnet werden. — Wenn jemals ein Componist gelebt, der in seiner Oper Wahrheit aussprechen wollte die grosse Wahrheit, die in den würdigen Begebenheiten seiner Oper, die tiefe Wahrheit, die im Charakter seiner Helden, den ganzen rechten Sinn, der in jedem Worte des Gedichtes liegt, so war es Gluck. Nichts Anderes wollte er. Nichts galt ihm daneben Beiz, Neuheit und Kunstgeschick; von ganzem Herzen war er bemüht, wenn er sich mit seiner Oper erfüllte, zu vergessen, dass er Tonkünstler sci. Dieser Vorzug macht die Werke Gluck's unvergänglich, denn die Wahrheit ist ewig. Die Ausführung der „Alceste“ war eine gelungene, nur hätten wir in den Chören den Alt und Bass kräftiger gewünscht. — Frau Nissen-Saloman sang die Alceste mit tiefer Empfindung; manühlte bei ihrem Vortrag jene innere Befriedigung, die eine wahre Erbanung des Gemüths durch seelenvolle Töne ist und welche nur ein Gesang zu erzielen vermag, der jeden Theater-Effekt verschmätzt und sich durch Wohlthun den Weg zum Herzen bahnt. Neben dieser Künstlerin glänzte Herr Dumont-Fier, welcher die Partie des Oberpriesters meisterhaft vortrug; seit langen Jahren haben wir Recitative nicht in so vollendeter Art und Weis gehört. — Den zweiten Theil eröffnete die Ouverture zu „Manfred“ von Schumann, ohne einen befriedigenden Eindruck zu machen. — Diese Ouverture gehört nicht zu jenen, welche schon beim ersten Mal in das Herz des Zuhörers zu dringen vermögen

und von nachhaltiger Wirkung bleiben. Wir behalten uns eine genauere Besprechung dieses Werkes vor. — Nach langer Zeit wurde dem Publikum wieder der hohe Genuss zu Theil unsere verehrten Capellmeister Hiller als Clavierpieler zu bewundern. Wir wollen nicht unterlassen, weshalb die vorgetragene Composition „Scene“ heisst, sondern nur bemerken, dass dieselbe eine recht interessante ist. Ganz besonders im zweiten Satze kommen die reizendsten Melodien zum Vorschein, welche durch die glänzende instrumentirte Begleitung des Orchesters noch gehoben werden. — Frau Nissen-Saloman sang die Arie aus „Ernani“ mit bewundernswerther Technik und erntete rauschenden Beifall. — Eine glänzende Ausführung der Leonoren-Overtüre beschloss das Concert. 25.

### Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Das Gastspiel Rogers auf unserer Bühne findet auch diesmal jene Bethelligung des Publikums, welches dasselbe in jeder Beziehung verdient; trotz erhöhter Preise ist das Theater jedesmal vollständig besetzt. Ueber die Leistungen dieses Künstlers *par excellence* noch etwas zu sagen, ist ganz und gar überflüssig, indem sein Ruf überall ein so glänzender und in dieser Zeitung wiederholt und ausführlich besprochen wurde. Wenn auch die Stimme Rogers nicht mehr so brillant genannt werden kann, wie noch vor wenigen Jahren, so weiss er dieselbe doch mit einem so hohen Grade von Virtuosität zu verwenden und durch sein dramatisches Spiel so hinzureissen, dass man gar nicht daran erinnert wird. Roger trat als Georg Brown, Raoul und zweimal als Johann von Leyden auf; mit ihm erntete Fr. Johanne als Anna, Valentine und Fides stürmischen Beifall und wiederholtes Hervorrufen nach der Scene und den Zwischenakten. Auch unser vortrefflicher Baritonist Herr Carl Becker glänzte als Graf Oberthal und Nevera. — Im nächsten Gesellschafts-Concerte wird Viextempes spielen. — In den ersten Tagen beginnt Herr Wideman von Leipzig sein Gastspiel.

Berlin. Frau Clara Schumann wird in der nächsten Woche hier eintreffen und einen Cyclus von Concerten veranstalten. — Man glaubt, dass Richard Wagner in Bezug auf die Aufführung seiner Oper der Intendanz nachgeben wird. — Bazzini hat einen Concertcyclus begonnen; seine Art ist nicht die der bisher gehörten Geiger; sie erntet weder an die vornehme Grösse und aristokratische Abgeschlossenheit Viextempes' noch an Joachim's geistige Energie und überlegene Charakteristik. Die Geige Bazzini's gehört zu jenem edlen, italienischen Stängeschlecht, welches die künstlerischen Traditionen der Vergangenheit rein und unversehrt bewahrt. Alle Vorträge des klassischen italienischen Gesanges einigten sich in diesem Violinspiel zur schönsten Harmonie; anendliche Wärme und Weichheit des Klanges, die reinste Intonation, schöne Klarheit und Symmetrie der Koloratur, überaus feine Accentuation und der annähernde Vortrag der Kantilene. Da ist keine Härte oder Schärfe, nirgends ein gewaltsamer Effekt, sondern Alles erscheint abgerundet, berrnigt und ausgeglichen. Die Technik des Spielers hat sich zu jener vollendeten Bildung erhoben, die sich völlig frei hält von allen marktschreierischen Zudringlichkeiten oder Virtuosität und nur ihren Ruhm darin setzt, die schwierigsten Aufgaben nach gräziosen Tactspiel umzuwandeln. Diese ruhige, sichere Haltung die völlige Abwesenheit von Arbeit und Anstrengung macht auf den Hörer den wohlthätigsten Eindruck und theilt ihn eine

durchaus ästhetische Stimmung mit. Die Kunst unserer Tage, die schaffende, wie die auflebende, strebt freilich am liebsten nach dem entgegengesetzten Extrem und geht vor Allen darauf aus durch materiellen Kraftaufwand und den mannichfachen Apparat der Leidenschaft unser innerts Gleichgewicht so viel wie möglich zu stören. Wir hörten von Bazzini 3 eigene Arbeiten und die fantastischen Hesen-Variationen von Paganini. Seine Ausdrucksweise ist überwiegend elegisch, er bewegt sich so auf einem ziemlich beschränkten psychologischen Gebiet, bewahrt aber in diesem Grenzen die vollste Meisterschaft. Das Piano ist seine Stärke, und sobald sich sein Ton zu mächtigeren Proportionen erheben will, verliert sich etwas von seiner durchsichtigen Klarheit.

(Echo.)

Breslau. Frau Dr. Nimbs-Fischer ist als Norma aufgetreten und bewies uns, dass wir eine Prima-Donna besitzen, wie sie jetzt nur selten zu finden sind. — Wagner's Lohengrin wird hier sehr bald zur Ausführung kommen.

Brannschweig. Am 13. October waren die hiesigen Fremde und Bekannten des Herrn Henry Litolff, von demselben zu einer Probe seiner neuesten Sinfonie eingeladen. Diese Sinfonie ist wie die drei früheren des Componisten für Clavier und Orchester gesetzt. Das Hauptboistenecorps mit seinem thätigen Chef, dem Musikdirector Zabel hatte die Partie des Orchesters dabei übernommen, während die Clavierpartie selbstverständlich von dem Componisten ausgeführt wurde. Wir brauchen wohl nicht erst zu sagen, dass das Spiel des Herrn Litolff auch diesmal wie immer das anwesende Publikum wuhast electricirte. Das neue Werk erregte den lebhaftesten Enthusiasmus. Auf Aller Wunsch musste der erste Satz und das Adagio, die Perle des Werkes, wiederholt werden. Dem Orchester ist darin verhältnissmässig eine ebenso schwierige Aufgabe ertheilt als dem Clavier, doch wurde sie zu voller Zufriedenheit des Componisten gelöst.

Von dem Herrn Dr. Franz Liszt eingeladen, begiebt sich Herr Litolff Ende dieses Monats nach Weimar. Ebenso ist Herr Litolff von dem königlichen Conservatore zu Brüssel eingeladen daselbst im Laufe des nächsten Monats einige seiner Werke, worunter sich auch die neue Sinfonie befindet, zu Gehör zu bringen und wird derselbe von Weimar sich dorthin begeben. — ss. —

Coburg. „Santa Chiara“, romantische Oper in 3 Akten von Herzog Ernst wurde am 15 October zum ersten Mal aufgeführt und ist unstreitig unter allen Tonwerken des Componisten das gelungenste.

Danzig. Unser Theater wurde mit Halévy's „Jüdin“ eröffnet; dieser Vorstellung folgten die „Hugenotten“ von Meyerbeer; in beiden Opern erwarb sich Fr. Zschiesche (Recha und Valentine) grossen Beifall.

Dresden. Der Violinspieler Louis Eller aus Gratz, welcher eine musikal. Soirée veranstaltete, hatte sich des reichsten und wohl verdientesten Beifalles zu erfreuen. — Fr. Marie von Herder, eine Schülerin Chopin's, wird binnen kurzem in einem grossen Concerte auftreten.

Frankfurt. Herr H. Henkel veranstaltet unter Mitwirkung der Herren Eliasow und Siedentopf eine Reihe von Soirées für Clavier-Kammermusik, wie solche hier noch nicht vertreten ist. Interessante Zwischennummern, Gesangsvorträge etc. werden eine wünschenswerthe Abwechslung bieten. — Die fortwährend mit

großem Beifall gasirnde Sängerin Frau Leisinger (geb. Wtär) wird hoffentlich hier engagirt.

Gera. Die Kantsche Buchhandlung in Gera macht in Betreff des Preisanschreibens für einen Operntext vom 8. Juni 1853 folgendes bekannt. Es sind 119 Texte eingegangen, die Prüfungs-Commission bestehend aus den Herren Franz List, Gutzkow und Genat haben einstimmig erklärt, dass von allen Texten nicht Einer diejenige Befürwortung verdiene, welche die sofortige Ueberweisung desselben an einen Componisten als eine wünschenswerthe Bereicherung unseres Opernrepertoirs erscheinen lasse. Es ist deshalb weder der volle noch ein gehaltener Preis irgend einem der eingegangenen Texte zuerkannt worden.

Hamburg. Frau Filntzer-Haupt hat ihr Gastspiel mit der Susanne in Figaros Hochzeit beendet. Abgesehen davon, dass ihre Stimme für das hiesige Theater viel zu schwach ist, entspricht auch das Spiel und Durchführung der Charaktere nicht derjenigen Forderung welche eine Bühne ersten Ranges machen kann. — Die Herren Hoffmann aus Frankfurt a. M., Engelken aus Augsburg und Wolkenhoff aus Königsberg bewerben sich um die Direktion des hiesigen Theaters.

Homburg. Hier wird ein französisches Vaudeville-Theater errichtet, dessen Vorstellungen schon in der nächsten Woche beginnen.

Leipzig. Der Tenorist Carl Widemann gab am 16. October ein sehr besuchtes Abschieds-Concert im Saale des Gewandhauses. Die Beliebtheit, deren sich der Concertgeber in unserer Stadt zu erfreuen hatte, erhielt durch diesen musikalischen Scheideguss ihre Befestigung und Befestigung auch für die Zukunft, und Herr W. verlässt Leipzig mit dem guten Bewusstsein, sein gutes Andenken während der ganzen Zeit seines Wirkens in unserer Mitte keinen Augenblick geschwächt oder getrübt zu sehen. Die Theilnahme, die er sich erlangt, hat er auch bewahrt, und das allgemeine Bedauern über seinen Wegzug zeigt genugsam für dieselbe und für seinen Werth sowohl als Künstler, wie als Menschen.

(Signale.)

München. Wohl selten litt bei einem grossen königl. Theater die Oper unter so andauernden Missgeschicken wie hier. Herr Härtinger, den man als ausschliesslichen Träger der heroischen Tenorpartien zu betrachten gewohnt ist, findet sich seit Monaten als „unpässlich“ auf dem Zettel verzeichnet; nach andern Versionen soll der Grund hierfür in einer Disharmonie mit der Intendantin liegen. Auch der alternde erste Tenor Brandes leidet an Gesundheitsrückichten, die oft an entscheidenden Tagen eine Oper unmöglich machen, und endlich wurde auch der dritte engagirte Tenor, Herr Young, im ersten Akte der Hugenotten so heiser, dass diese Oper ohne Hauld zu Ende gegeben werden musste. Seit zwei Wochen hörten wir keine Oper mehr.

Posen. Die Capellmeister Wendel und Radeck werden mit ihren Capellen im Laufe dieses Winters Abonnement-Concerte veranstalten und die neuesten Sinfonien, classische Salon und Solo-Musik stellen abwechseln.

Wien. Den Vernehmen nach, hat List die Aufführung von Schumanns Oper „Genoveva“ vorgeschlagen.

Wien. Die neueste Nummer der österreichischen illustrirten Zeitung vom Montag den 15. October bringt folgende Notiz zu Chopin's Porträt und Facsimile: „In der neuen Kunstwelt, nimmt Chopin einen sehr hervorragenden Rang unter den ersten (!)

Celebritäten ein, indem er zu den genialsten Componisten (!) und talentvollsten (!) Musikern zu zählen ist und mit Sicherheit einer bedeutenden Zukunft entgegen sehen kann. Wir führen deshalb sein wohlgegründetes Porträt nebst Facsimile unseren Lesern hiermit vor: Augen.“ — Der selbige Chopin wird sich bei dem Schreiber dieser aufmunternden Zeilen wohl einstens sehr freundlich bedanken, einweilen dient aber dem Schreiber derselben zur Nachricht, dass Chopin im Jahre 1850 in Paris gestorben ist, und sein musikalischer Ruf schon früher gegründet war, als die Idee zur Entstehung der illustrirten österreichischen Zeitung.

Wien. Das angesehene Künstlerpaar Sgr. Salvatore Marchesi und Sgra. Marchesi-Graumann sind aus Florenz hier angetroffen. Grade jetzt, wo Rossini's geistige Kraft im Irrsinn leider erloschen, ist ein Manuscript des grossen Meisters, welches Sgr. Marchesi in Ferrara durch den Grafen Avventi erworben, von grossem Interesse. Rossini's erste Oper „Ciro in Babiloi“, ganz von seiner Hand geschrieben, nebst Libretto würde für jede fürstliche oder Universitätsbibliothek eine höchst schätzenswerthe Erwerbung sein. Der Text der Oper ist der Bibel entlehnt, die Musik, meist im Oratorienstyl gehalten, enthält viel Schönes; sie wurde mehrere Male während der Festezeit aufgeführt.

Paris. Die Oper „Die blutende Nonne“, von Gounod, wurde am 18. October zum ersten Mal gegeben, ohne irgendwe Beifall zu finden, „Dasselbe war auch bei der Wiederholung, welche zwei Tage später stattfand, der Fall. Es fehlt dem Libretto an lebendigen Situationen, an Interesse, und der Musik fehlt Schwung, Wärme und jede Spur von Leidenschaft. — Ueber die plötzliche Abreise der Crüvelli hat man nun Näheres erfahren; dieselbe befindet sich in Brüssel und zwar in Begleitung eines Barons, welchem sie ausserordentlich liebt. Fr. Crüvelli hofft dass der Baron, welcher ein ganz enormes Vermögen besitzt, sie heirathen wird. Unerkürllich bleibt es bis jetzt, weshalb die Künstlerin Paris verlassen. Das Gericht hat dieselbe zu einem Schadenersatz von 100,000 Franken verurtheilt und da ihre Capitalien bei Rothschild, sowie auch ihr Mobiliar mit Beschlag belegt wurden, so entgeht sie dieser Fatalität nicht. — Die Flucht der Crüvelli setzt viele Leute in grosse Verlegenheit; Verdä, welcher hier anwesend, hat ihr wenige Tage vorher die Partie einer für sie ausdrücklich geschriebenen Oper gebracht und ist nun untröstlich, da er nicht weiss, wo Ersatz zu finden ist. Meyerbeer hatte auch auf den schönen Flüchtling gerechnet, wenn seine neue Oper „Die Afrikaner“ gegeben werden soll. Es ist nun anzunehmen, dass sich das Publikum noch einige Zeit gedulden muss. — Roger fordere ein Gehalt von 100,000 Franken, wenn er seinen Contract erneuern soll; man hat ihm entlassen, indem man ihm bemerkte das jetzt, wo das Metall seiner Stimme im Abnehmen begriffen, dass Metall seiner Gage nicht gesteigert werden könne. Derselbe hat ein Engagement in Mailand angenommen. — Man spricht hier davon, dass im italienischen Opertheater achtstes Jahr deutsche Vorstellungen gegeben werden sollen und als Führer des Ganzen, der Intendant Dingelstedt und Emil Devrient gewonnen sind. — „Der Nordstern“ von Meyerbeer wurde letzte Woche dreimal gegeben, nachdem er drei Monate pausirt. Der Beifall und der Zuhör des Publikums war wie bei den früheren 64 Vorstellungen ganz enorm. — Mad. Freszolini trat am Donnerstag als Desdemona auf und erntete wahrhaft enthusiastischen Beifall; ihre Stimme hat durch den Gebrauch von Bädern einen hohen Grad von Frische wiedergewonnen; ihre hohe Kunstschloft ist zu bekannt, als dass noch besonders darauf aufmerksam gemacht zu werden brauche. In den vier kaiserlichen Theater fanden am Tage des Leichenbegängnisses des Marshalls St. Arnaud keine Vorstellungen statt. —

Manchester. Die Theilnahme des Publikums an den Vorstellungen der deutsch-italienischen Operngesellschaft mehrte sich in erfreulichem Maasse und Beethoven's „Fidelio“, die dritte der Vorstellungen, füllte zum erstenmale das Theater in allen Ecken. Die Oper wurde sehr gut gegeben, wenn auch Hr. Hubert Formes als Pizarro das Publikum wenig befriedigte. Die deutschen Opern laufen überhaupt den italienischen den Rang ab, dem nach „Fidelio“, dem „Norma“, „die Puritaner“ und „die Nachtwandlerin“ folgten, war es erst wieder der „Freischütz“, der ein gleich grosses Publikum anzog. — Die hiesige harmonische Gesellschaft bereitet zur baldigen Aufführung „Judas Makkabäus“ von Händel vor.

Brüssel. Vieuxtemps, welcher sich hier befindet, babsieht nächsten Winter keine Kunstreisen zu machen, sondern seine Zeit zum Componiren zu benützen.

Copenhagen. Meyerbeer's „Nordstern“ mit dänischen Text wurde hier bereits mehrmals aufgeführt und mit Enthusiasmus aufgenommen.

New-York. Mad. Crisi und Signor Mario sind seit einiger Zeit verunmüht; man spricht von einem leichten Umrücken, von Differenzen mit Hr. Hackett, und jeden Tag machen sie neue Vermuthungen in den hiesigen Blättern breit, die übrigens in Possamentösen des Lobes unerlässlich sind, was beiläufig gesagt, bei dem grössten Theil der amerikanischen Presse nicht hoch in Anschlag zu bringen ist. Es leuchtet indessen durch alle diese Aufstellungen durch, dass der Enthusiasmus für das Sängerpaar wohl bedeutend hinter den gehegten Erwartungen zurückgelassen ist, und eine Reise, welche Beide mit Nächstem nach Boston und Philadelphia zu machen beabsichtigen, gibt der Combination ein reiches Feld. — Unter den hiesigen Musik-Vereinen hat sich ein reges Leben kund; Allen voran steht der Händel- und Haydn-Verein, der für den Winter mehrere Oratorien dieser Meister vorbereitet und gegen Ende November mit den „vier Jahreszeiten“ beginnen will.

Für Componisten. In der Hemburger Theater-Chronik wird das Buch einer grossen Oper, einen historischen Stoff effectvoll behandelt und in welcher das lyrische, wie dramatische Element gleich wirksam vertreten sind, angeboten. Näheres in der Expedition besagten Blattes.

Vom Prof. A. L. Marx in Berlin wird in nächster Zeit ein interessantes Werk erscheinen, welches die musikalischen Fragen der Gegenwart ausführlich behandelt und namentlich Wagner, Berlioz und Liszt besonders berücksichtigte.

Honorar für Sänger. — Bei dem letzten Musikfeste in Norwich, welches vier Tage dauerte, zahlte das Comité folgende Summen: Mad. Clara Novello, 2000 Thlr.; Mad. Bosio, 2000 Thlr.; den Herren Lablache, 1000 Thlr.; Gardoni 1000 Thlr.; Belletti, 1000 Thlr.; im Ganzen 7000 Thlr. an fünf Personen, welche in der Kunstwelt nicht den ersten Rang einnehmen. — Bei der Eröffnung von St. George's-Hall in Liverpool, wurden folgende Honorare gezahlt: Den Damen Novello, 2000 Thlr.; Viardot-Garcia, 2000 Thlr.; Castellani, 950 Thlr.; den Herren Formes, 1610 Thlr.; Blagrove, 200 Thlr.; Sainson, 200 Thlr.; Belletti, 875 Thlr.; Sims-Beeves, 1050 Thlr.; Gardoni, 1050 Thlr.; Herr und Frau Lockey, 875 Thlr.; Herr und Fran Weiss, 875 Thlr. und Herr Bishop, 1050 Thlr.

Wir sind so glücklich unsern Lesern die Mittheilung machen zu können, dass die Nachrichten welche in jüngster Zeit in allen Zeitungen über den Gesundheitszustand Rossini's verbreitet waren richtig sind. In einem Briefe, welcher dem Redakteur der *Gazette musicale* in Paris mitgetheilt wurde, einem Briefe von Rossini seiner Frau dicirt und von ihm selbst unterzeichnet, beglückwünscht sich der grosse Meister, dass trotz aller Leiden, welche ihn liebreich gezeichnet, er vollständig Herr aller seiner Naturgaben geblieben.

Meyerbeer's Oper „Der Nordstern“ wird ins Ungarische übersetzt erscheinen und in Arad zur Aufführung kommen.

Zu Mendelssohn's Biographie, welche bei Breitkopf und Härtel erscheinen soll, haben die Vorarbeiten begonnen; so lange Mendelssohn's Wittve lebte, konnte die Herausgabe der Briefe des Verewigten nicht erfolgen, da dieselbe gegen jede derartige Veröffentlichung protestirte.

Jenny Lind-Goldschmied ist von Stettin nach Stockholm gereist.

Scribe ist jetzt nicht mehr so fruchtbar wie früher. Die Mine ist erschöpft; allein er sucht in seinen Kartons und findet alle Skizzen, die er zusetzt und vollendet. Ausserdem besitzt er das Talent, sich die schlecht verarbeiteten Sujets anderer Vaudevillisten anzueignen und daraus neue Stücke zu machen. Seine Gewandtheit hierin ist unbeschreiblich. Er scheidet, dicirt und firnisst bis die Sache neu aussieht.

Zuweilen bemerkt ein Direktor den Streich. „La rose blanche! la rose blanche!“ sagte einmal der Direktor Crosnier zu ihm „da nach die Titel eines Stückes, das im vorigen Jahre in der Gaité gespielt worden?“ — „Allerdings“, entgegnete Herr Scribe. — „Und es ist dasselbe Stück!“ — „Ganz dasselbe.“ — „Zum Teufel, das Stück fiel ja dort durch.“ — „Was thut das, wenn es bei Ihnen reussirt?“ Crosnier nimmt endlich das Stück an, und *la rose blanche!* hat rasenden Erfolg. Scribe wohnt im Dunkel einer Loge den ersten Vorstellungen seiner Stücke bei. Wenn ein Stück durchfällt, so reibt er sich die Hände und sagt: „nächstes Jahr arbeite ich's um.“

Bei **Georg Wigand** in Leipzig erschien:

## Gesammelte Schriften

über

## Musik und Musiker

von

**Robert Schumann.**

4 Bände. Preis 4 Thlr. 20 Sgr.

Der Verleger sieht sich zu der Bemerkung veranlasst, dass diese gesammelten Schriften von dem Herrn Verfasser selbst vollständig zum Druck vorbereitet worden sind. Die Verhandlungen fanden bereits im November 1853 statt, und der Druck begann im December.

*Hierbei eine Beilage von B. G. Teubner in Leipzig.*



# Rheinische Musik-Zeitung

## für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 44.

Öln, den 4. November 1854.

V. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.

Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Öln erbeten.

### Noch einmal etwas über Operntexte.

Von Ferd. Gleich.

Nach dem Vielen, was in philosophischen Werken, in Brochüren, Zeitschriften aller Art, in gelehrten und un-gelehrten Abhandlungen über Operntexte überhaupt und über die Anforderungen ins Besondere geschrieben worden ist, die man an ein gutes Libretto stellen muss, sollte man meinen, dass die Dichter sowohl wie die Componisten endlich über diesen Gegenstand in's Klare gekommen sein könnten, dass nun auch einmal die Früchte der so lange und so oft gepredigten Theorien zum Vorschein kommen müssten. Wie wenig dies jedoch noch immer der Fall, beweisen — mit seltenen Ausnahmen von wirklich ernst gemeinten Bestrebungen nach dieser Seite hin — alle die neuen Erzeugnisse auf dem Gebiete der Oper, die in der Regel an dem Missverhältniss zwischen der Musik und der Poesie, an der egoistischen Trennung des Componisten vom Dichter scheitern und nach kurzem Leben zur ewigen Ruhe eingehen. — Es würde ferner erst in den letzten Wochen ein schlagender Beweis für die allgemein herrschende Unklarheit über diesen Gegenstand durch die gänzliche Erfolglosigkeit der durch die Kanitz'sche Buchhandlung in Gera ausgeschrieben grossen Concurrenz geliefert. Die Preisrichter Liszt, Guizkow und Genast haben nicht e einem der 119 eingesendeten Operntexte einen Preis zu ertheilen vermocht. — Es liess sich dieses trostlose Resultat der genannten Preisbewerbung voraussehen, denn eine solche dürfte überhaupt kaum das geeignete Mittel zu einem so schwer zu erreichenden Zwecke, zur Lösung einer so hohen Aufgabe sein. Diese Concurrenzen sind etwas in Misscredit gekommen, da nur in äusserst seltenen Fällen etwas wirklich Erspreissliches bis jetzt dadurch erreicht worden ist, ein wirkliches Talent sich aber schon deshalb nicht gern daran betheilig, weil es nicht auf Commando schaffen kann und auf den glück-

lichen Moment der Anregung wartend, sich in der Wahl des Stoffes nicht beschränken lässt, überhaupt auch keine anderen Grenzen beim Produciren anerkennen kann, als die ihm die ewig unwandelbaren Gesetze der Kunst vorschreiben. Nur der pecuniäre Gewinn kann, neben der Hoffnung sich einen Namen zu machen, einen begabten Künstler veranlassen, in einer solchen Lotterie einen Einsatz zu wagen — und das sind doch gewiss nicht die Motive, welche einem Kunstwerke zu Grunde liegen dürfen. Eine Lotterie ist aber eine solche Concurrenz. Die Preisrichter, selbst wenn sie die grössten Künstler, die urtheilsfähigsten Männer sind, bleiben doch nur immer Menschen, deren grösste geistige Kraft unter der Masse des mit Sorgfalt zu Prüfenden endlich erlahmen, deren Interesse an den eingesandten Werken sich abkühlen muss. Man denke nur, welche herculische Arbeit es z. B. ist, hundertundneunzehn Operntexte, von denen zwei Drittheile Erzeugnisse absoluter Unfähigkeit und des naivsten Dilettantismus sind, mit voller Aufmerksamkeit durchlesen zu müssen, über dieselben noch mit den Collegen zu conferiren und Gründe für und wider anzuführen! Wie oft mögen bei dergleichen Preisausschreibungen zufällige Umstände, wie z. B. individuelle Vorliebe für diese und jene Form und Schreibweise, den endlichen Ausschlag gegeben haben, wie oft mag so ein weniger gutes Product den Preis erhalten haben. Dass aber bei der in Rede stehenden Operntextbewerbung Keiner des Preises würdig befunden ward, gereicht den Preisrichtern nur zur Ehre. Sehr falsch wäre es aber, wollte man aus der Erfolglosigkeit der Preisausschreibungen im Allgemeinen und dieser ins Besondere auf Mangel an productiven Talenten schliessen.

Der Hauptgrund, weshalb man so selten ein gutes Operngedicht findet, ist in der noch immer weit verbreiteten Ansicht zu suchen, ein solches dürfe nur ein trocken-gerippes Gerippe sein, das Fleisch und Blut erst durch die Musik zu erhalten, ein Cannevas, den der Componist mit

seiner musikalischen Stickerol nach irgend einem hergebrachten Muster auszufüllen habe. Verse in schwungvoller Sprache und mit reichem geistigen Inhalt sollen nach der Meinung nicht weniger Componisten uncomponirbar sein; die absolute Melodie könne nur dann zur vollen Geltung kommen, wenn die Worte bedeutungslos und möglichst prosaisch seien, ja man hört sogar die Behauptung aussprechen, der schlechteste Text, das leistunglose Bänkelsängerlied, sei dem Musiker am günstigsten! Daher sind so viele Opern älterer und neuerer Zeit nichts, als ein dürres, von irgend einem Dichterling gezimmertes Gestell, das mit mehr oder weniger glänzenden musikalischen Draperien behangen ist, die nur in einem sehr äusserlichen Zusammenhange mit dem Sujet selbst stehen und oft genug auch zu irgend einem anderen passen würden. Das egoistische Ueberheben des Musikers, die Aumaassung desselben, in musikalischen Drama absolute Musik zu geben und sich als die einzige Hauptperson geltend zu machen, hat den ganzen allgemeinen Opernjammer veranlasst. Welcher wirkliche Dichter wird aber wohl seine Kunst so hintanzusetzen und sich selbst zu einem handwerksmässigen Gehülfen und Handlanger für die so präntös auftretende Musik gebrauchen lassen! Am schwersten treffen aber die Folgen des bei Operntexten so oft vorkommenden Maltrairens und Herabsetzens, um nicht zu sagen des Entwürdigen, der Poesie die stolzen Componisten selbst, welche da glauben, die Musik, die sie gemacht haben, müsse jeden Anderen ebenso interessiren, wie sie selbst, so dass man von dem Text ganz absehen und durch die Musik allein schon den ganzen grossen Rahmen des Drama für ausgefüllt betrachten werde. Dergleichen Opera-Componisten ziehen sich selbst den Boden unter den Füssen hinweg und wundern sich dann, wenn ihr jedes soliden Fundamentes entbehrender, aus unbestimmten Tönen erbauter Palast bald wieder zusammenstürzt. Um aber eine wirklich dauernde Musik zu einem schlechten Texte liefern zu können, um der Oper durch die Musik allein Geltung zu verschaffen, dazu muss man mindestens ein Rossini sein; und selbst dieses grosse Genie vermochte nur denen seiner zahlreichen Werke die Werthschätzung späterer Zeit zu sichern, deren Sujets ein wirkliches dramatisches Interesse darboten, und deren Texte nicht geradezu *hors d'oeuvres* sind. Von allen Rossinischen Opern haben doch nur der „Tell“, der „Barbier von Sevilla“, „Othello“ und „Moses“ die eigentliche Rossini'sche Periode überlebt, die anderen — so reizend und übersprudelnd von Geist und Liebenswürdigkeit ihrer Musik auch ist — sind in Folge der oft übertrieben unsinnigen Libretti bereits mehr oder weniger der Vergessenheit anheimgefallen, die jüngere

Generation kennt sie kaum den Namen nach, und höchstens einzelne Stücke davon, die zuweilen noch in Concerten vorgetragen werden, weil sie prächtige Paradeperle für die Sänger abgeben. Ob aber auch selbst einem solchen Genie es in unserer Zeit gelingen dürfte, einem dramatischen Werke bloss durch die Musik, wenn auch nur ephemere Geltung zu verschaffen; ja, ob selbst einem Mozart jetzt noch das Wagesstück glücken würde, einen so verballhornten Sujet, solchen schlechten Versen und colossalen Abgeschmacktheiten, wie in der „Zauberflöte“, durch seine Töne die Unsterblichkeit zu sichern — das ist wohl stark zu bezweifeln, denn das Publikum von heute ist nicht mehr das von damals. Man hat jetzt mehr und mehr den künstlerischen und moralischen Zweck der Bühne erkannt, man geht jetzt nicht mehr bloss deshalb in die Oper, um Musik zu hören, man will ein Drama sehen, das sich vernunft- und naturgemäss entwickelt, in dem die Musik als Sprache einer erhöhten Stimmung sich eng an die Dichtung anschliessend dieselbe erhebt, die Charakteristik der handelnden Personen ergänzt, die verschiedenen Situationen des Drama's noch glänzender ausmalte.

Daraus nun, dass unter den Künstlern selbst — den Componisten wie den Dichtern — die Ansichten über das, was der Geist der Zeit von dem musikalischen Drama verlangt, noch nicht vollständig abgeklärt sind, und dass man den richtigen Vereinigungspunkt beider wesentlicher Potenzen noch nicht getroffen und das Maass ihrer Betheiligung an dem gemeinsamen Werke noch nicht festgestellt hat, lässt sich der augenblickliche Stillstand, die Ebbe erklären, die gegenwärtig auf dem Gebiete der Opera-Composition herrscht. Die Dichter wollen gern ein gemeinsames Wirken mit den Musikern, sie sind diesen näher getreten, sie sind aufmerksam auf die Bedeutung des musikalischen Drama's geworden; sie haben gesehen, dass auch auf diesem Felde dem Dichter Lorbeerkränze blühen können, seit R. Wagner dem Operngedicht dieselbe Bedeutung gegeben hat, wie der Opernmusik. Sie sprechen jetzt nicht mehr von dieser poetischen Thätigkeit, wie von einem blossen Handwerk — und damit ist schon viel gewonnen. Die Musiker andererseits fangen an einzusehen, dass sie mit der bisherigen Weise, Opern zu schreiben, nicht mehr durchkommen und die trotz der gemachten Erfahrungen, trotz der unverkennbaren Zeichen der Zeit dennoch auf dem alten Wege fortoehen, haben es sich selbst nur zuzuschreiben, wenn sie im glücklichsten Falle einen *succès d'estime* erlangen und ihre Werke höchstens drei Auführungen erleben sehen.

Die Kräfte, etwas Tüchtiges und für die Folge Bedeutames zu schaffen, sind vorhanden, darüber kann

es keinen Zweifel mehr geben; unsere Zeit ist nicht ärmere an Produktionsfähigkeit als die Vergangenheit, nur macht sie höhere Ansprüche auf dem Kunstgebiete, ebenso wie auf jedem anderen. Wie der Gewerbetreibende, der mechanische Künstler, der Handwerker sich jetzt mehr rühren und für denselben, oft noch geringeren, Lohn mindestens noch einmal so viel arbeiten muss, als früher, so muss auch der schaffende Künstler seine volle geistige Kraft anwenden, er muss einen höheren Standpunkt anstreben, und behaupten können, wenn er eine wirkliche Bedeutung erringen will. Mit der bekannten Einseitigkeit, die man den Musikern mehr wie allen anderen Künstlern, und nicht ganz mit Unrecht, oft vorgeworfen hat, mit einem stolzen Herabsehen auf andere Künste und mit dem sich Abschliessen von der übrigen Welt kommt man gegenwärtig nicht mehr weit, am allerwenigsten darf sich ein solcher einseitiger Künstler aber auf ein Gebiet wagen, das wie nur irgend eines der Welt, dem praktischen Leben angehört.

Es kommt nur bezüglich des musikalischen Drama's darauf an, eine Gleichberechtigung der hier zusammenwirkenden Künste, vor Allem aber eine Vereinbar der Poesie mit der Musik zu erzielen, bei der kein Theil zu kurz kommt. Die Kräfte müssen concentrirt werden; Dichter und Componist müssen vollständig in einander aufgehen, aus einem Geiste, aus einem Herzen schaffen, keiner darf sich über den Anderen erheben wollen.

Wie ist dies aber möglich? Das Nächstliegende ist allerdings, dass der Componist zugleich Dichter — nicht bloss Reimschmied — ist. In diesem Falle kann so leicht von einem verderblichen Vorherrschen der Musik nicht die Rede sein, denn ein wirklicher Dichter, wenn er zugleich Musiker ist, wird die eine Kunst ebenso lieben, wie die andere, er wird auf sein poetisches Werk ebenso stolz sein, wie auf sein musikalisches, also nicht das eine durch das andere beeinträchtigen lassen. Solche vielseitige Talente sind allerdings selten, doch nicht so selten, wie man meint. Nicht wenige Componisten würden auch Wortdichter sein können, wenn dieses Talent in ihnen nur geweckt und gepflegt worden wäre. Ein zum Schaffen wirklich berechtigter Componist hat natürlich auch die Hauptbedingung zum Dichter in sich: die reiche Fantasie. Lernet er nun seine Sprache auf wissenschaftlichem Wege, eignet er sich die notwendige allgemeine Bildung an, studirt er tüchtig Logik, Aesthetik — die ihm ja auch als Musiker nicht fremd bleiben darf — und die grossen Dramatiker, sieht er ihre Werke in genügender Darstellung oft auf der Bühne, lernet er die Prosodie, die Theorie des Versbaues kennen und bleibt ihm das klassische Alterthum wenigstens keine vollständige *Terra incognita*, so kann es ihm nicht

schwer fallen, auch als Dichter Beachtenswerthes zu leisten und eine entsprechende Vereinigung der Poesie mit der Musik im musikalischen Drama zu erzielen. Es mag dies etwas viel verlangt sein, doch gewiss nicht zuviel, und dass solche glückliche Vereinigung nicht öfter, als bis jetzt, vorkommt, liegt lediglich an dem Bildungsgange, den die meisten Musiker noch fortwährend nehmen. Einseitigkeit trifft man wohl nirgends mehr, als bei der Erziehung zukünftiger Musiker von Fach. Sie lernen Alles, was zu dem speciellen Fach gehört, d. h. alles Technische: ein oder mehrere Instrumente spielen, die musikalische Formen- und Satzlehre und was sonst noch dazu gehört. Von einer allgemein wissenschaftlichen Bildung, die diesen Dingen erst einen höheren Werth gibt, durch welche der Kunstjünger erst die Bedeutung des technisch-musikalischen Materials kennen lernt, wird vernachlässigt, wohl gar als überflüssig betrachtet. Hat der junge Musiker nicht selbst so viel Streben, um durch Lectüre und Nachdenken den Mangel an der Erziehung einigermaßen zu ergänzen, so bleibt er eben nur ein „guter Musiker“, der das Seine gelernt hat, wird aber nie seine Kunst von einem höheren Gesichtspunkte aus betrachten können. Andere Künstler gehen in dieser Beziehung den Musikern mit gutem Beispiel voran. Der Dichter, der Maler, der Schauspieler studiren auch Disciplinen, die nicht unmittelbar in Zusammenhang mit ihren Fächern stehen; sie sehen sich die Welt an, um sich frisch zu erhalten, sie schaffen für die Welt, mit der sie leben, nicht allein nur für sich, wie es oft gerade diejenigen Musiker thun, deren Talent und ehrenvolle Kunstgesinnung übrigens auf gleich hoher Stufe stehen.

(Schluss folgt.)

## Die blutende Nonne.

Grosse Oper in 5 Akten; Text von Scribe und Delavigne, Musik von Charles Gounod.

Diese Oper, oder vielmehr dieser Text, ein Ulysses unter seinen Mitbrüdern, der durch seine jahrelangen Irrfahrten in den Studierzimmern der verschiedensten Componisten, bis er auf Gounod's Schreibtisch endlich den gastlichen Hafen fand, schon eher componirt war, eine gewisse Berühmtheit erlangt hatte, wenigstens viel von sich reden machte, ist denn endlich am 15. October dem Pariser Publikum in seinem musikalischen Gewande vorgeführt worden. Wenn aber auch die mancherlei Gerüchte, die sich an diese Irrfahrten knüpfen, vor dem bewährten Rufe eines Dichters wie Scribe, nicht so an Consistenz gewannen, oder auch die Glaubwürdigkeit nicht verlangten, wie es bei einem *faiscur* geringeren

Gehalts zweifelsohne der Fall gewesen wäre, so gab doch endlich der denkwürdige Tag der Aufführung die vollste Aufklärung. Scribe's Feder hat eine Leiche zu Tage gebracht; sie scheint sich überlebt zu haben. Wer könnte in dieser oft planlos aneinandergereihten Folge von Scenen, denen sogar der sonst doch stets vertretene Effekt fehlt, den fruchtbaren und glücklichen Dichter erkennen, der den bedeutendsten Componisten der Jetztzeit Texte wie die Stimme, Robert, Gustav; der Prophet, die Favoritin schuf? Das Manna weiches aus seinen Händen einst so reichhaltig herunterströmte, ist versiegt und die reiche Quelle dieser so fruchtbaren Feder scheint sich nur noch in wenigen Tropfen zu ergiessen. Der Text zur blutenden Nonne ist der vollständigste Beweis hierfür. Ueberhaupt zeigt sich in der letzten Zeit im Gebiete der Textdichtungen ein Verfall, der sich von Tag zu Tag durch Wiederholungen, Auffrischung dagewesener Verwickelungen, Benutzung von alten, verbrauchten Mitteln und Situationen, wie durch den gänzlichen Mangel einer frischen, neuen Idee mehr constatirt, und auch Scribe macht keine Ausnahme. Wir verweilen um so länger und gegen alle Gewohnheit bei der Besprechung des Textes, weil die ziemlich kühle Aufnahme, die der Gounod'schen Oper zu Theil geworden ist, hauptsächlich, ja ausschliesslich auf den Libretto-Dichter fällt, der dem Componisten keinen Raum liess, sein nicht gewöhnliches Talent einigermaassen entfalten zu können. Kommen wir nun zum Texte selbst.

Hier haben Scribe und sein Mitarbeiter die ziemlich bekannte Schauer-Legende von der blutenden Nonne in fünf lange breitspurige Akte gebracht. Zwei böhmische Edelleute, der Freiherr von Luddorf und der Graf von der Moldau, Zeitgenossen des zifften Jahrhunderts, von jeher in der bittersten Feindschaft lebend, haben der bereden Stimme des Eremiten Peter nachgegeben und sich endlich ausgesöhnt. Eine Heirath soll die Versöhnung besiegeln und Moldau's einziges Töchterlein, Agnes, Gattin von Theobald, dem ältesten Sohne des Freiherrn von Luddorf werden. Die Väter haben aber die Rechnung ohne den kleinen Gott der Liebe gemacht, denn Agnes findet, dass Rudolph der zweite Sohn des Freiherrn ihr weit besser als dessen Erstgeborener gefalle. Rudolph stolz auf diese Liebe, ist unverständig genug damit vor aller Ohren grosszuthun, und der Fluch beider Väter ist die natürliche Folge. So viel Missgeschick bestimmt Agnes' schwankendes Herz und ungeachtet ihrer Furcht entschliesst sie sich mit dem Geliebten zu fliehen. Da aber diese Flucht Schwierigkeiten hat, so verabreden die Liebenden, dass Agnes um die grausige Stunde in dem Costüm der blutenden Nonne, eines in dortiger Gegend bekannten Gespenstes, vor dessen Erscheinung

selbst die Muthigsten nicht Stand halten, aus den wohlverwahrten Pforten der väterlichen Burg heraustrete und dann mit dem auf sie wartenden Geliebten fliehe. Rudolph ist nämlich für seine Zeit ein kleiner Freigeist und giebt nichts auf Geister und Gespenster. Als daher an dem bestimmten Abend zur verabredeten Stunde das blutige Gespenst, tief verhüllt mit Fackel und Dolch zu ihm heranschreitet, tritt er ihm muthig entgegen, schwört ihm ewige Treue und giebt als Pfand seinen Ring. Aber Ensetzen! Die Erscheinung ist zwar Agnes, aber eine andere Agnes, die wirkliche Nonne, die auch so geheissen und die nun als blutiges Gespenst herumpunkt, um Rache an ihrem Verführer und Mörder zu nehmen. Rudolph, in seiner Liebesgluth, merkt freilich von Alledem nichts und da die Nonne, vermuthlich besonderer Zweck halber, sich nicht veranlasst sieht, ihn aufzuklären, so folgt er ruhig zu den Ruinen des alten Schlosses, das durch Zaubergewalt plötzlich wieder in seinem alten Glanze erstet. Dort in der Capelle geht denn die Trauung vor sich, eine seltsame Trauung, denn Priester, Braut, Zeugen und Zuschauer sind Tode, nur der Bräutigam lebt und hat ein wirklich zähes Leben, denn als ihm endlich die Augen aufgehen und er endlich merkt, was vorgeht, stirbt er keineswegs vor Schrecken, was sich freilich auch nicht mit dem Fortgang des Stücks vertrüge, sondern kommt nur etwas von Sinnen und dieser Zustand wird keineswegs besser, weil die blutende Nonne, als eine treue Gattin sich mit der grössten Pünktlichkeit allnächtlich um die zwölfte Stunde am Lager ihres Gespenstes einfindet.

Dieser für ein Menschenkind natürlich unangenehme Ausnahmezustand fängt endlich an Rudolph lästig zu werden und er sinnt auf Mittel, sich von dem ungebetenem Gast zu befreien. Da nun inzwischen auch sein Bruder Theobald stirbt und die fluchenden Väter nunmehr zur Versöhnung gestimmt, nichts mehr gegen seine Heirath mit Agnes haben, so scheint ihm dies Mittel als das geeignetste. Aber die Nonne, die als Gespenst natürlich um sein Vorhaben wissen muss, droht ihm bei ihrer nächsten Erscheinung ganz nachdrücklich mit den Folgen. Zudem ist Bigamie und noch dazu mit einer Toten und Lebenden ein Verbrechen. Doch die Nonne ist grossmüthig und macht Vergleichsvorschläge; sie will unter gewissen Umständen von ihren Rechten zurücktreten und in die Heirath willigen, wenn nämlich Rudolph ihr verspricht, sie an ihrem Verführer und Mörder zu rächen. Dies ist nämlich die Bedingung (?) für ihre Ruhe. Rudolph, froh so wohlfeilen Kaufs loszukommen, schwört ihr den Mörder zu tödten und die Nonne verspricht dagegen, ihm am andern Tage das Opfer zu bezeichnen. Sprichts und verschwindet.

Der andere Tag ist nun Rudolphs Hochzeitstag. Da erscheint die blutende Nonne mitten in der Trauung und ausnahmsweise am hellen Mittage allen sichtbar, und bezeichnet mit dem Finger das Opfer — Rudolphs eigenen Vater. Von diesem Momente an großes Dilemma, unlösbares Verwickelung, Verzweiflung und Schmerzenschrei des als Gatte und Sohn gleich unglücklichen Rudolph. Er und wohl Niemand weiss hier den Ausgang zu finden, wenn Herr Scribe sich nicht mit einem heroischen Entschluss ins Mitte legte. Er lässt nämlich den alten Freiherrn, der während vier langer Akte, bis auf einige Fläche, der ruhigte und gemüthlichste Mensch war, plötzlich Gewissenbisse fühlen und diese veranlassen ihn statt seines Sohnes eine Menge Dolchstiche zu empfangen, die diesem, warum weiss man nicht, von den ergrimten Freunden des Grafen Moldau zugebracht waren. Sein Tod bringt nunmehr alles in die schönste Ordnung und befriedigt auch die uerbittliche Nonne. Als strenge Glaubigerin musste sie Blut für Blut verlangen. Zufriedengestellt, vergibt sie sogar dem Todten und erhebt sich mit ihm auf einem Wolkenbette um auch vor dem Throne des Allerhöchsten seine Begnadigung zu erlangen. Dieses Tableau schliesst das Stück.

Das ist der Text der Oper, dessen geringster Fehler noch darin besteht, dass er von Unwahrscheinlichkeiten wimmelt; doch was wiegt das in einer Oper? Nun aber fünf lange Akte, wo eine geschickte Feder das Ganze in drei Akte zusammendrängen und dem Zuschauer eine langweilige Stunde sparen konnte. Dann noch der weitere Fehler, dass das Söjot so merkwürdig ausgearbeitet ist, dass das musikalische Interesse immer mehr abnimmt. Der Componist war gleichsam genöthigt, alle seine reichen Mittel schon beim ersten und zweiten Akt zu verschwenden, der dritte Akt ist merklich schwächer, der vierte und fünfte kaum von Belang. Endlich sind die einzelnen Rollen so gegen alle Ordnung ausgearbeitet, dass man nicht weiss, worüber man mehr staunen soll, über die Ungeschicklichkeit des Dichters oder über die Gutmüthigkeit des Componisten, der sich dazu hergab, ein so schwaches Produkt in Musik zu setzen. Ausser Rudolph ist keine einzige Rolle vollständig; so haben die beiden Heldinnen, die lebende und die todt Agnes, keine einzige Solo-Pièce, während ein Page, Urban, gegen alle Gebühr mit zwei Liedern bedacht ist. Der alte Freiherr, Bariton, kommt erst im letzten Akt dazu, eine Arie zu singen, dafür endigt, wohl der Symmetrie halber, die Rolle des Bassisten, des Eremiten Peter, vollständig mit dem ersten Akt. Es fehlt so die ganze Oper hindurch an jener Abwechslung der Stimmen, die dem Ohre wohl thut und es gleichsam ausruhen lässt. End-

lich sind einzelne Scenen wie die Worte selbst so getreue Abbilder aus früheren Opern, dass auch der Reiz der Neuheit verloren geht. Man begegnet der Jüdin, den Hugenotten, Othello, Robert und dem ewigen Juden mit jedem Augenblick und verliert vor lauter Reminiscenzen den eigentlichen Faden ganz und gar.

So schwer es nun war, diesen in allen Ecken von Mängeln strotzenden Text irgendwie thunlich zu benutzen, so hat der Componist, Gounod, durch die treffliche Composition des Wenigen was ihm geboten war, bewiesen, welch mächtiges Talent in ihm wohnt. Die beiden ersten Akte entwickeln eine wundervolle Fülle von Melodien, welche weniger durch eine Ouvertüre, als von einer kurzen, dunkel und unbestimmt gehaltenen Introduction eingeleitet werden. Man fühlt in diesen wenigen Takte dennoch, dass sich ein Schauorgemälde vor unserm Auge entrollen soll. Die Zusammenstellung wie die Instrumentation dieser Einleitung erinnert stark an den Gesang der Wiedertäufer aus dem Propheten. Eine der schönsten Nummern ist die Bassarie des Eremiten im ersten Akt; hier zeigt sich ein erhabener Styl, der übrigens bei Gounod's Compositionen nichts ungewöhnliches ist. Die Chöre sind minder gut, wohl etwas gewöhnlich. Dafür tauchen in einzelnen Arien Rudolphs, namentlich beim Refrain, Melodien auf, die das Herz des Zuhörers durch ihre unvergleichliche Zartheit wie durch den Ausdruck des tiefen Gefühls, das aus ihnen herausklingt, gewinnen. Die Lieder des Pagen Urban sind leicht und gefällig, tragen jedoch das Gepräge einer lang studirten Arbeit welches die genannten Eigenschaften, namentlich die erstere beeinträchtigt. Im Ganzen weist die Composition indess weit mehr schöne als schwache Stellen auf und wäre bei einem bessern Libretto wohl ein vorzügliches Werk geworden. So aber litt sie unter den angegebenen Mangeln zu sehr und wird sich schwerlich zu einem langen Leben erheben. Die Ausstattung war, wie dies gewöhnlich der Fall, eine prachtvolle zu nennen. Von den Sängern erntete Gueymard, der die Rolle des Rudolph hatte, die reichsten und verdientesten Beifallsbezeugungen. 19.

### Aus Hamburg.

Den 22. October 1854.

Meine Berichte über die Begebnisse unserer diesjährigen Hamburger musikalischen Saison muss ich sonderbarer Weise mit der Meldung eines Abschiedsconcerts in Altona beginnen. Herr J. Boie; ein schon öfter von mir genannter, vortrefflicher Violinist, bisher ein öfter beide Nachbarstädte, Hamburg und Altona, gleich schätzbare Besitz, verlässt uns im Beginn der Saison, um einer Aufforderung von Niels W. Gade Folge leistend, während der

Wintermonate in einer Reihe von Concerten und Quartett-Unterhaltungen in Copenhagen zu wirken, und verabschiedete sich gestern Abend in einer musikalischen Soirée, deren Verlauf den uns bevorstehenden Verlust doppelt schmerzlicher empfunden liess. — Die Soirée, — zu der sich das kunstliebende Publikum beider Städte zahlreich in der akustisch vortrefflichen Altonaer Tonhalle eingefunden hatte, — begann mit einem Odetto für Streich- und Blasinstrumente von Franz Schubert. Dieses liebliche Werk war dem hiesigen Publikum bis zum verfloessenen Winter, wo es Herr Boile in einer in Hamburg veranstalteten Soirée zur Aufführung brachte, ganz unbekannt und erregte damals bei allen Kunstfreunden mit Recht den freudigsten Jubel. Wie oft werden wir noch mit wehmüthigem Staunen erfüllt werden, das uns jedes Mal aufs Neue ergreift, so oft ein neuer Juwel aus dem nachgelassenen Schatz des viel zu früh gestorbenen genialen Tonkünstlers an das Tageslicht gezogen wird! Ein solcher Juwel ist auch dieses aus vier Sätzen bestehende Odetto von der lieblichsten Melodienfülle und dem anmuthigsten harmonischen Bau. Die Ausführung verdiente hamburgischer und altonaer Künstler, von denen Herr Boile die erste Violinspieler, war des Werkes vollkommen würdig, technisch präcis, im Vortrag fein und edel. Nachdem Mad. Peroni-Glabrenner die Gütigkeit, die zum Ausruhen für Herrn Boile notwendige Pause mit einer Deklamation auszufüllen, spielte er das Violinconcert von Beethoven, mit Clavier- und Quintettbegleitung. Wir glauben dem liebenswürdigen Künstler kein schöneres Lob ertheilen zu können, als wenn wir der Wahrheit gemäss erklären, jenes wunderbar schöne Werk, das Meister aller Violinconcerte, ausser von Joachim, von keinem Violonisten schöner vorgetragen und besser ausgeführt gehört zu haben, als gestern von Boile. Die Feinheit und Milde, die weiche Inangikheit des Vortrags, die sein Spiel charakterisiren, hätte er nirgends besser zur Geltung bringen können, als bei dem weniger die kraftvoll erschütternde, als die zarte und liebliche Musik Beethoven's verkörpernden Violinconcert, dessen kolossale Schwierigkeiten Herr Boile mit vollendeter Technik überwand. Mit zwei nun folgenden Liedern für eine Sopranstimme, welche Fräulein Holm aus Hamburg, eine vor Kurzem zum ersten Mal in der Oper aufgetretene Schülerin der Frau Cornet vortrug, producirte sich Herr Boile auch als Componist. Die Lieder sind gefällig, ohne trivial aber auch ohne bedeutend zu sein. Fräulein Holm sang dieselben mit einer schönen, in der bekannten Schule ihrer Lehrerin ausgebildeten Mezzo-Sopranstimme, mit der dieser Schule eigenen Vorzüge und Mängeln, — die ersteren sind Leichtigkeit und Gewandtheit in der Behandlung des Stimmmaterials, — die letzteren aber Mangel an Natur, Geziertheit, namentlich auch in der Aussprache, und ein durchaus äusserlicher, traditionell opernhafter Vortrag. Den Schluss des Concerts bildete eine Fantasie von F. David, Variationen über das Thema „*Je suis le petit tambour*“ eine leichte, gefällige, nach den vorangegangenen erstern Werken, für ein grösseres Publikum passend berechnete Composition, die Herr Boile mit der für solche Sachen erforderlichen Eleganz und Virtuosität vortrug. — So schmerzlich wir den Verlust des Herrn Boile empfanden, so lebhaft freuen wir uns über die ihn gebotene Gelegenheit, sein schönes Talent auch in weiteren Krisen bekannt zu machen. Wir hoffen ihn in nicht allzuferner Zeit wieder in unserer Mitte zu begrüessen! —

Sie sehen, ich beginne meine Referate mit der Constatirung des Wegfalls eines für unser musikalisches Leben sehr bedeutenden Faktors und ich weisse Ihnen leider von keinem danelernen Ersatz zu berichten. Von namhaften Violinspielern bleibt uns nur Hafner, und in ihm zum Glück ein vortrefflicher, für seine Kunst begeisterter Musiker, dessen auch für dieses Winter angekindigte sechs Quartett-Unterhaltungen uns eine würdige Vertretung der Kammermusik auch in diesem Jahre verbürgen. Ob auch die von Herrn Tedesco und Fr. Berger annoucirten Trio-Soirées dazu beitragen werden, der Kammermusik weitere Kräfte zu gewinnen — muss die Zeit lehren. — Für Orchesterwerke sind wir, wie immer, auch dieses Mal, auf die philharmonischen Concerte angewiesen, ob sie uns dieses Mal zur grösseren Befriedigung gereichen werden, als früher? — In der Hauptsache, der Art wie die grossen Orchesterwerke zur Aufführung kommen, schwerlich, — aus den Ihnen früher ausführlich dargelegten Gründen. — Ob aber das Comité dem allgemein und laut kundgegebenen Missvergnügen des Publikums über den Verlauf der Concerte in den letzten Jahren, — wenigstens durch eine einsichtiger Wahl der aufzuführenden Werke und die Herbeiziehung ausgezeichneter Künstler abzuheffen bemüht sein wird, — darüber werde ich Ihnen schon mit Nächstem zu berichten im Stande sein, denn das erste Concert findet am 11. November statt. Versprochen ist uns für dasselbe, zum dritten Male versprochen, Frau Clara Schumann. Man nennt schon die von ihr vorzutragenden Compositionen, das hier noch nicht gehörte *G-dur* Concert von Beethoven, und ein noch im Manuscript befindliches Concertino von Schumann. „Ob sie wohl kommen wird?“ — ferner ist uns versprochen der Violinist Singer und die neunte Sinfonie von Beethoven, — herrliche Aussichten, wie Sie sehen, wenn nur nicht wieder ein solches Geschick sie uns verhält, im Augenblick wo wir ihrer geniessen möchten.

24.

## Besprechungen neu erschienener Werke.

**Mannkopf, A.** (geb. v. Polczynska), *Ave Maria*, Lied für eine Singstimme mit Pianoforte. Hamburg, Jwien. 5 Sgr.

Die Componistin geht in ihrer Verehrung zu Kücken und Gambert so weit, dass sie es nicht verschmäht, deren Lieder theilweise zu den ihrigen zu machen.

**Simonsen, E.**, *Fantaisie brill.* sur un thème de F. Schubert pour le violon avec accompagnement d'Orchestra ou de Piano. Op. 8. Ebend (Avec Piano 1/3 Thlr.)

Für recht geübte Spieler ist diese Fantasie ein gutes Unterhaltungsstück, welches auch bei öffentlichem Vortrage eines grossen Beifalles gewiss sein darf.

**Rügelsberg, Mathilde**, *Réverie Musicale* pour Piano. Prag. Marco Berra.

Es sind schon viele Réverien geschrieben worden; wenn aber eine gefühlvolle Dame zuweilen in Träumerei versinkt, und sich

die Mähe nimmt, diese durch Töne auszudrücken, so wird es einem grossen Theil des klavierspielenden Publikums nicht unwillkommen sein, besonders, wenn die Trümmerei eine angenehme ist. — M. Ringelberg's Réverie ist eine recht gefällige, ohne grosse technische Schwierigkeiten dastehende Salonpöce, und wird bei correctem und genau nuancirtem Vortrag immer schönen Effect machen.

**Anselm, C., Polka concertante pour Piano. Ebend.**

Der Titel „Étude in Form einer Polka“ wäre für diese kleine Pöce der angemessene gewesen.

## Tags- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Am 24. October brachte der Männer-Gesang-Verein Herrn Roger ein Ständchen — und wurde ihm bei dieser Gelegenheit folgendes Sonett verchrt. —

An Roger.

Sel uns gegrüsst Du König der Töne,  
Willkommen heissen Dich die Sängsbücher.  
Es neigen sich mit klagendem Gefieder  
Vor Dir, o Meister, unsere schlichten Chöre.  
Ob als Georg Brown der Lauscher Schaar Deb höre,  
Die Melodien holder Männelieder,  
Ob als Prophet zu seinen Füssen nieder  
Der Sohn die Mütter wunderbar beschwöre;  
Ob wir den Raoul im Kampf mit Pflicht und Liebe  
In Valentin's Armen schwanken sehen —  
Wo gab's ein Herz, das unbewegt bliebe  
Von deiner Stimme sanftervollem Wehen!  
Ob Manches auch im Lauf der Zeit erstiehe  
Der Name Roger wird nicht untergehen!

Cöln. Roger setzt sein Gastspiel hier und in Bonn fort; als Masaniello (Stimme von Porci) vermochte derselbe nicht zu glänzen, und wir können Herrn Roger nur rathen, diese Partie von seinem Repertoire zu streichen, da sie nicht für ihn paast. — Am 30. October sang Herr Widemann von Leipzig den Robert und erwarb sich grossen Beifall. Wir gestehen gerne, dass seit langen Jahren kein so würdiger Repräsentant dieser schwierigen Partie hier aufgetreten ist und wir den ferneren Darstellungen dieses vortheilhaften Sängers mit Vergnügen entgegen sehen. — Fr. von Westerstrand sang die Guden-Arie mit vielem Ausdruck. Die Leistungen der übrigen Mitwirkenden waren sehr mittelmässig. — Unsere Oper geht binnen 14 Tagen nach Antwerpen und wir werden dafür Vorstellungen der Antwerpener Opera-Gesellschaft haben. —

Weimar. Wir werden endlich die Oper „Die Hagenotten“ von Meyerbeer hier hören; der verstorbene Grossherzog wollte die Aufführung derselben nie gestatten.

Hannover. Berlioz wird in den ersten Tagen hier eintreffen um mehrere Concerte zu veranstalten.

Leipzig. Das musikalische Interesse der verfloessenen Woche concentrirt sich einzig um Fran Clara Schumann, welche im dritten Abonnements-Concerte spielte und sich in eigenem überfülltem Concerte uns ihre hohe Meisterschaft bewundern liess. Die musikalische Welt aller Kreise war auf's eifrigste bemüht, die geniale Künstlerin zu feiern, und auf jede Weise auszumachen.

nen. — Cherubini's Oper „Lodoicea“ wird neu einstudirt und nächstens in Scene gehen.

Berlin. Im einem Concerte zum Besten der Ueberschwemmten in Schlesien, welches in der Garnison-Kirche stattfand, kam ein neues Oratorium „Martin Luther“ von dem jungen Componisten Julius Schneider, Neffe des berühmten Friedrich Schneider zur Ausführung. Dieses Werk zeugt von grossem Talente.

Frankfurt a.M. Die musikalischen Bestrebungen in unserer Stadt haben im Laufe des Sommers eine neue Richtung gewonnen durch die Gründung eines protestantischen Kirchengesang-Vereins. Derselbe zählt bereits 100 Mitglieder und hat sich zur Aufgabe gemacht, die protestantischen Gottesverehrungen an den Hauptfesten durch entsprechenden Gesang zu heben. Herr Bischoff, der als Componist wohlbekannte zweite Zögling der Momartstiftung, ist Leiter des Vereins.

Worms. Unser Musikdirektor E. Kunz hat Sr. Hoheit dem Herzoge von Coburg seine dritte Sinfonie (A moll) dedicirt.

Petersburg. Trotz der unruhigen Zeit ist die Saison der italienischen Oper eine sehr belebte und das Theater bei jeder Vorstellung ausserordentlich besucht. Die Damen Lagrange und Telesco feiern wahre Triumphe und die Herren Tambrlik und Lablache waren schon früher wahre Lieblinge des Publikums. Zur Ausführung kamen bis jetzt: Lucia; Othello, Barber und der Prophet.

Brüssel. Die hiesigen Zeitungen melden die Heirath des Herrn Georges Vlegier, zweiter Sohn des Grafen Vlegier mit Frä. Sophie Crüvell. Herr Vlegier ist ein junger Mann von 25 bis 26 Jahren und besitzt ein sehr bedeutendes Vermögen, welches ihm seine Mutter hinterlassen hat.

Paris. „Die blutende Nonne“ von Gonnol wurde in dieser Woche dreimal gegeben und hat demnach schon fünf Aufführungen gehabt. — „Der Nonnster“ gibt seine frühere Anziehungskraft wieder aus; so oft derselbe gegeben wird, und dies geschieht alle zwei Tage, ist das Theater fast zu klein, um die Zuhörer alle zu fassen. — Meyerbeer hat Paris verlassen, um sich nach Berlin zu begeben. — Hector Berlioz ist zum Mitglied des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Rotterdam ernannt worden. —

Manchester. Hr. Knowles kann mit seinem diesjährigen Unternehmen zufrieden sein, denn hier und in Liverpool, wohin ein Theil seiner Gesellschaft für einige Vorstellungen gereist ist, gehen die Gefeäfte brillant. Die Theilung der Gesellschaft hatte zwar den Uebelstand im Gefolge, dass während dem hier nur kleinere Opera zur Darstellung gelangten und grössere gewöhnlich in den engen Rahmen eines Concerts zusammengezogen wurden. So sah man die „Zauberhüte“ in dieser Form statt der annoncirten „Entführung aus dem Serail“ und nur Mozart's herrlicher Musik ist es zuzuschreiben, dass das Publikum seinen Unwillen nicht laut werden liess und endlich sogar beschwichtigte. Hr. Formes sang den Sarastro und Fräul. Bury die Königin der Nacht, eine Partie, die die Sängerin so gut vortrug, als es ihre hier nicht ganz ausreichenden Mittel zuliessen. Frau Redersdorf sang sodann noch mit grossem, vielleicht zu grossem Gefühlsaufwand die Arie: „Ach ich fühl', es ist verchwunden“. Hr. Reichardt ist seit einiger Zeit krank, wodurch natürlich manche Sängungen des Repertoires eintrat. Eine der letzten Vorstellungen war „Lucrezia Borgia“ mit Fran Caradori in der Titelrolle, die zu ihren besten Leistungen geräth wird. Der Alphonso des Hrn. Formes wird weniger gerüht. Der Lancashire Gesang-Verein, wie der für Kammermusik haben jeder ein sehr besuchtes Concert gegeben.

Rom. Den hiesigen Theatern droht ein vielleicht mehrmonatlicher Schluss, da einem Gerüchte zufolge, der Papst ein Jubiläum anzurufen Willens ist.

Die Einnahmen an der Königlichen Oper zu London beliefen sich in der vorigen Saison auf 42,000 Pfund Sterling, die Ausgaben auf 43,510 Pfund Sterling.

Lola Montes ist Touristin geworden. Sie durchzieht Californien nach allen Seiten hin und hat schon einigen der anwohnenden Indianerstämme Proben ihrer Kunst gegeben.

In einer der belebtesten Strassen von Cincinnati sah man jüngst ein Riesenspektakel, worauf mit entsprechenden Buchstaben zu lesen stand: „Gesangslehre. Alle diejenigen, welche die edle Kunst des Gesanges nach der Methode zu lernen wünschen, wie sie in alten Zeiten Handel, Haydn, Mozart, Beethoven und Mendelssohn, in neueren Zeiten Mason, Webb, Hastings, Bradbury und Zeuner in Anwendung bringen, finden hierzu die beste Gelegenheit heute Abend bei Mr. Kiallmark“.

Anton Wallerstein behauptet mit Glück unter den Tancocomponisten der Gegenwart den Platz, den er sich durch die eigenthümliche Frische und den melodischen Schwung seiner Melodien rasch erobert hat. Seine neuesten Compositionen, die in Paris und London bereits sehr gefallen haben und, wie die meisten Werke Wallerstein's, im Verlage von Schott in Mainz erschienen sind, heissen: *La bien-aimée, le rendez-vous* (Polka's), *La croix d'or, Le billet doux* (Redowa's), *Zarina, Le bouquet de Bal* (Polka-Mazurka's), Schottisch *d'Edinbourg* und *de Londres*.

## Neue Musikalien

im Verlage von

### Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Thlr. Sgr.

Beethoven, L. van, Op. 68. Sinfonie pastorale. Arrangement pour le Piano à 4 mains p. A. H. Ehrlich.	2	—
Brahms, J., Op. 7. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.	—	20
Gade, Niels W., Op. 27. Arie für das Pianoforte.	—	20
— Op. 28. Sonate für das Pianoforte.	1	5

Bei **M. Schloss** in **Cöln** erschien und ist in allen Musikalien-Handlungen zu haben:

# A. PANSEON, GESANGSCHULE

der Conservatorien zu Paris, Brüssel, Neapel, Cöln etc.

mit deutschem und französischem Cert

ZUM SELBSTUNTERRICHT.

Neue Ausgabe für Sopran oder Tenor, 3. Auflage.

„ „ „ Alt „ Bass, 2. „

Subscriptions-Preis 6 Thlr.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Thlr. Sgr.

Haydn, J., Zwölf Sinfonien für Orchester. In Stimmen. No. 1. Es-dur	3	—
Knorr, J., Wegweiser für den Clavierspieler im ersten Stadium. Eine Sammlung gewählter Clavierstücke in möglichst rechter Progression. Nebst mechanischen Uebungen	2	15
Möhrling, F., Op. 32. Drei Esalmen für Soli und Chor. In Partitur. Nr. 1 15 Sgr., Nr. 2 & 3 à 10 Sgr., In Stimmen. Nr. 1 20 Sgr., Nr. 2 15 Sgr., Nr. 3	—	20
Sahr, H. von, Op. 4. Sechs Gesänge für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen	1	5
Steifensand, W., Op. 12. An den Mond, von Göthe, für eine Mezzo-Sopranstimme mit Begl. des Pft. — Op. 14. Der Einsiedler, von J. von Eichendorff, für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncelle	—	15
Tausch, J., Op. 3. Duo für Pianoforte und Violine	1	10

In unserm Verlage ist erschienen:

## Wegweiser

für den

### Clavierschüler im ersten Stadium.

Eine Sammlung gewählter Clavierstücke in möglichst rechter Progression, nebst mechanischen Uebungen

von

**Julius Knorr.**

Preis: 1½ Thlr.

Leipzig, im Oktober 1854.

Breitkopf & Härtel.

In L. Schmid's Verlag in Donaueschingen ist so eben erschienen:

Deutsche Messe für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit Begleitung der Orgel compoilt von Joh. Nepom. Wagner, Mitglied der k. Hofcapelle. Preis mit Stimmen 2 Fl. = 1 Thlr. 6 Sgr. — Einzelne Stimmen 6 Kr. = 2 Sgr.

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte und besprochene Musikalien sind in der Musikalien-Handlung von M. Schloss zu haben.



# Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 45.

Cöln, den 11. November 1854.

V. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.

Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schless in Cöln erbeten.

## Noch einmal etwas über Operntexte.

Von Ferd. Gleich.

(Schluss.)

Es gibt aber auch Naturen, welche trotz der ihnen gowordenen blühenden Fantasie dieselbe doch nur nach einer Seite hin zu poetischen Gestaltungen verwerthen können. Ebenso wie man hochbegabte Dichter findet, in denen bei aller etwaigen Anregung dennoch keine aufrichtige Empfänglichkeit für die Tonkunst zu wecken ist, so findet man auch das Gegentheil: Musiker, die zwar vollständig das Zeug dazu haben, den musikalischen Theil einer Oper zu liefern, die sich aber dazu erst die eigentliche Basis des Drama's müssen von anderer Hand schaffen lassen. In diesem Falle haben zwei Künstler zusammen an dem Werk gearbeitet, und hier ist es schwer, sehr schwer, das rechte Maass zu halten, doch keineswegs unmöglich. Beide haben sich über die Principien, von denen sie beim Schaffen ausgehen, zu vereinigen, sie haben dieselben unverrückt in dem Auge zu behalten und so viel wenigstens muss unerschütterlich feststehen, dass sie mit verschiedenen Mitteln dasselbe erreichen wollen, dass ein Theil vor der Kunst des anderen dieselbe Achtung hegt, wie vor der eigenen — die Seelenstimmung des Componisten muss auch die des Dichters sein. Einem Musiker gegenüber, der, wenn auch nicht selbst Dichter, doch jene Achtung vor der Kunst im Allgemeinen mitbringt, werden auch wirkliche Dichter nicht anstehen, sich mit ihm zu gemeinsamem Wirken zu vereinigen, denn sie haben in der wahren und ächten Kunstgesinnung desselben eine sichere Garantie dafür, dass er die Gleichberechtigung der Poesie mit der Musik ehren, das Kunstwerk des Dichters aber nicht bloss als die Krücke betrachten wird, auf die sich stützend die Musik das Podium der Bühne erklimmen will.

Dass bis jetzt nur wenig Opern auf diesem wirklich künstlerischen Wege entstanden, geht genugsam aus der Beschaffenheit von dergleichen Werken hervor. Ein Componist will eine Oper schreiben; ein sogenannter Dichter bringt ihm einen Text, der Stoff gefällt dem Componisten, auch erscheinen ihm die Verse, oder vielmehr die Wortklingeleien, gut oder eigentlich schlecht genug, um recht ungenirt sie mit Melodien, wie sie ihm gerade einfallen werden, zu bekleistern, ja es lassen sich vielleicht gar viele musikalische Gedanken und Motive, die sich der Componist in sein Skizzenbuch lange vorher notirt hat, ehe er von dem Stoff der zu schreibenden Oper eine Ahnung hatte, hier verwenden. Aber der Text ist noch nicht ganz recht: hier muss eine lange Arie, dort ein Duett, ein Ensemble oder wohl gar ein Ballet angebracht werden, damit der Componist sich auch zeigen kann, oder damit die Prima-Donna oder der Primo-Uomo einen Applaus sich erringen kann — hier muss ein anderes Versmaass her, denn der Componist hat im Skizzenbuch eine Melodie im Dreivierteltakt, die er hier zum Besten geben will und dazu passen die ursprünglichen Verse nicht etc. Ob durch dergleichen die Handlung aufgehoben, ob die Aenderung den Sinn stört etc., danach wird nicht gefragt, gilt es ja doch nur, dem Componisten Gelegenheit zu verschaffen, Musik zu machen und seine mehr oder weniger erquicklichen Träumereien an den Mann zu bringen. Der gefällige Dichter fügt sich natürlich in diese Launen, er gestaltet um, so viel und so oft es nur verlangt wird, und wenn sein Text wirklich anfänglich einigen poetischen Werth hatte, so wird dieser durch solche Manipulationen endlich vollständig vernichtet. Tritt nun eine dergestalt zu Ende gebrachte Oper an das Lampenlicht und findet vor dem Publikum und vor der Kritik — wie dies kaum anders möglich — wenig Gnade, so entschuldigt sich der Componist mit dem Ungeschick des Dichters, alle Welt, d. h. seine Freunde, stimmen ihm bei und rufen Wehe über das elende Buch, an

das ein grosses Genie seine unsterbliche Musik geworfen hat. Wenn man die Sache aber näher betrachtet, ist die Musik um nichts besser als die Worte — sie ist eben absolute Musik, nicht aber der integrierende Theil eines Drama's. Einzelne musikalische Schönheiten berechtigen ein solches Opus aber noch nicht, die Geltung dramatischer Musik zu beanspruchen — das Werk des Componisten, der auf diese Weise Opern schreibt, bleibt selbst bei wirklich musikalischem Gehalte, bei unverkennbaren Geistesblitzen, doch nur ein wesenloses Phantom, eine nebelhafte Gestalt, ein in die Luft gebauter Palast.

Die Wortdichtung ist in jeder Oper, die auf der Bühne eine dauernde und berechtigte Stelle in jetziger Zeit noch finden soll, das unerschütterliche Fundament, auf dem das Ganze ruht, sie hat daher denselben künstlerischen Werth, wie die Musik, wenigstens was den Grundgedanken, die Anlage und die consequente Charakteristik der handelnden Personen betrifft. Der Dichter des Libretto hat bei seiner Arbeit, der Stoff mag historisch, heroisch, romantisch oder komisch sein, stets nach denselben Regeln zu verfahren wie bei dem recitirenden Drama. Es ist vielleicht noch schwieriger, einen Operntext zu schreiben, als ein solches, denn hier kommt ausser der Rücksichtnahme auf die dramatische Wirkungsfähigkeit auch noch die auf die musikalische in Betracht. Reflexionen, lange Erzählungen und dergleichen sind bei der Oper noch weniger zulässig als im Schauspiel, eine klare und deutlich vor Augen gelegte organische Entwicklung der Handlung noch unerlässlicher, weil alle Geisteskräfte des Zuschauers noch mehr in Anspruch genommen sind und hier sich derselbe noch weniger mit Combiniren und Grübeln abgeben kann. Bei sehr vielen Opern ist es ein grosser Uebelstand — der durch die oft undeutliche Textaussprache der Sänger und besonders der deutschen noch vermehrt wird — dass die Musik, anstatt das Verständniss zu erleichtern, den Worten einen erhöhten Ausdruck zu verleihen, die Situationen in ein helleres Licht zu stellen, die Charakteristik der Personen zu vervollständigen, von alle dem gerade das Gegentheil thut und den Zusammenhang der lose aneinander gereihten Scenen noch mehr zerreisst. Dem grossen Publikum — für das doch überhaupt Dramen geschrieben werden und an das man doch so oft und so gern, freilich in anderem weniger lautem Sinne, appellirt — bleiben solche Opern oft ganz unverständlich und es thäte in solchen Fällen fast noth, dass man auf dem Theaterzettel den Gang der Handlung schon vorher erzählte oder sagte, das hochverehrte Publikum möge erst den und den Roman lesen, nach dem die Oper fabrizirt worden ist. Selbst Leuten, die in Sehen und Hören getübt sind

(denn auch das ist eine Kunst), wie regelmässigen Theaterbesuchern, dramatischen Künstlern, Recensenten, begegnet es, dass sie bei dergleichen Opern oft Mühe haben, den Faden des Zusammenhanges nicht zu verlieren und erst bei der zweiten Vorstellung vollständig in's Klare kommen. Es liegt dies nicht etwa an der Tiefe des Werkes, sondern nur an dem Ungeschick des Wortdichters, oder an dem Ueberheben des musikalischen Theiles, wodurch der Dichter zu unmotivirten Situationen, Unwahrscheinlichkeiten, plötzlichem Uebereilen der vorher durch unnöthige Arien und dergleichen aufgehälteren Handlung, kurz zu allem möglichen bekannten Opernunsinn gezwungen worden ist.

Von Deutschland aus, das in Sachen der Kunst und Wissenschaft so oft schon und fast stets die Anregung und den Ausschlag gegeben hat, ist auch in gegenwärtigen Falle der Anstoss gekommen, in Deutschland wird endlich die uns von Aussen überkommene Oper die höchste künstlerische Form erreichen, wie sie schon seit ihrer Verpflanzung über die Alpen hier in rein musikalischer Beziehung das Höchste geleistet hat und durch einen Deutschen, den grossen Gluck, zu einem musikalischen Drama erhoben wurde. Während in Italien, dem Mutterlande der Oper, dieselbe in Leichtfertigkeit und Streben nach bloss sinnlichem Reiz versunken ist, sich selbst in Frankreich bereits überlebt hat und dort nur noch mit Mühe und Aufwendung mehr oder weniger unkünstlerischer Mittel Neues geschaffen oder vielmehr Alles in neuer Auflage auf die Bühne gebracht wird, regt sich in Deutschland ein neuer, frischer Geist, dem es auch trotz aller Hindernisse gelingen wird, aus dem bereits aufgelaufenen Material ein idealeres Kunstwerk zu schaffen und eine neue Aera für das musikalische Drama herbeizuführen. Die vielfachen, wenn auch noch nicht ganz erfolgreichen Bestrebungen der jüngeren Künstlergeneration sind daher nicht zu missachten, noch weniger ist aber an der Productionsfähigkeit der deutschen Künstler zu zweifeln. Die gegenwärtige Ruhe, die Ebbe auf diesem Gebiete sind notwendig und nützlich, denn die Kräfte müssen sich sammeln bis zur vollständigsten Abklärung, um dann mit desto grosserer Energie wahrhaft Erspriessliches schaffen zu können.

## Bekannte Namen.

Skizzen von Elise Polko.

II.

### Eine Prophezeiung.

In dem lieben Sachsenlande liegt das hübsche Jonsdorf mitten in der Oberlausitz. Jetzt schaut es freilich

mit seinen weissen Häusern und rothen Dächern wie eine Bauernrinne im Sonntagsputz über die üppigen Wiesen und grossen Bleichen her, vor etwa 75 Jahren aber, und das ist die Zeit in der unsere kleine Geschichte spielt, sass es noch wie ein Bettelkind am Wege. Nur wenige ärmliche Häuschen standen verloren hingestreut, eine kleine Kirche stand dabei wie zur Wache, und rings herum war dichter dunkler Tannenwald. Die ganze Landschaft hatte etwas Trauriges, Gedrücktes. Nur auf einem einzigen Fleckchen sah es hell und freundlich aus, und dieser Fleck war eine grüne Wiese unfern des Dorfes. Sie gehörte dem fleissigsten und klügsten Manne der Gegend, diente als Garnbleiche und war derzeit der alleinige Bleichplatz weit und breit. An einem Maiachmittage nun, zeigte sich aber dort ein anmuthiges Genrebild: junge Bleicherinnen breiteten im hellen Sonnenschein unter Lachen und Scherzen ihr selbstgesponnenes Garn auf dem Rasen aus. Eine jede hatte ihren grünen Schöpfer am Arme und einen groben runden Hut auf dem Kopf; es waren lauter kräftige Frauengestalten in kurzen dunklen Wollröcken, schwarzen Wiedern mit sauber umgeschlagenen Hemdärmeln und bunten Knapp über die Brust gesteckten Tüchern. Die Hübscheste unter ihnen war wohl ohne Frage die Tochter des Wiesenbesizers: Maria Hänisch, eine so liebliche Mädchenblume als jemals in Sachsen, wo ja behänntlich die hübschen Mädchen wie Unkraut zu wachsen pflegen, — aufgeblüht. Um der langen blonden Haare willen, die dem 16jährigen Kinde fast bis an die Knie reichten, hatte man ihr den Namen: „Goldmarie“ gegeben. Herzensgute blaue Augen, rothe Wangen, eine kecke Stumpfnase, ein kleiner lachender Mund, schlanker Wuchs mit anmuthig gerundeten Formen, dies möchte wohl das getreue äussere Counterfey einer Dorfrose sein, die damals in allen Herzen herrschte und manchem Burschen den Kopf verdrehte. Nun war aber dieser allgemeine Liebling nicht etwa ein ganz besonderer Ausbund von Verstand und übermenschlichen Eigenschaften, sie war eben nur gut, unbeschreiblich gut, konnte keinem Thiere etwas zu Leide thun, geschweige einem Menschen, theilte aus was sie hatte, verschenkte den Bissen vom Munde, war eine treue fleissige Tochter, die Stütze des Vaters seit die Mutter gestorben, ein frommes harmloses Mädchen. Wer sie aber jetzt sah, wie sie mit ihren Gefährtinnen herumsprang, sie neckte, mit Wasser bespritzte, und hörte wie jubelnd und hell sie ihre muntern Liedchen zu singen wusste, der musste sich mit ihr freuen und leise dazu sagen: „behüt' dich Gott liebe Seele!“

Die Arbeit war gethan — die Bleicherinnen dachten an die Heimkehr, pfückten noch Frühlingssträusse und setzten sich dann nieder um den Rest des Vesperbrodes

zu verzehren. Die ersten leisen Schatten des Abends streiften diese lebensvolle Gruppe. Da schwankte aus dem Tannenwalde ein altes hässliches Weib heran. Die fremdartige Tracht, der schmutzige gelbe Turban, das schwarze südlichglühende Auge verrieth das Kind jenes seltsamen ruhelosen Stammes aus Böhmens Wäldern: die Zigeunerin. — Die Bleicherinnen hörten auf zu scherzen, sahen einander ängstlich an und rückten näher zusammen.

„Lasst mich trinken aus Eurem Krüge“ sagte die Alte mit bittender Miene aber stolzem Ton „ich bin weit gewandert, muss auch noch weit geben — und mich dürstet so sehr!“ Und dabei wies sie mit dem dünnen Finger auf einen halbgeleerten Milchkrug der so eben von einem frischen Munde zu dem andern gewandert war. Die Mädchen aber murmelten erschreckt: „nein wir trinken nicht mit Euch das bringt uns Unglück!“ und Eine von ihnen drückte den Krug fest an sich und deckte ihre Schürze darüber. Die Goldmarie allein hatte nichts gesagt, sie stand jetzt auf, entrang der Gefährtin den Krug mit einem Blick voll Unwillen, wandte sich dann zur Zigeunerin und sagte: „da trinkt, arme Frau, nnd Gott gesegne es Euch!“

Da lächelte die Alte seltsam, that einen langen Zug, gab den Krug zurück und flüsterte: „Sollst zum Dank deinen Zukunftspruch hören, mitleidig Kind, gib deine Hand!“ Und die erröthende Goldmarie hielt ihre kräftige Hand hin, die Zigeunerin schaute prüfend hinein, verfolgte aufmerksam die Linien, wiegte bedeutsam das graue Haupt und murmelte endlich in singendem Tone folgende Worte:

„Hast noch keinen Liebsten heut und wirst doch freien in kurzer Zeit, lustig Schneiderblut wird Dein Mann, das aber nicht nähren noch flicken kann. Der erste Bub wird General und führt doch nie Waffen von Eisen und Stahl. Er herrscht und befiehlt durch Wink und Blick. Bringt seinem Hause Ruhm und Glück. Der zweite Bub auch — —“

„Himmelkreuzschocknilliondonnerwetterrrr“ — — — prasselte hier ein endloser Fluch hinter dem Rücken der Weissagerin her, Goldmarie prallte schreiend zurück, ihr Vater stand vor ihr. Eine gedrungene breitschulterige Gestalt in Kniehosen und kurzer Jacke mit braunrothem gutmüthigem Gesicht, die Pfeife im Munde, dickes graues Haar hing ihm unter dem breitkrämpigen Hute bis auf die Schultern. „Wollt ihr wohl schweigen, altes Weib!“ schalt er, und der jungen Dirne da nicht so viel tolles Zeug in den Kopf setzen! Als ob ich sie einem Schneider an den Hals werfen würde, der nicht einmal sein Handwerk versteht! Und der erste Junge soll Soldat werden? — Nichts da — ein Bleicher soll sie haben und kein

anderer, und der Junge soll auch ein Bleicher werden und damit basta, und wir wollen doch sehen wer Recht behält, eine hergelaufene Hexe oder ich: Johann Gottlob Hänisch aus Jonsdorf. — Und nun Marsch nach Hause ihr Mädchen! —“

Das junge Volk steckte die Köpfe zusammen und brach hastig auf — Goldmarie sah sich verstohlen nach der Zigeunerin um — sie war spurlos verschwunden. Der Vater aber brumnte noch auf dem ganzen Heimwege, ja bis zum Schlafengehen. —

Man schrieb die Jahreszahl 1794 — zehn Jahre waren vergangen seit jenem Maitage und den prophetischen Worten der Zigeunerin. Wo war die hübsche Marie? — Wir finden sie in einem kleinen Dorfe bei Zittau wieder, in Alt-Gersdorf als das Weib des dortigen Cantors und Schullehrers Johann Gottlob Schneider. Das war nun ein gar geschickter Mann, der so schön die Orgel zu spielen verstand, dass die Frauen immer weinen mussten in der Kirche, wenn sie ihn hörten, und die Männer nach dem Gottesdienst immer auf ihn warteten, um ihn noch ganz besonders die Hand zu drücken. Viele behaupteten gar, dass sein Orgelspiel mehr züht und bessere als die Predigt des Herrn Pfarrers, aber das sagte man sich freilich nur leise in's Ohr. — Den grössten Schatz seines Lebens hatte sich nun doch der glückliche Cantor erspielt: sein liebes treues Weib Maria Hänisch aus Jonsdorf. Sie war einst bei einer Muhme in Zittau zum Besuch gewesen, als Johann Gottlob Schneider an einem Sonntage die Orgel spielte für den plötzlich und schwer erkrankten Cantor der Stadt. Als nun der Gottesdienst zu Ende und die Leute hinausgegangen waren, da setzte sich der Schullehrer aus Alt-Gersdorf noch einmal auf die Orgelbank und schickte ein recht herzinniges Tongebet hinauf zum lieben Gott für den kranken Freund. Ach und solch eine Bitte in Tönen hat noch glänzendere Flügel als jedes andere Gebet und flattert gerade in den Himmel hinein! — Aber der Herr dort oben und die Engel hörten diesmal die rührende Bitte nicht allein — ein rosiges Mägdlein war noch in seinem Kirchstuhl verblieben und betete mit, flog mit in den Himmel und gab sein schuldloses Herz auf ewig dem zu eigen, der es so hoch getragen. — Dann folgte eine Zeit der Thränen und des stillen Herzeleids, denn heimliche Liebe bringt allzeit grosse Pein, aber die mitleidige Muhme wusste Rath und brachte die Beiden zusammen, wo denn die stille Cantorseele auch gar bald in helle Flammen aufloderte. Nun kam aber neuer Janmer, denn der Vater der schönen Marie wollte nichts hören von einem Musikanten-Schwiegersonne, der noch obendrein Schneider hiess und ihm die Worte der Zigeunerin

in's Gedächtniss brachte; der Umstand allein, dass der Cantor einige entfernte Geschäftsverwandtschaften nachzuweisen vermochte, bestimmte den Bleicher die Einwilligung zur Heirath endlich zu geben. Schneider war nämlich ein Zwillichwebergeselle gewesen, der nur aus unbezwinglicher Liebe zur Musik den Webstuhl mit der Orgelbank vertauscht hatte. In seinem Alt-Gersdorf trug man den Cantor auf Händen. Die Kinder, die zu ihm in die Schule gingen, hingen wahrhaft an seinen sanften Augen und folgten ihm mehr als Vater und Mutter, und er liebte sie fast so sehr wie seine eigenen Kinder. Er hatte drei Söhne, der älteste, das Abbild des Grossvaters, war aber seines Herzens Stolz. Der Grosspapa wollte zwar mit Gewalt einen Bleicher aus ihm machen, aber die Eltern mochten daran immer nicht gern glauben; die Mutter sah heimlich jedem Soldaten nach, der durch's Dorf stolzirte, dachte an die Worte der Zigeunerin und freute sich. Der Vater jedoch hatte ganz andere Gedanken, die er aber Niemanden verrieth. — Maria musste jeden Sommer mit dem Kinde nach Jonsdorf zum Vater ziehen, und der nahm den kleinen Christian Friedrich mit auf die Bleichen, trug ihn sogar Anfangs auf seinen Armen dahin, legte ihn auf den Rasen, liess ihn von der Sonne bescheinen und von lustigen Dirnen mit Wasser begiessen. Wie freute sich da der Alte, wenn der derbe Bube dazu lachte, strampelte und kreischte. „Der wird mein Erbe“ pflegte er dann schmunzelnd zu sagen, „all' meine Mühe und Arbeit wird nicht umsonst sein“. Zum Christfest brachte er dem Jungen immer nur Spielzeug mit, was auf die Bleicherei Bezug hatte, und er hatte für sein Leben gern diesen Erstgeborenen gleich zu sich genommen, wenn Vater und Mutter ihn hergegeben. Als nachher noch zwei Söhne geboren wurden, hörte zwar der regelmässige Sommeraufenthalt in Jonsdorf auf, Christian Friedrich musste aber noch oft zum-Grossvater herüber kommen, dessen erklärter Liebster er nun einmal war und blieb. — Der Vater dagegen hatte seine heimliche unsägliche Freude an dem musikalischen Talente seiner Kinder, die er mit rührender Gewissenhaftigkeit und Geduld im Generalbass und Klavierspiel unterrichtete, und als ihm sein Aeltester — der noch kaum 8 Jahre alt war — am Weihnachtsabend die ersten, zu Papier gebrachten musikalischen Ideen überreichte, da ging der Cantor in sein Kämmerlein und warf sich auf die Knie. Mit überquellenden Augen dankte er Gott inbrünstig für diese Herzenserquickung. — Er unterwies nun den rasch fassenden Knaben allmählig auch in der Kunst des Orgelspiels, machte ihn mit der Einrichtung und der Spielweise der Violine, Clarinette, Oboe, Viola bekannt, ebenso mit dem Fagot, Horn und der Flöte, und liess ihn seine jüngern Brüder

unterrichten. — So vorbereitet brachte er den Knaben im 12. Jahre auf das Gymnasium zu Zittau. Er mietete den Sohn bei einem Schuhmachermeister ein und empfahl ihn dringend dem dortigen Musikdirector und Organisten Meyer, sowie dessen Gehülfen Flaschner. Die Herren wären aber auch ohne Empfehlung gar bald auf ein solches eminentes Musiktalent aufmerksam geworden. Friedrich wurde nach kurzer Zeit Präfect des Sängerkhoren, übte sich im Dirigiren, gab fleissig Clavierstunden und componirte in seinen Freistunden nach Herzenslust. Bald hatte der bescheidene Dorfknabe Zutritt in den ersten Familien der Stadt; Jeder hörte ihn gerne spielen, Jeder freute sich seines Eifers und Talentes und endlich konnte in keinem Hause mehr Musik gemacht werden ohne ihn. Die lobendsten Berichte drangen in die stille Cantorswohnung zu Alt-Gersdorf und verbreiteten dort hellen Sonnenschein, und wanderten von dort weiter nach Jonsdorf zu dem wackern Bleichherrn, der aber von nichts hören wollte und meinte, der Junge verliere nur seine Zeit mit dergleichen Allotria; er sei zu stark und kräftig für einen Musikanten. — Wenn die Ferien aber kamen und der Schüler in's liebe Elternhaus trat und dem Vater erzählte was er gelernt und gehört, und der Mutter und den Brüdern neue tröstliche Melodien verspielte da war Jubel in der Cantorsfamilie; diese Tage waren lauter Weihnachtstage. — Und dann wanderte der kräftige, lebensfrohe junge Mensch hinüber nach Jonsdorf und spielte gewissenhaft beim Grossvater während der zweiten Hälfte seiner Ferien — Bleicher. —

Se vergingen Wochen, Monate, Jahre — da kam eines Tages ein Bote heraus nach Alt-Gersdorf und brachte eine feierliche Einladung für die Familie Schneider von dem Musikverein der Stadt Zittau zu einem grossen Concert am nächsten Sonntag Abend. Und als der Sonntag kam wanderten sie Alle, Vater, Mutter, Bruder, Grossvater rüstig und unverdrossen die zwei Stunden weit nach Zittau. Es war schon Abend als sie ankamen und ohne Verzug, ohne Rast noch Erquickung zog die erwartungsvolle Familie in den Concertsaal und nahm bescheiden in einem Winkel Platz. — Der Vater schaute unruhig nach seinem Friedrich umher. — Eine Ouvertüre von Cherubini rauschte jetzt mächtig heran — wer dirigierte wohl? — Der Cantor sah's mit einem Freudenschreck —: ein junger schüchtern Mensch, Friedrich Schneider aus Alt-Gersdorf. — Aber er war nicht verzagt am Dirigentenpult, sicher und fest waren die Bewegungen seiner Hand, ruhig und ernst der Blick des Auges. — Dann kam eine Messe von Lotti — sie wurde musterhaft ausgeführt, und endlich setzte sich der junge Dirigent an's Clavier und trug drei selbstcomponirte Sonaten vor. — Lauter Zuruf der Bewunderung lohnte

den Spieler, — der Cantor aber hatte die Hände gefaltet, er konnte den Sehn dort am Orchester nicht mehr sehen, es zitterten und schwankten die Lichter des Saales in tausend Pünktchen zer splittert vor seinen Augen, — aber nicht nur die Augen sein ganzes Herz schwamm in Freudenthränen. Die Brüder sahen sich freudeleuchtend an, da beugte sich die sanfte Marie nieder zu ihrem Vater und flüsterte bebend: „Habt Ihr's gesehen wie er befehlt, unser Sohn?! Jetzt habe ich erst die Alte verstanden — O! er ist ein wahrer General unser Friedrich, Gett segne ihn!“ — Und Jehann Gottlob Hänisch murmelte tiefergeführt: „nun sie mag denn in Gottes Namen Recht behalten.“

Dieser Tag war der Anfang des Ruhmes unseres Friedrich Schneider. Die Erstlinge seiner schaffenden Muse: jene drei Sonaten, erschienen bald darauf in Leipzig als opus 1 in dem Breitkopf-Hartel'schen Musikverlag und erfuhren selbst von den strengsten Musikrichtern einstimmiges Lob. Im Jahre 1805 bezog Schneider die Universität Leipzig, erwarb sich dort die Liebe und Anerkennung des berühmten Schicht Cantors, an der Thomasschule und die Freundschaft vieler ausgezeichneten Männer. Die Schicht'sche Singacademie wurde bald seiner alleinigen Leitung anvertraut, auch übertrug man ihm die Gesanglehrstelle an der Plato'schen Freischule. Im Jahre 1807 wurde Schneider zuerst Organist an der Universitätskirche, zwei Jahre später Dirigent bei der Secenda'schen Operngesellschaft, und endlich Musikdirector des städtischen Theaters. — Nun wirkte er nach verschiedenen Seiten hin auf eine wahrhaft segensreiche Weise. Seine Organistenstelle behielt er bei, die Orgelbank war und blieb nun einmal sein liebster Platz, die Kirchenmusik das eigentliche Feld seiner Thätigkeit. Er componirte mehrere Vokal-Messen und Orgelsätze und trat plötzlich 1819 mit einem Oratorium: Das Weltgericht in die Reihen der grössten Kirchencomponisten aller Zeiten. — Die erste Aufführung dieses bedeutenden, in vollster Begeisterung geschaffenen, Werkes, verschaffte ihm jenen behaglichen Ruheplatz in dem freundlichen Dessau der nach Gottes Rathschluss auch sein ewiger werden sollte. — Unter dem Schutze eines kunstliebenden Fürsten entstanden alle seine spätern Schöpfungen, die Oratorien: die Sündfluth, Pharae, Christus das Kind, Gethsemane und Golgatha, Gideon und Absalon, so wie die schönen Choralmelodien, Psalmen und Messen. Auch in weltlichen Compositionen versuchte sich Friedrich Schneider, und mit vielem Glück, Sinfonien entstanden, Sonaten, Lieder und Cantaten, auch verschiedene Ouvertüren in welche er bekannte Melodien z. B. den Dessauer Marsch, das „Good save the

**Queen** und „**Gaudeamus**“ sinnig verwebte: Enthusiastische Anerkennung ward ihm zu Theil, seine Werke wurden überall aufgeführt, meist unter des Componisten eigener Direction — der Name **Friedrich Schneider** hatte einen guten Klang. — Ja, er war Beherrscher geworden, der geniale Sohn der lieblichen Maria, nicht nur Beherrscher des Contrapunktes und Gebieter der Orchester und Sängerschöre — nein ein mächtiger weiser König im Reich der Töne. — Wer hätte ihn nicht gesehen jenen, nun in Gott ruhenden, wackern Meister **Friedrich Schneider**, wenn er am Dirigentenpult stand, die Hand mit dem Tactstabe hoch erhoben, das Auge gebietend auf die Musiker gerichtet. Wer erinnert sich nicht jenes eigethümlichen braunroth gefärbten von langen grauen Haaren umwallten Angesichts! — Diese seltsame Färbung aber war ein unverwischbares Andenken an die Bleichversuche des braven **Grosspapa's** auf „**Hänischmühle**“ in Jonsdorf.

### Aus München.

Ende October.

Kaum hat die Cholera, dieser Würgengel, der an allen Orten, wo er sich zeigt, Schrecken und Entsetzen verbreitet, die arme geängstigte Stadt verlassen, nicht ohne in allen Schichten der Gesellschaft, in jedem Lebensalter zahlreiche Opfer sich auserkoren und nicht nur dem Familienleben, nein auch der Wissenschaft und Kunst bedeutende Verluste bereitet zu haben, kaum wagen die Münchener neuen Muth zu fassen, ein neues von Gott geschenktes Leben zu beginnen, da schreitet abermals ein düsteres Ereigniss einher und verbreitet Trauer über die Stadt und über das ganze Land. Der Tod scheute sich nicht die Burg der Wittelsbacher zu betreten und sich aus den königlichen Gemächern ein Opfer zu holen: Ihre Majestät die Königin **Therese** von Baiern, Gemahlin des Königs **Ludwig**, welche nach fast unbedeutendem Unwohlsein plötzlich in der Nacht des 26. verschied.

Der Tod der höchstseligen Königin ist für das ganze Land ein grosser Verlust, denn ihr Wohlthätigkeitssinn liess keine Thräne der Armuth ungetrocknet.

Das Hoftheater ist in Folge des Ablebens auf vierzehn Tage geschlossen, die Abonnementsconcerte der Hofcapelle, welche am 1. November beginnen sollten, hinausgeschoben, ebenso die von **H. Lauterbach** angekündigten Streichquartett-Produktionen. Dass in einer so traurigen Zeit (von Ende Juli bis Mitte October), wo alle Interessen litten, wo Missmuth und Trauer alle menschlichen Herzen beschlich und darniederdrückte,

Theater und Concerte überhaupt keinen Anklang fanden, bedarf keiner weiteren Erörterung. Wir wollen jetzt nur mit Zuversicht hoffen, „es wird besser werden“ und gebe es der Himmel, dass wir uns nicht getrübt sehen.

Die Hofcapelle veranstaltete für ihre an der Cholera verstorbenen Mitglieder, die Damen **Retlich**, **Pellegrini** und **Degele**, dann die Hrn. **Fichtl**, **Reindl**, **Ebling**, **Häfler** und **Werle**, einen feierlichen Trauergottesdienst, wobei **Mozart's** Requiem auf würdige Weise ausgeführt wurde. Als ein Ereigniss, welches gewiss vereinzelt in der Geschichte der Hofbühnen dasteht, muss ich die am 8. d. M. stattgehabte Aufführung der „**Hugenotten**“ näher beleuchten.

Das Haus war in allen Räumen überfüllt, die Oper begann; doch bald wurde sie wegen angeblich plötzlicher Heiserkeit des Tenors, des schon beim ersten Auftreten heiser erschienenen Hrn. **Young** (**Raoul**) unterbrochen. Die Romanze im ersten Acte blieb aus und nach dem ersten Actschluss kündigte der Regisseur **Hr. Lenz** an, die Oper werde mit Hinweglassung **Raoul's** gegeben, also in Bruchstücken fortgesetzt und mit der Verschwörungsscene im vierten Acte beendet.

Wie gefällt Ihnen das? Wo dürfte das kleinste Provinztheater sich so etwas unterstehen? Kein Director würde es wagen, das Publikum auf eine so unwürdige Weise zu behandeln; doch der Intendant eines Hoftheaters, welcher sich erkühnt mit den Hofbühnen zu **Wien**, **Berlin**, **Dresden** etc. die seine zu vergleichen, ja in lächerlicher Anmassung diese über jene zu setzen, der Intendant des Münchener Hoftheaters hat nicht so viel Tact, anstatt eine Oper auf solche Weise verstümmelt darzustellen zu lassen, das Geld zurück zu geben und das Haus zu sperren, wenn es ihm nicht möglich ist eine andere Oper oder Schauspiel zu bieten, was ein genug schlechtes Licht auf die Regie oder vielmehr Oberleitung einer Hofbühne wirft.

Dass Sänger plötzlich heiser werden können, ist unbestritten, nicht aber, dass dies erst Abends bei Hrn. **Young** der Fall war, denn schon Mittags soll auf sein Veranlassen sein Auftreten in Frage geschwebt haben; weil aber ein Umändern der Vorstellung ein Umschlagen der bereits gut bedachten Bilettabnahme, resp. Kasse befürchten liess, so sollte dem auf Rechnung der gutmüthigen Theaterbesucher das Wagniss, wie es auch wirklich geschehen, erfolgen.

Die vom Publikum den Abend über bethätigte ruhige Haltung galt nach allem Vernehmen der hohen Achtung für das anwesende Königspaar.

## Zweites Gesellschafts-Concert im Casino-Saale,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Ferdinand Hillier.

Am 7. November.

[Ouvertüre zur Oper „Oberon“ von C. M. von Weber. — Grosses Concert für die Violine (*D moll*), componirt und vorgebracht von H. Vieuxtemps. — Finale aus der unvollendeten Oper „Loreley“ von F. Mendelssohn-Bartholdy. — Ouvertüre zur heroischen Oper „Tordenskjöld“, oder: Die Seeschlacht in Dnyckilen“ von S. Saloman. — Arie aus der Oper „Die Nachtwandlerin“ von Bellini, vorgebracht von Fran Nissen-Saloman. — Lied ohne Worte und Tarantelle componirt und vorgebracht von H. Vieuxtemps. — Sinfonie Nr. 8 von Beethoven.]

Das Publikum hatte an jenem Abend zum ersten Mal Gelegenheit die enorme Meisterschaft Vieuxtemps hier zu bewundern; das Spiel dieses Künstlers ist kein gewöhnlich fertiges, sondern seine Bravour ist das Grossartige, was man zu denken vermag, in schönem Contraste zugleich eine höchst anmuthvolle Eleganz, eine hinreissende Grazie und Tiefe des Gefühls in Vortrage damit verbindend. Vieuxtemps ist nicht allein Meister der Technik, er ist auch Componist und zwar im wahren Sinne des Wortes und es dürfte wohl nicht zu viel sein, wenn man behauptet, dass er als Componist für sein Instrument der grösste unserer Zeit genannt zu werden verdient. Dass Vieuxtemps auch in kleineren Tonstücken stets originell, geistreich und schön ist, bewies er in dem Lied ohne Worte und in der Tarantelle. Es versucht sich ganz von selbst dass der ihm wiederholt spendete Beifall ein wahrhaft enthusiastischer war, dass er hervorgerufen wurde und dass das Publikum nicht aufhören wollte, dem grossen Meister seine Huldigungen darzubringen. — Das Finale aus der leider unvollendet gebliebenen Oper „Loreley“ von Mendelssohn machte einen herrlichen Eindruck, wie dies bei einem so geistvollen Tongemälde, in so gelungener Weise zur Ausführung gebracht, nicht anders der Fall sein kann. — Frau Nissen-Saloman sang die Partie der Leonore mit vielem Ausdruck, doch schienen uns die Stimme an diesem Abende jener Fülle und Frische zu entbehren, welche uns in dem vorigen Concerte so sehr ansprach. Auch in der Arie aus der „Nachtwandlerin“, welche die Sängerin ganz vorzüglich vortrug, war jener Mangel, welcher nur in einer momentanen Indisposition seinen Grund haben kann, fühlbar.

Die Wahl der Ouvertüre zur heroischen Oper „Tordenskjöld“ von Saloman können wir keine glückliche nennen, da solche nur dann von besonderem Interesse sein kann, wenn man die Oper genau kennt.

Zur ausserordentlichen Freude des Publikums sang Roger den Erikönig von Schubert in deutscher Sprache; wenn auch mancher Künstler gegen Roger's Auffassung dieser Ballade Einwendungen zu machen haben möchte, so musste er dennoch von dieser Ausführung so entzückt gewesen sein wie alle Zuhörer es waren. —

Die wunderbar schöne Ouvertüre zu Oberon, eines der idealsten Werke, welches die Literatur aufzuweisen hat, so wie Beethoven's *F-dur* Sinfonie, wurde von unserm vortrefflichen Orchester mit jener Feinheit und Präcision und dem an ihm gewohnten Feuer und Vollendung ausgeführt. Im Allegretto scherzando, welches

etwas zu langsam genommen wurde, setzten die Geigen so schwach ein, dass dieselben kaum zu hören waren.

## Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Der vorige Samstag war für die Mitglieder der musikalischen Gesellschaft ein sehr genussreicher. Ausser Mendelssohn's herrlicher Sonate für Pianoforte und Violoncello in *D-dur*, von den Herren Brennung und Reimers ganz meisterhaft gespielt, hörten wir zum ersten Mal die Ouvertüre zu der Oper „Das Diamantkrenz“ von S. Saloman unter Leitung des Componisten. Lieblichkeit der Melodien und brillante Instrumentierung sind Vorzüge dieses Werkes, Vorzüge, welches man nur in wenigen neuen Compositionen vereinigt findet. — Herr Du Mont-Fier sang eine Arie aus dem Barbier von Sevilla und Herr Widemann eine Arie aus der Einführung aus dem Serrill und mit Ersterem ein Duett aus derselben Oper, in welchem sich beide als tüchtige Sänger bekundeten. — Roger sang an demselben Abend Schubert's Erikönig und Ständchen mit hoher Meisterschaft. — Die Philharmonische Gesellschaft unter Leitung des Königl. Musikdirector Weber veranstaltete eine Gedächtnissfeier des Serbetages von F. Mendelssohn, indem sie mehrere Vokal- und Instrumental-Werke desselben in gelungener Weise anführte. — Roger feierte als Eleazar (*Jdin*) und Edgardo (*Lacia*) wiederholte Triumphe, am Mittwoch sang derselbe noch zum Benefit für das Chor-Personal. — Der Tenorist Widemann trat am Sonntag als Prophet auf und erzielte sehr lebhaften Beifall, was um so ehrenvoller für ihn ist, als Roger, den man als den besten Repräsentanten dieser Partie zu betrachten gewohnt war, erst wenige Tage vorher, dieselbe zweimal hier gesungen. Fr. Johannes erwarb sich als Bertha mit Fides stürmischen Applaus; Fr. Wochts sang die Bertha mit Ausnahme des letzten Aktes befriedigend. Ueber den Gesamteindruck den unsere diesjährige Oper in ihrer Zusammenstellung und namentlich durch ihre Leitung auf den unbefangenen und unparteiischen Beurtheiler bis jetzt hervorbrachte hat, wie über die Leitung der ganzen Bühnenverhältnisse überhaupt, verweisen wir auf einen grösseren Artikel, der in der nächsten Nummer unserer Zeitung erscheinen wird.

Frankfurt a. M. Das Repertoire der Oper brachte uns wieder eine vortreffliche Vorstellung des „Tannhäuser“, bei welcher die Gattin des Componisten zugegen war. So viel steht fest, dass in den letzten Jahren Meyerbeer's „Prophet“ und Wagner's „Tannhäuser“ nimmer allein auf unserer Bühne zur Aufführung gelangten neuen Tonwerken sich in erster Reihe siegreich behauptet. — In dem ersten Museums-Concert spielte Fran Dr. Schumann, und gab uns Gelegenheit ihr weithin anerkanntes Talent zu bewundern. In den Vorträgen des Beethoven'schen *Es-dur*-Concerts, eines Nocturne von Chopin, eines Liedes ohne Worte von Mendelssohn und des Rondo aus der *E-dur*-Sonate von C. M. von Weber glänzte die berühmte Virtuosa eben so sehr durch ihre Technik als durch den geistigen Ausdruck, den sie ihrem Spiel zu verleihen wusste.

Freiburg (in Baden). Unter Leitung des Herrn Mohr fand hier am 29. October ein Musikfest statt, über welches sich nur Erfreuliches mittheilen lässt. Aus Nah und Fern war das Publikum herbeigeströmt; und an 6000 Zuhörer füllten den herrlichen Saal der Tonhalle. Zur Aufführung kamen: Die Schöpfung von Haydn, 1. und 2. Theil — Sinfonie *D-dur* von Beethoven und mehrere Chöre von Richard Wagner. — Im nächsten Frühjahr soll ein zweites Musikfest stattfinden, welches jedoch mehrere Tage dauern und nach Art rheinischen abgehalten wird.

Paris. Im *Théâtre lyrique* ist eine einaktige komische Operette von Stapel gelaufen, die den grossen Vorzug hat, die Zuhörer auf eine kurze Zeit alle Calamitäten des gewöhnlichen Lebens, ja selbst die Krimm und Sebastopol vergessen zu lassen. Man mass bei dieser tollen Posse lachen und da diese so heilsame Zwergfellerschütterung nicht überall in Paris zu haben ist, so wird das *Théâtre lyrique* voraussichtlich sehr gute Geschäfte mit Schaabaam II., so ist der Titel des Stücks, machen. Die Fabel ist gleich einfach und komisch. Schaabaam II., Sohn des ersten dieses Namens und glücklicher Tyrann von Marokko, hat in seinem Harem eine Französin, Olivette, die vor ihrer Gefangenschaft als Colombine bei einer Truppe war, welche die Märkte des südlichen Frankreichs durchzog. Eines schönen Tages ging sie ihrem Prinzipal durch, zur See, (ob nach Amerika, steht dahin) und gerieth so in die Hände der Seeräuber. Es versteht sich von selbst, dass Olivette bei ihrer Gesellschaft auch einen Geliebten hatte; ausnahmsweise ist dieser, Valentin, nun so treu, dass er der Entlohnungen nachreist, ihre Spur verfolgt und so endlich auch bis an die Mauern des Schaabaam'schen Palastes anlangt. Von da bis in den Harem ist nur ein Schritt (!) und Olivette bereitet ihm einen Empfang, dass Valentin gar nicht an's Weggehen denkt. Da erscheint der Blutdürstige alte Wätriche, der grausame Schaabaam. Das überraschte Liebespaar wird geknebelt und nach langer Berathung mit seinem Minister verfügt Schaabaam, dass Valentin gehnkt, Olivette aber, der Abwechslung wegen, ertränkt werden solle. Diese blutige Sentenz des mächtigen Herrschers wäre nun unaussprechlich vollzogen worden, wenn nicht der Zufall es gewollt, dass die ganze Truppe, die einstigen Gefährten Valentin's und Olivette's, auch plötzlich in dem gesegneten Marokko erschienen wären, vermuthlich, weil in Frankreich die Geschäfte zu schlecht gingen. Sie gelangen dazu vor Schaabaam eine Vorstellung zu geben, gerade als er jene Blutsentenz ergiebt. Der edle Vater der Gesellschaft, Florimond, hat aber Valentin erkannt und baut sogleich einen Plan zu dessen Rettung. Als Astrolog tritt er vor Schaabaam hin und verkündet ihm, dass er unter der Herrschaft des Planeten Venus geboren sei, wie vierzig Jahre später ein anderer Mensch, mit dessen Geschick sein eigenes auf das innigste zusammenhänge. Was diesem wiederfahre, geschehe auch ihm. Hunger, Durst, Glück, Leid, Freud, Kolk und Tod. — „Halt, schreit der Pascha, suche mir diesen Menschen auf!“ Florimond sucht und findet — Valentin. Der nothwendigerweise einfüchtige Tyrann gibt die Liebenden zusammen, steuert sie verschwenderisch aus und das glückliche Paar geht mit der ganzen Gesellschaft nach Paris. — Man sieht, dass eben nur die Elemente einer Posse vorhanden sind, die ein näheres Eingehen auf Logik, innere Wahrscheinlichkeit und überhaupt jele schärfere Kritik ausschliesst. Zudem lacht das Publikum, und wenn der Franzose lacht, ist er glücklich und lässt fünf gerade sein. Diesen Satz haben schon bedeutende Autoritäten aufgestellt. Die wirklich vortreffliche Musik von Gaudier trägt nicht wenig zu dem komischen Effekt des Ganzen bei, auch die Overtüre ist allerliebste. Der Stoff des Librett's ist, wie es mir dunkel vorschwebt, zum grössten Theil einem französischen Romane entnommen, der zur Zeit Ludwigs XI. spielt. Die Charaktere der Posse sind übrigens mit Glück gezeichnet. — Fran Medori, welche die letzten Monate in Neapel engagirt war, wird die Crüvell ersetzen; der Staats-Minister Fould hat den Contract bereits unterschrieben. — In der italienischen Oper wurde Rosini's *Matilde von Sahran* mit Beifall gegeben.

St. Petersburg. Frau Tedesco hatte als Leonora in der „Favorita“ einen hier noch nie erhörten Erfolg. Die zweite Rolle dieser ausgezeichneten Künstlerin, die Fides im Propheten, weit-

eiferte womöglich an glänzendem Erfolg mit der Favoritin, indem Frau Tedesco an diesem Abende wenigstens zwanzig Mal gerufen wurde. Auch „eine Meyerbeer“ erscholl, und wäre der grosse Componist zugegen gewesen, man hätte ihn im Triumphe fortgetragen.

### Rundschau.

In Erfurt ist man mit dem Opern-Personal sehr zufrieden; eine Aufführung von Meyerbeer's Hugenotten fand grossen Beifall.

Herr Caggiati, welcher hier in Köln total Fiasco machte, hatte gleiches Schicksal in Darmstadt, wo er als Lyonel in Martha auftrat.

In Wien erntete Frau Brünning-Schneidka durch ihre Gesangsleistungen, die sie mit besonderer Virtuosität ausführte, wahren Beifallsturm. — Die Akademie der Tonkunst wird dort am 17. December d. J., an welchem es 84 Jahre sind, dass Beethoven geboren wurde, ein grosses Concert veranstalten, um das Gedächtniss dieses Heros der Tonkunst durch Anführung mehrerer seiner Werke zu ehren.

Bazini kann sich von Berlin gar nicht trennen; obgleich er sein letztes Concert (er hat im Ganzen 10 Concerte gegeben) angekündigt hatte, wird er noch einmal auftreten und dann nach Magdeburg reisen.

Flotow's „Indra“, welche den Hannoveranern fortwährend sehr gefällt, hat in Danzig Langeweile verursacht. In Magdeburg wird „Der Postillon von Loujumeau“ eine ganz besondere Zierde der neuen französischen Oper genannt. — Anber's Oper „Die Braut“, welche vor etwa zwanzig Jahren in Mannheim ein erfolgreiches einige Mal gegeben wurde, ist von Neuem auf's Repertoire gesetzt worden und hat auch jetzt keine günstige Aufnahme gefunden; dasselbe war auch mit der aufgewärmten „Scenerhütte“ von Adam der Fall. — Die Nachricht von der Verheirathung der Crüvell bestätigt sich nicht; ihr jetziger Aufenthalt ist nicht bekannt.

Das clavierführende Wunderkind Napoleon aus Paris wird in diesem Winter Deutschland bereisen, und wurde vom Musikdirector Engel in Berlin gleich auf 12 Concerte bei Krul engagirt.

Wagner's Oper „Der fliegende Holländer“ wurde in Weimar mit grossem Beifalle gegeben.

Leois Böhrner in Göttingen hat kürzlich eine Sinfonie componirt und dem Kaiser Napoleon gewidmet und gesandert. Er erhielt dafür ein gnädiges Handschreiben und einen ganz respektablen Ehrensold.

Schulhoff wird eine Kunstreise machen und zunächst in Berlin Concerte geben.

Jenny Lind ist von Stockholm zurückgekehrt und in Berlin angekommen.

Capellmeister Riets ist zum Nachfolger Friedrich Schneider's in Dessau ernannt, wird jedoch diesen Winter noch die Gewandhaus-Concerte in Leipzig leiten.

In unserm Verlage erscheinen:

## Zwölf Sinfonien

(Londoner)

von

## Joseph Haydn.

Partitur in 8°.

Orchester-Stimmen.

Klavierauszug zu 4 Händen.

Klavierauszug zu 2 Händen.

Leipzig, im Juli 1854.

**Brückkopf & Härtel.**



# Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 46.

Cöln, den 18. November 1854.

V. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.

Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schless in Cöln erbeten.

## Luigi Cherubini.

I.

Luigi Cherubini wurde im Jahre 1764 in Florenz geboren. Früh schon entwickelte sich sein musikalisches Talent, und seine Eltern, die seiner Neigung keinen Zwang anlegten, überliessen ihn seinem Lieblingsstudium. Er studirte die Regeln der Composition und des Contrapunktes bei Sarti, einem berühmten Opern-Componisten, dessen Compositionen im vorigen Jahrhundert auf den Theatern mit Vergnügen vernommen wurden. Der ausserordentlichen Scharfsinn des jungen Cherubini, und der seltenen Eifer, mit dem er sich der Kunst widmete, verbunden mit seltenem glücklichen Genie, zeigte sich bald und schon in seinem 18 Jahre (1782) componirte er für das Theater in Livorno die Oper „Adriano in Siria“. Schon in diesem ersten Werke lallte sein Geist die Sprache, die er später so kräftig sprach — die des hohen Ernstes, düsterer Schwermuth und fester, bestimmter Kürze. Dies war nun nichts weniger, als im Geschmack der Italiäner, die leichte tändelnde Melodie, fließender Gesang mit einfacher Begleitung lieben und die Harmonie gern der Melodie aufopfern; daher fiel auch schon damals das Urtheil der Livorneser über diese Oper dahin aus: sie sei zu gelehrt.

Aber eben dadurch beurkundete sein Geist die grosse Originalität, die wir nun in ihrer vollendeten Grösse anstauen, und die bloss aus sich selbst hervorging, ohne seinen Vorgängern oder Zeitgenossen sich anzuschmiegen. Seine Töne selbst waren in seinem Vaterlande etwas Fremdes, noch nicht Vernommenes, eigen Gebildetes. Daher das Anstauen, das Zurücktreten gewöhnlicher Zuhörer, die nur an Töne gewöhnt waren, welche sich ihrem Ohr anschmiegen, und nun von diesem jungen Riesen mit einemmale gepackt, aus ihrem beglücklichen Schlummer aufgeschreckt wurden.

Wenn auch seine Musik zu gelehrt schien, so konnten

ihm doch die wahren Kenner ihren Beifall nicht versagen, die sie als etwas Höheres, Ungewöhnliches betrachteten und einer gewünschten Revolution in ihrer National-Musik durch diesen jungen Künstler entgegen sahen und die vielleicht auch hätte erfolgen können, wenn Cherubini in seinem Vaterlande geblieben wäre.

Seine zweite Oper „Alessandro nel Indio“ wurde 1784 zu Mantua und 1784 seine „Iphigenia in Aulide“ zu Turin aufgeführt und immer mit lebhaftem Beifall aufgenommen.

Im Jahre 1787 wurde Cherubini in Paris allgemein bewundert, obgleich die grösseren Theater seine Opern nicht aufführten. —

Was Cherubini besonders ehrwürdig macht, ist die ungewöhnliche Festigkeit, mit welcher er seine Originalität behauptet, die sich immerfort in allen seinen Werken ausspricht, selbst da, wo er im Stil anderer Manieren, zu arbeiten schien.

Die Anlage des düstern Ernstes, des Schwermüthigen, Ergreifenden — des Kurzen, Gespannten ist in allen seinen Compositionen mehr oder minder sichtbar. Wäre er mit seinem trüben Genie im frohen Italien geblieben, er wäre der italiänische Mozart geworden. Seine Kraft hätte sich mit der nationalen Anmuth verschmolzen und jene glückliche Mischung des Geschmacks bezweckt, die Mozart bei seinen Landsleuten so glänzend realisirte. Allein durch die Auswanderung Cherubini's nach England und Frankreich, wo der Geschmack in der Musik gegen die italiänischen Melodien schon eine eigene Art von Ernst annimmt, wurde die Richtung nicht unterbrochen, die er genommen hatte.

Mozart's frühere Compositionen athmen ebenfalls etwas Düsteres, Ernstes, Festes, Kirchliches, und unter andern Verhältnissen wäre ein Bach aus ihm geworden. Nur seine Umgebungen im gefälligen Wien machten seine Compositionen heiterer und gaben ihnen den Ton des Leichten, Naiven, Gefälligen, ohne die innere Würde

des Künstler-Charakters mit sich fortzunehmen. Eben dieses würde der Fall bei Cherubini gewesen sein. Die Anmuth seines Vaterlandes hätte die düstern Falten des Erastes geebnet, ohne der Kraft Abbruch zu thun, die aus den tiefsten Tiefen seiner Seele quoll.

Eben dieser Ernst, eben diese Würde, mit der Anmuth des italiänischen Gesanges gepaart, hätte der italiänischen Musik eine Männlichkeit gegeben, zu der sie sich bis jetzt noch immer vergebens zu potenziren suchte. Aus jener glücklichen Vereinigung wäre ein neuer Geschmack hervorgetreten, in dem sich das Zeitalter der Heroen — eines Pergolese, Leo, Durante — in verklärter Herrlichkeit gespiegelt hätte.

Ist Italien nicht für den tiefen Ernst, oder sollte der strebende Nordpol des Cherubini'schen Genius dort abgestossen werden, um mit seinem Südpol dem Nordpol der französischen Musik eine neue Richtung zu geben? — Kurz, seine Vereinigung mit dem französischen Geschmacke wirkte auf diesen, wie der italiänische Geschmack auf ihn wirken sollte; er gab der französischen Musik mehr Gesang, mehr Fluss im Gesange, während er das Geläude der Harmonie mehr stützte.

Was ihn aber am kräftigsten und allmächtigsten über seine Zeitgenossen, ja über sich selbst erhob, war das tiefe Studium der deutschen Musik unseres Vaters Haydn.

Von Haydn's Musik ward er ganz besonders ergriffen, so dass er durch sie auf die eigentliche Bahn zu seiner glücklichen Vollendung geführt wurde. — Cherubini hatte bis jetzt noch nichts von Haydn, oder wenigstens noch nichts von Bedeutung und mit Aufmerksamkeit von ihm gehört. Er befand sich eben in Paris und hörte dort in einem glänzenden *Concert spirituel* eine Haydn'sche Sinfonie, die dort mit aller Energie und Präcision ausgeführt wurde.

Diese Sinfonie ergriff ihn so gewaltig, dass es ihn gewaltsam vom Stuhle aufries: sein ganzer Körper erstarrte, seine Augen brachen — und diese Krisis hielt noch lange an, als die Sinfonie schon vorüber war. Dann löste sie sich in Erschlaffung. Seine Augen füllten sich mit Thränen, und von diesem Momente fing er an, Haydn's Werke zu studiren. Mit dem Studium derselben bekam auch seine ganze Manier einen helleren, reineren Ton. Haydn klärte den Genius Cherubini's über sich selbst auf; in den Werken dieses musikalischen Patriarchen sollte er sich seiner selbst bewusst werden. Jetzt lernte Cherubini von Haydn Schweres mit Leichtem, Anmuth mit Kraft, Scherz mit Ernst, Tändelei mit Würde in schönster Eurhythmie vereinen, und wess schon seines Genius fester Charakter in seinen Grundfesten unerschütterlich blieb, so zwang ihm Haydn's freundlicher Geist doch wenigstens ein heiteres Lächeln ab.

Im Jahre 1800 brachte Cherubini seine Oper „Der Wasserträger“ in Paris auf die Bühne und erwarb sich dadurch seinen grossen und unsterblichen Ruhm; bei der ersten Aufführung derselben stieg die Freude der Zuhörer bis zur Berauschung. Seit langen Jahren hatte kein musikalisches Werk solche Sensation hervorgerufen. Unter den Zuhörern befanden sich alle hervorragenden Künstler und Componisten, welche Paris aufzuweisen hatte. Alle wollten Cherubini sehen, sprechen, ihm ihr Entzücken mittheilen. Aber der Furchtsame, stets Bescheidene hatte sich, wie gewöhnlich bei den ersten Vorstellungen seiner Werke, in einen der düstersten Winkelchen des Hauses geflüchtet.

Doch auch hier wurde er endlich entdeckt und nun sah er sich plötzlich umgeben von Gretry, Martin, Méhul, d'Aleyrac, Gossek und so vielen andern bedeutenden Künstlern; alle umarmten ihn, priesen ihn glücklich und am Ende der Vorstellung brach der lauteste Beifall der ungeheuren Menge aus.

Cherubini, immer voll Bescheidenheit, die schönste Zierde des Talentes, gab nur gleichsam nothgedrungen dem einstimmigen Bitten so vieler Künstler, seine Partitur herauszugeben, nach. Verschiedene ersuchten ihn, er möchte dieselbe dem grossen Haydn dediziren. Nein, sagte Cherubini, noch habe ich nichts geschrieben, das dieses Meisters würdig wäre!

Mozart und Haydn sind die zwei Componisten, welche Cherubini am meisten verehrte; seine vertrauten Freunde haben oft Gelegenheit gehabt, seine Urtheile über diese grossen Meister zu hören. Die Vorliebe, welche Cherubini für Mozart hatte, war eine Art religiöser Verehrung, aus dem Innersten seiner Seele Jonem hohen Geiste dorgebracht.

Cherubini besass einen sehr schwächlichen Körper und die zarteste Reizbarkeit, er war nicht selten mit krampfhaften Nervenzufällen geplagt und versank oft in die tiefste Melancholie. Man hat oftmals bemerkt, dass in solchen Stunden des Leidens eine leise Erinnerung an seinen Mozart hinlänglich war, ihn zu beruhigen und zu zerstreuen. Dann sprach er allezeit von kleinen Umständen aus dem Leben dieses Meisters und zergliederte die hohen Schönheiten seiner unsterblichen Werke.

Bekannt ist die Anekdote von Mozart, dass der Kaiser Joseph II. nach der Aufführung der „Entführung aus dem Serail“ die Composition sehr lobte, aber hinzufügte, es wären der Noten doch zu viel, worauf Mozart antwortete: Nicht eine mehr, Ew. Majestät, als sein müssen! Cherubini passirte ganz Aehnliches, obgleich er jene Anekdote erst später kennen lernte.

Als Napoleon die vortreffliche Composition Cherubini's auf den Tod des General Hoche gehört hatte, sagte er:

Wahrhaftig, eine herrliche Musik, liebster Cherubini, aber viel Noten darin. Dieser antwortete gerade wie Mozart dem Kaiser.

Cherubini war zweimal in Wien; im Jahre 1806 componirte er für das dortige Nationaltheater seine vortheilhafte Oper „Faniska“.

Haydn liebte ihn ausserordentlich und nannte ihn seinen Sohn, sowie ihn Cherubini voll des lebendigsten Entzückens immer seinen Vater nannte. Eine Partitur von einer Sinfonie, die Haydn eigenhändig geschrieben und Cherubini verehrt hatte, wurde von demselben stets als ein wahres Heiligthum bewahrt. —

### Leipziger Brief.

Unsere diesmalige musikalische Saison scheint eine überaus reiche werden zu wollen, denn schon bis jetzt sind für den Anfang ungewöhnlich viel Concerte gewesen, auch stehen für die nächste Zeit noch mehrere — ausser denen im Gewandhause und in der Eusteppe — in Aussicht. — Im dritten und vierten Abonnements-Concert erschienen an Orchesterwerken die Ouvertüre zu „Anacreon“ von Cherubini, die Concert-Ouvertüre in *D moll* von Ferd. Hiller und die Sinfonie in *C moll* von Gade und *D dur* von Beethoven. Letztere war fast als eine Novität zu betrachten, denn sie ist seit langen Jahren in diesen Räumen nicht gehört worden. Die enthusiastische Aufnahme, welche diesem herrlichen, von jugendlicher Frische, von Genialität und Liebenswürdigkeit übersprudelnden Werke von Seiten des Publikums ward, bewies genugsam, wie sehr man die Wiederaufnahme dieser Sinfonie in das Repertoire zu schätzen wusste. Die Ausführung dieser Werke war eine durchaus tadellose. — Das dritte Concert brachte uns einen lieben und werthen Gast, die gefeierte Frau Clara Schumann. Sie spielte das vierte Concert von Beethoven (*G dur*), den Canon in *As dur* aus den Studien für den Pedalfußel von R. Schumann, „Traumewirren“ aus dessen Fantasiestücken, und Rondo von C. M. von Weber. Es ist unnöthig, noch etwas zum Rühme dieser grossen Künstlerin zu sagen: sie kam, spielte und entzückte alle Hörer so, wie dies selten hier noch einem Virtuosen gelingt. — Dem Solovortrag im vierten Concert hatte Herr Concertmeister Raimund Dreyschock übernommen, der uns das Beethoven'sche Concert vorführte. Mühsen wir dem geschätzten Künstler schon für die Wahl dieses Meisterwerkes dankbar sein, so gereicht es uns auch zum besonderen Vergnügen, sein treffliches Spiel anzuerkennen. Herr R. Dreyschock löste seine grosse Aufgabe zur vollsten Befriedigung und errang sich einen ungeheuren, gerechten Beifall durch diese Leistung. — In beiden Concerten sang Fr. Georgine Stabach: im dritten die Mendelssohn'sche Concertarie und eine Arie aus „Messias“, im vierten Recitativ und Arie aus der Oper „Rinaldo“ von Händel und Recitativ und Arie von Mozart. Von diesen Vorträgen war es nur der Arie aus „Rinaldo“, welcher in technischer Beziehung einigermaassen den hier zu stellenden Anforderungen entsprach — freilich bietet dieselbe auch so gut wie gar keine technischen Schwierigkeiten, wenn auch desto mehr beständig der Auffassung,

dar. Ueber die übrigen Leistungen der Sängerin wollen wir den Mantel christlicher Liebe breiten — sie bewiesen nur, dass Fr. Stabach noch sehr viel zu lernen hat, ehe sie sich an Werke der höheren Gesangscomposition wagen darf. —

Ein hohes Interesse gewährte das Concert, das Frau Clara Schumann am 23. October im Saale des Gewandhauses unter Leitung des Herrn Capellmeisters Riets gab, nicht allein wegen der abermaligen Kundgebung der anerkannten Künstlerschaft der Virtuosen, sondern auch vermöge der neuen Werke R. Schumann's, die in dieser Aufführung zu Gehör kamen. Ausser dem Andante und Scherzo aus der *F moll*-Sonate von J. Brahma, dem Weber'schen Concertstück, einem Nocturne von Chopin, der Tarentella von St. Heller und einem Liede ohne Worte von Mendelssohn (letzteres als Zugabe), spielte Frau Schumann ein neues Concertstück mit Orchester von ihrem Gatten, ein Werk, das sich in Inhalt und Form würdig dem Besten anschliesst, was überhaupt im grossen Genre für das Pianoforte geschrieben worden ist. Wir zweifeln aber, ob so leicht ein anderer Pianist dieses interessante Werk in so hoher Vollendung zur lebendigen Darstellung wird bringen können. Die zweite Neuigkeit des Abends war die Umland'sche Ballade „Das Glück von Edenhall“, für Soli, Männerchor und Orchester componirt von R. Schumann. Schwung und Begeisterung für den Gegenstand zeichnen dieses in dramatischer Form gehaltene Musikstück neben feiner Charakteristik und glücklicher Auffassung der einzelnen Situationen aus. Die Motive sind durchaus schön und edel, und werden durch geistreiche Harmonien und eine effectvolle Orchestration in das glänzendste Licht gestellt. Wir halten diese Ballade für eine sehr willkommene Bereicherung der Concertmusik. Die Ausführung des schwierigen Werkes war eine durchaus gelungene von Seiten der Sänger, wie des Orchesters. Die Soli waren in den Händen der Herren Schneider, Behr und Musikdirector Langer, die Chöre sangen die Mitglieder des Pauliner Sängervereins. — Ausser den genannten Musikstücken enthielt das Programm die das Concert eröffnende Ouvertüre zu „Genoveva“, das Duett zwischen Orest und Pylades aus „Iphigenie“ — eine sehr tüchtige Leistung der Herren Schneider und Behr — und drei Lieder von Haydn, Crouch und Lee in englischer Sprache gesungen von Fr. Stabach, die allerdings gegen die übrigen Nummern des Concertes sehr zurücktraten, um so mehr, als sie unmittelbar nach Schumann's Ballade und dem Weber'schen Concertstück erschienen.

Unser bisheriger geschätzter erster Tenorist bei der Oper, Herr Carl Widemann, nahm am 16. October in einem Concert im Saale des Gewandhauses Abschied vom Publikum. Der zahlreiche Besuch dieses Concertes bewies Herrn Widemann, wie sehr man seine langjährige hiesige Wirksamkeit zu schätzen wusste. Die Ausführung ward mit einem Quartettsatz von Schubert, vortragen von den Herren Concertmeister David, Röntgen, Hermann und Capellmeister Riets eröffnet. Ausser diesen beteiligten sich noch von hiesigen künstlerischen Kräften Fr. Caroline Mayer — die langjährige Collegin des Concertgebers — mit einer Mozart'schen Concertarie und der Paulinerwie der Männer-Gesangsverein mit Liedern von Esser, Gade, Mendelssohn und Petschke bei dem Concert. Herr Widemann selbst trug die für den Sänger Brahma nachcomponirte Arie aus

„Oberon“ und zwei Lieder: „Frühlinglied“ von Mendelssohn und „Neue Liebe, neues Leben“ von Beethoven vor. Diese sämtlichen Leistungen verdienten und fanden die gerechteste Anerkennung. — Das Interessanteste jedoch, das zu diesem Abend gegeben wurde, war das Spiel des Violinisten Herrn Louis Eller an Graz. Der bis jetzt in Deutschland noch wenig bekannte Künstler gehört jedenfalls zu den bedeutendsten Virtuosen der Gegenwart; eine schöne künstlerische Zukunft kann ihm bei so entschiedenem Talent und tüchtiger künstlerischer Gesinnung nicht fehlen. Er spielte lauter Stücke eigener Composition: Concert-Paraphrase aus Don Juan und Hugenotten, Arpeggio-Etude, Improvisation über ein Kirchenlied von Haydn und *Valse diabolique*. Die hauptsächlichsten Vorträge des Herrn Eller als Virtuos sind ausser einer grossen Fertigkeit und Leichtigkeit der Bogenführung ein prächtiger Ton von seltenem Wohlklang, Rahé und Festigkeit beim Spiel und ein acclenuller Vortrag.

Einer der besten hiesigen Gesangsvereine für gemischten Chor, der „Orpheus“ beging am 21. October sein stündwanzigjähriges Jubiläum mit einer Musikaufführung im Saale des *Hôtel de Pelagne* vor einem eingeladenen Publikum. Die Ouvertüre zu „Iphigenie von Gluck — sehr brav ausgeführt unter Leitung des Musikdirector Riede von dessen Musikcorps — eröffnete die Feler. Die Leistungen des Vereins „Orpheus“ selbst waren: *Kyrie und Gloria* aus einer Messe von André; *Lauda anima*, Offertorium von M. Hauptmann; der 95. Psalm von Mendelssohn; ein vierstimmiges Lied von Esser und das Vorspiel zur Oper „Hans Heiling“. Die Messe von André ist ein vortreffliches Werk voll Schwung und Begeisterung und so vorzüglicher Arbeit, wie man es von dem berühmten Contrapunktisten nur erwarten durfte. Die Perle des Abends war jedoch das Offertorium von Hauptmann. Unseres Dafürhaltens ist diese Composition eine der bedeutendsten Erscheinungen neuester Zeit auf dem Gebiete der Kirchenmusik. Da ist wirklich religiöser Sinn gepaart mit reicher Fantasie und der vollkommensten Beherrschung der harmonischen Mittel zu finden. Weniger glücklich erschien uns die Wahl des Mendelssohn'schen Psalm und des Vorspiels an „Hans Heiling“. Ersterer — unserer Meinung nach ein weniger hochstehendes Werk des Meisters — ist jedenfalls so lang für die Aufführung im Concertsaal; das Vorspiel, dessen übrigens sehr werthvolle Musik jedoch rein auf die lebendige Darstellung berechnet und mit der Handlung eng verwachsen ist, konnte, losgetrennt von dieser, hier nur von wenig entsprechender Wirkung sein. Die Ausführung dieser Werke von Seiten der Sänger bewies das ernste Streben des Vereins, und gab das beste Zeugnis für die tüchtige künstlerische Leitung des Herrn Organisten G. Gissler, unter der jener steht. Nach der Ouvertüre sprach der Vicedirector ein Gedicht „Gruss an die Versammlung“ und nach dem Mendelssohn'schen Psalm der Vorsteher des „Orpheus“ eine Festsprache, in welcher der Bedner einen kurzen Ueberblick über die Geschichte des Vereins, ferner statistische Notizen gab, denen er noch einige Worte über den höhern Zweck von derartigen Gesangsvereinen beifügte. Die etwas humoristische Färbung dieser Rede erhöhte deren Reiz, ohne jedoch der Würde der Festsprache zu thun. Wir können dem Verein zu seiner bisherigen Wirksamkeit und zu seinen künstlerischen Leistungen nur Glück wünschen; für ein ferneres erfreuliches Gedeihen desselben bürgen die Strebamkeit seiner

Mitglieder und die Umsicht, mit der er seit seinem Bestehen geleitet worden ist. —

Ihre wir unsere diesmal gegebene Uebersicht über die in den letzten Wochen stattgehabten Musikaufführungen schliessen, müssen wir noch des sogenannten „historisch-geistlichen Concertes“ gedenken, das ein Herr Joseph Maria Homeyer aus Hannover, der sich „Capellmeister Sr. Königl. Hoheit des Herzogs von Lucca“ nannte, am 27. October in der Thomaskirche gab. Er führte mehrere alte Kirchenmelodien — von ihm selbst harmonisirt — vor: *Salse Regina* von Hermann Contractus, den phrygischen Hymnus *Pange lingua gloriosi* und *Lauda Sion* von Thomas von Aquino und den Gregorianischen Gesang aus dem 6. Jahrhundert. Letzteren sang er selbst mit einer entsetzlichen Stimme, sich mit der Orgel begleitend, während die anderen Gesänge von Fr. Buck oder Herrn Behr vorgetragen wurden. Wenn auch diese alten Melodien von historischem Interesse waren, so verletzte doch die harmonische Verballhornung derselben durch Herrn Homeyer, der sich übrigens auch mit einem Präludium und Fuge (*B dur*) und mit der S. Bach'schen *G moll*-Fuge als sehr mittelmässiger Organist zeigte. Das Schlimmste bei dieser Aufführung war jedoch der dritte Theil: ein grosses Tongemälde für die Orgel „Das jüngste Gericht“ von des Concertgebers eigener Composition, das die Mehrzahl der nicht sehr zahlreichen Hörer buchstäblich aus der Kirche trieb. Es ist unhegreiflich, wie man es wagen kann, mit einem solchen Monstrum und als so mittelmässiger Organist vor ein als musikalisch gebildetes bekanntes Publikum zu treten. Uns erschienen Herrn Homeyer's Leistungen als eine zweite Auflage der komischen Absonderlichkeiten des bekannten Vincenz Nardini, der sich „Erfinder des harmonischen Circels“ nannte und vor mehreren Jahren, ebenso wie der berühmte Flöten-Ritter die Concertsäle, die Kirchen Deutschlands unanseher machte.

Das Theater brachte kürzlich als Neuigkeit die komische Oper „Giraldi“ von Bérbe und Adam, die aber einen nichts weniger als günstigen Erfolg hatte. Das Textbuch ist natürlich sehr geschickt gemacht, wenn auch voll des bekannten hübschen Operntanzs und der haarsträubendsten Lascivitäten. Die Musik zeigt die ausgesprochenste Talentslosigkeit und künstlerische Lüderlichkeit — sie ist das Schlechteste, was wir je gehört haben, und das will viel sagen, denn wir haben seit Jahren schon in unserer Eigenschaft als Referent alles mögliche Gute und Schlechte gesehen müssen, was die Opern-Concert- und Salomonmusik aufzuweisen hat. Wir glauben den Werth der Musik zu Giraldi am besten durch folgende arithmetische Formel bezeichnen zu können. — „Giraldi: Martha = Indra: Don Juan.“ Die Ausführung der wegen ihrer gesuchten Modulationen und unattractiven Verrenkungen der Singstimme überdem auch für die Sänger sehr schwierigen Musik war eine befriedigende, und vielleicht nur dadurch war ein noch entschiedeneres Fiasco des Machwerks vermieden. 30.

### Aus Wiesbaden.

[Theaterrstände, Fr. Marx, Fr. Goddard.]

Unsere Musikstände sind seit Beginn der Wintersaison wieder in ihr altes, ruhiges Stadium zurückgetreten, und haben sich bisher

zummeist italienische Opern auf unserer Bühne geltend gemacht, da diese den verschiedenartigen Rücksichten, welche man eben zu nehmen gewohnt ist, am besten anpassen scheinen. R. Wagner ist ganz vergessen, selbst dessen „fliegender Holländer“, der verfloßenen Sommer einstudirt wurde, lirt in fremden Gewässern und will sich unsern Gestaden nicht wieder abhören. Ueber zu grosse Pietät gegen Wagner dürfen wir uns seit einem Jahre nicht beklagen; statt dessen sind Donizetti und Bellini vorherrschend, Lucrezia, Nachtwandlerin, Norma, sind willkommene Opern, wenn sie in wohl berechneten Zwischenacten erscheinen, die wo möglich durch deutsche und andere Opern ausgefüllt sind; sie indes in beinahe unmittelbare Folge bringen, damit können wir uns durchaus nicht einverstanden erklären. Was die Besetzung der Opern betrifft, so sind nun Fr. Rutschmann und Fran Hagen. Ersterer ist, wenn auch keine vollendete Coloratursängerin, doch eine dramatische Sängerin, die mit angenehmer Stimme Reinheit der Intonation und Ausdruck des Vortrages verbindet. Ihr Standpunkt hier ist aber um so schwieriger, als ihre Vorgängerin Fr. Köhler, namentlich in der letzteren Zeit einen ungewöhnlichen Aufschwung genommen und sich als eine sehr kunstgerechte Sängerin gezeigt hatte. So herrscht nun gegen Fr. R. vieles Vorurtheil, das zu bekämpfen ihr nicht ganz leicht sein wird, um so mehr, als ihre Leistungen nicht durchgängig gleichbleibend sind und sie manchmal eine Partie ganz trefflich durchführt, während dies bei einer anderen wieder weniger der Fall ist; so war sie z. B. als „Linda von Chamounix“ in jeder Hinsicht vollkommen, in der Nachtwandlerin dagegen nicht so genügend. Fran Hagen hat tüchtige musikalische Bildung, doch wenig Stimmfonds, und erweigt darum dem Publikum gerade keinen sehr grossen Gefallen dadurch, dass sie in fast jeder Oper auftritt. Eine Vorstellung höherer Bedeutung ward uns vorige Woche durch Fr. Marx vermittelt, die in der Benefizvorstellung des Theaterorchesters, dem „Propheten“, als Fides antrat. Schon früher hatten wir einmal das Vergnügen gehabt sie hier in dieser Partie zu sehen. Wenn C. Formes als der wahrhafte Repräsentant der Meyerbeer'schen Musik bezeichnet wird, so können wir mit demselben Rechte Fr. Marx als die wahrhafte Repräsentantin der Fides bezeichnen, denn eine schönere, eine getreuer Darstellung derselben ist kaum möglich; eine Stimme des edelsten Timbres, von enormem Umfange, voll Klarheit und Macht und grosser Biegsamkeit, dabei ein Spiel, das bis in die tiefsten Nüancen geht, keinen Zug unberücksichtigt lässt, das die Zweisart der mütterlichen Freundin, Bertha gegenüber, die Liebe und Dankbarkeit der Mutter (Segnungsscene 2 Akt), den Schmerz, den Haas, die Verzweiflung und dennoch Liebe derselben (Verlängungsscene 3. Akt) mit einer solchen grossartigen Meisterschaft und Wahrheit schildert, — dies Alles reicht gewiss hin, unser obiges Urtheil zu rechtfertigen. Mit Anerkennung müssen wir hier noch des Fr. Molendo gedenken, die als Fr. Storck wegen Heiserkeit die Partie nach dem 1. Akte aufgeben musste, dieselbe, trotzdem dass sie in einem Jahre nicht mehr in derselben aufgetreten war, mit einer bewundernswerthen Frische durchführte und bewies, dass wir an ihr eine sehr verwendbare und tüchtige Sängerin besitzen.

Aus dem Concertsaale können wir Ihnen eine äusserst interessante Novität vorführen: die englische Pianistin Arabella Goddard, welche hier zweimal ihre Leistungen dem Publikum

vorgeführt hatte, — in einem Concerte zu militem Zwecke im Adlersaale und in einem Concerte im Theater. Nachdem sie in jenem schon den Beifall aller Musikfreunde sich erworben, steigerte sie diesen in dem letztern bis zum enthusiastischen Applaus und stellte sich als eine Künstlerin dar, die nur der Repräsentation vor der Öffentlichkeit bedarf, um ihren Ruf begründet zu sehen. Die Piecen, welche Fr. Goddard vortrug, waren das *G-dur* Concert von Beethoven mit Orchester. *Petite d'écume* von Kullack und die Thalberg'sche Fantasie über *Thematata* aus Rossini's „Moses“. Bescheiden und anspruchslos trat die Künstlerin auf und führte die genannten Compositionen mit einer Ruhe, einer Leichtigkeit, Festigkeit und Zuversichtlichkeit aus, woraus man nimmer die Schwierigkeit derselben hätte ahnen können. Was ihr Spiel selbst bewundernswürdig macht, sind die grösstmögliche Correctheit, eine Feinheit und Zartheit, wie man sie selten findet, eine tiefgehende Nüancirung; Fertigkeit ist ihr in solch hohem Grade eigen, dass Schwierigkeiten für sie nicht mehr zu bestehen scheinen. Die schwierigen Passagen entrollen sprudelnd ihren Fingerspitzen, ihre hermetischen Läufe und Triller erscheinen in einer wundervollen Abrundung und Gleichheit, die Arpeggien sind prachtvoll und laufen bis zum Gefüster der Aeolusharfe in einander, während die melodieführenden Töne klar und zusammenhängend, in schönster Accentuation aus derselben hervortreten. Ihr ganzes Spiel ist hochedel und macht sie würdig, den ersten Künstlern zur Seite zu stehen. In demselben Concerte hörten wir auch, ausser einigen andern Nummern Beethoven's Fest-Ouverture von dem Theaterorchester ausgeführt.

11.

## Besprechungen neu erschienener Werke.

L. Ch. de Lisle, 12 *Melodies-Etudes* pour le Piano.  
Oeuv. 14. Köln, M. Schloss. 2 Hefte à 25 Sgr.

Gute Etüden bilden einen wesentlichen Theil der Schule eines jeden angehenden Klavierspielers; wir haben deren schon recht viele und recht gute, doch noch nicht zu viele, indem die Aufgabe, das ächte Wesen der Etüden zu erfassen, gerade nicht klein und leicht ist, besonders wenn man nach dem Grundsatz arbeitet, das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden. Für die höhere Stufe ist letzteres ausreichend, für eine mittlere ersteres unbedingt notwendig, wenn der Schüler nicht erlahmen soll. Der Componist des vorliegenden Werkes hat für diese Stufe jene beiden Factoren sehr schön zu verbinden gewusst. Die in 2 Heften vertheilten 12 Etüden sind ebensowohl schön als Composition, als praktisch für die Bildung der Finger. Verschiedene Tonarten als Grundsatz legend, hat er die Uebungen so eingerichtet, dass sie bald zur Bildung der Arpeggien und Läufe für die linke, bald zu der von Octavengängen und verschiednenartigen Fortbewegungen der rechten Hand berechnet sind; die heitere, äusserst freundliche Melodieführung aller Nummern, worunter einige ganz ausgezeichnet, lässt den Schüler ganz vergessen, dass auch ein anderer Zweck noch damit verbunden ist; einige Nummern z. B. 9 und 10 stehen sogar mehr als selbstständige Tonstücke, denn als Etüden

da. Wie schon bemerkt, ist das Werk für die mittlere Stufe bearbeitet und wird einem jeden angehenden Pianisten nur als ein sehr freundlicher Gast unter dem Repertoire seiner ernstesten Studienwerke erscheinen. Die äussere Ausstattung ist empfehlend, der Druck klar, rein und correct.

**L. Ch. de Lisle, la Gracieuse, Polka. Oeuvre 20.**  
Ebenfalls selbst. 15 Sgr.

Grasös wohl, aber nicht sehr originell; die Introduction ansprechend, das Thema im ersten Theile gut, das letzte eine matte Umschreibung des ersten, Ausführung sehr leicht. Ausstattung wie oben.

**Albert Jungmann, Ständchen aus den Bildern der Natur. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Gedicht und Musik von Denselben.**  
Op. 44. Dresden, Brauer. 5 Sgr.

Ein stases, herriges Lied, die Dichtung edel und rein, die Composition melodienreich mit schönen Modulationen und trefflich angebrachten Durchgangarten. Der stets so wirksame Uebergang in die Sexte (*G dur* und *Es dur*) gibt dem 2. Satze einen eigenen sehr passenden Charakter; bei der Rückführung in die Grundtonart ist die Vermittlung durch *C dur* etwas grell, doch nicht ohne Effect.

Wer dem Liebchen dieses Ständchen bringt, darf sicher auf einen freundlichen Nachtgruss rechnen.

## Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Vorigen Samstag wurde in der Musikalischen Gesellschaft eine Ouvertüre zu „Othello“ von Carl Reintaler, welche derselbe schon vor mehreren Jahren componirt, aufgeführt. Dieses Werk giebt den erfreulichsten Beweis von Herrn Reintalers hohem Talent und es wird uns sehr freuen, denselben recht bald wieder auf diesem Gebiete begrüssen zu können. — Die französische Oper aus Antwerpen gab Sonntag „Le songe d'une nuit d'été“ von A. Thomas; am Dienstag sollte „Haydée“ von Anber stattfinden, diese Vorstellung unterlieh jedoch, weil an der Casse nur 7 Thaler eingegangen waren. Die Leistungen der Mitglieder erhoben sich nirgendwo über das Gebiet der Mittelmässigkeit; bei Einzelnen wird auch dieses nicht einmal erreicht und wir können deshalb die bereits erfolgte Abreise dieser Gesellschaft durchaus nicht bedauern.

Berlin. In den Concerten, welche Frau Clara Schumann veranstaltet, wird der berühmte Geiger Joachim spielen. — Josef Jungl ist von Petersburg zurückgekehrt und wird seine Concerte wieder in früherer Weise geben. — Ein hiesiges Blatt meldete ganz kürzlich, dass Herr Musikdirektor Wierpach Schubert's Lied „Lob der Thränen“ auf eine geistvolle Weise für Cavallerie-Musik arrangirt habe! — (Wir gratuliren).

Hamburg den 9. November. Am vorigen Sonnabend hatte man hier die Wahl unter verschiedenen musikalischen Genüssen, — aber nicht auch, wie das Sprichwort sagt, die Qual! Meine Wahl wenigstens war nicht einen Augenblick zweifelhaft, — obgleich das nicht Gewählte ein Concert des Berliner Dom-

chor's war! — Sie erinnern sich aus einem vorjährigen Bericht von mir, wie hoch ich die Leistungen dieses Chors stelle, aber auch, dass ich schon im vorigen Jahr über das ermüdende Einerlei einer Reihe ununterbrochen aufeinanderfolgender kleiner lyrischer Gesangsstücke klagte, deren Vortrag ich nicht unähnlich konnte, als teilweise manierirt und stark sentimental zu bezeichnen. Die Wiederholung einer Anzahl von grossen Theil schon früher gehörter kleiner Lieder, die alle jenem weichen, und allzuleicht zu einem allein sichtlich empfindamen Vortrag führenden Genre der Wiegens-Schlummer-Abend- und Nachtlieder von Tanbert, Abt, Neidhardt u. s. w. angehören, konnte mich um so weniger reizen, als diese Vorträge, ausser von ein Paar voransichtlich mittelmässig zu Gehör zu bringenden Oeuvren, von Instrumentalsoli umrahmt waren, die auf mich wenigstens graden abschreckend wirken, einem Harfconcert und einem Hofsolo, und einigen Declamationen, die im Concertsaal, gelinde gesagt, immer als ein *hors d'oeuvre* erscheinen.

In solcher Zusammensetzung war das Programm des Domchorconcerts offenbar nicht auf eine Förderung des wohlthätigen Zwecks — Unterstützung des Gustav-Adolph-Vereins, — als auf eine Befriedigung künstlerischer Ansprüche berechnet. Ich überliess jene Förderung gern dem grossen Publikum, auf das Tanbert'sche Lieder und Declamation ihre Anziehungskraft nie verfehlen, — und suchte den musikalischen Genuss da, wo ich ihn zu finden sicher war, in der Hafner'schen Quartetterhaltung. Seit einer Reihe von Jahren schon macht sich Herr Hafner, dessen musikalische Bedeutung ich Ihnen bereits in meinem vorigen Brief charakterisirt habe, im Verein mit den Herren Lee (Cello) Breyher (Bratsche) u. s. w. um die musikalische Bildung unseres Publikums durch seine monsterhafte Vorführung der schönsten Werke der Kammermusik für Streichinstrumente wahrhaft verdient und sieht sich dafür, zur Ehre unseres Publikums sei es gesagt, durch eine von Jahr zu Jahr steigende Theilnahme desselben belohnt, die ihn schon im vorigen Winter veranlassen konnte, die bis dahin festgehaltene Zahl von vier Quartetterhaltungen auf sechs zu erhöhen. — So war denn auch die erste diesjährige Soirée im kleinen Saal der Tonhalle, trotz der Concurrenz des Domchorconcerts und der von einem grossen Theil des Publikums mit Jubel begrüsseten Wiedereröffnung des Thalia-theaters sehr zahlreich besucht. — Zur Aufführung kamen, wie immer in gewissenhaft vorbereiteter, technisch und geistig gleich vorzüglichem Ausführung: Quartett von Haydn, *D dur*, Quartett von Mendelssohn-Bartholdy, *D dur* und Quintett von Beethoven, *C dur*. — Gestern Abend sollte die erste Triosoirée des Herren Telesco stattfinden, wurde aber von einer hohen Obrigkeit des heutigen Besatzes wegen, zu dem uns ein Haydn'sches Trio und das Mozart'sche *G moll*-Quartett gewiss in eine viel zu wehliche Stimmung versetzt haben würde, untersagt! — Am Sonnabend erstes philharmonisches Concert, über dessen Ausfall ich Ihnen demnächst berichte. — Auf dem Stadttheater wird Wagner's Lohengrin vorbereitet.

24.

Breslau. Am 31. October fand die erste Aufführung von Wagner's Oper „Lohengrin“ Statt; das Haas war, wie sich dies vorausschen liess, in allen Räumen gefüllt und der Eindruck des ersten Aktes darf nach dem enthusiastischen Beifall und dem zahlreichen Hervorruf als grossartiger genannt werden. Weniger Glück machten die beiden folgenden; es fehlte zwar auch ihnen nicht an Zeichen der Anerkennung, doch schien es, als wenn im Allgemeinen das Publikum lange vor dem Ende der Oper — die fast 4 Stunden dauerte — erschöpft gewesen wäre.

Elberfeld. Das erste Abonnements-Concert, welches unter Leitung des Herrn Musikdirektors H. Schornstein am 11. Novbr.

stattfand, wurde durch die Mitwirkung der Frau Nissen-Salomon besonders vortheilhaft. — Dieselbe sang die Partie der Leonore in Mendelssohn's Loreley, eine Cavatine von Verdi und Schwedische Lieder mit einer künstlerischen Vollendung, dass die sehr zahlreichen Zuhörer nicht mit Beifallsbezeugungen enden wollten. — Herr Langenbach, welcher eine Komposition von Beethoven spielte, erwies sich als recht braver Violinspieler. — Schumann's vierte Sinfonie und die Overtüre zu „Anacreon“ von Cherubini wurden ganz vorzüglich exekutirt; die Chöre im Finale aus „Loreley“ mischten ebenfalls sehr gute Wirkung, da die Einsätze überall sicher und kräftig waren. 34.

Barmen. Unsere musikalische Saison wurde durch das erste Abonnements-Concert, welches am 28. October stattfand, auf eine sehr erfreuliche Weise eröffnet. Wir gesehen, dass wir diesem Concerte mit einer gewissen Angst entgegen sahen, da unser neuer Musikdirektor Herr Carl Reinecke zum ersten Mal Beweise seines Talentes als Dirigent geben sollte. Der ausgezeichnete Ruf, welcher diesem Künstler, als vortheilreichen Pianisten und begabten Componisten voranlagte, veranlasste die Stadt, denselben für uns zu gewinnen und Herr Reinecke bewies nun auch als Dirigent auf das glänzendste dass wir uns zu dieser Wahl Glück wünschen dürfen. Ein glücklicher Stern schwebte über diesem Concerte und auch der junge Dirigent hatte alle Ursache mit den Leistungen seines Chors und Orchesters zufrieden zu sein. Das Programm bestand aus folgenden Werken: Overtüre zu Iphigenie in Aulis von Gluck. — Frühling-Fantasia von Gade. (Die Clavierpartie von Herrn Franz Schmitz vortheilhaft gespielt.) — Recitativ und Chöre aus dem Oratorium „Christus“ von Mendelssohn und im zweiten Theil: Sinfonia eroica von Beethoven. 8.

Paris. Sophie Cravelli ist zurückgekehrt und hat die Erlaubnis erhalten ihr Engagement an der grossen Oper wieder anzutreten. Als Ursache der Flucht dieser Künstlerin wird ein Missverständnis angegeben; dieses Missverständnis ist aber so ansehnlich unbedeutend, dass wir dasselbe für erfunden betrachten müssen; es kann uns im Grunde genommen auch sehr gleichgültig sein, weshalb Fräulein Cravelli sich so plötzlich von hier entfernte; freuen wir uns, dass dieselbe wieder hier ist und uns durch ihr früheres Auftreten jene fatale Geschichte vergessen machen wird. — Rosquellan ist von der Direction der grossen Oper zurückgetreten. — Bataille, der vorzügliche Baritonist an der komischen Oper, welcher seiner Stimme einige Erholung gönnen muss, wurde durch Herrn Faure als Czaar Peter in Meyerbeer's „Nordstern“ ersetzt, und man darf behaupten, dass Letzterer seine sehr schwierige Aufgabe vollkommen löste. — Die Einnahme der Theater, Bälle, Caffee-Concerte und Sehenswürdigkeiten betrug im Monat October 1,632,589 Fr. 22 C.; im Vergleich mit dem Monat September eine Mehrereinnahme von 113,395 Fr. 86 C. — In dieser Woche wurde in der Kirche Saint-Roch unter Leitung des Herrn Masson eine Messe von Hummel ganz vorzüglich ausgeführt. — Die Oper „Die blinde Nonne“ von Gounod kam in der vorigen Woche wieder zweimal zur Aufführung.

Stockholm. In Spontini's Cortes, welcher hier zur Aufführung kam, debütirten der Tenorist Rademacher und die Altistin Frau Mällingen, beide von Wien, mit solchem Erfolge, dass dem Debut sofort ein festes Engagement folgte.

Haydn als Clavierlehrer. Als Haydn England zum ersten Male besuchte, schickte eine hochachtbare Person den bekannten Musiker Salomon zu ihm hin, um den berühmten Piani-

sten zu bewegen, ihr Unterricht im Clavier spielen zu ertheilen. Haydn antwortete verwundert: „Wie ich, der selbst nur wenig Clavier spielte, soll Andern Stunden geben? das geht nicht!“ Salomon aber, der besser als sein bescheidener Freund mit den Eigenheiten des englischen Familienlebens bekannt war, stellte ihm vor, wie er unter allen Umständen nicht „Nein“ sagen dürfe und dass ein solches Ablehnen geeignet sei, den Zweck seiner ganzen Reise in Frage zu stellen, ja selbst seine fernere Existenz in London unmöglich zu machen. „Sie müssen die verlangten Stunden geben,“ sagte er zu den Einwürfen Haydn's, „fordern Sie als Honorar so viel Sie wollen, gehen Sie zu den bestimmten Stunden hin und Sie sollen sehen, dass es sich bei der ganzen Sache lediglich um den Namen handeln wird.“ Haydn willigte endlich ein. Und Salomon hatte Recht. In der ersten Zeit des Unterrichts empfing ihn die hochgestellte Person sehr höflich, plauderte ein Viertelstündchen mit ihm und entliess ihn dann gütigst. In der Folge gelangte er nur noch bis in das Wohnzimmer, wo er seine Stunde allerdings insofern ungemächlich zubrachte, als er jedem der Anwesenden Rede und Antwort stehen musste. Als er endlich England verliess, erhielt er neben dem sehr ansehnlichen Stundenhonorar noch ein reiches Geschenk für seinen guten Unterricht als Clavierlehrer.

In der zu London erscheinenden „Evening Paper“ findet sich folgender wörtliche Auszug aus einem Briefe, der das Datum Vera Cruz, 4. October trägt:

„Madame Sonntag bildet jetzt hier das Tagesgespräch. Ihr Gatte hat nämlich unmittelbar nach dem Tode seiner Frau Mexiko verlassen und liess ihre sterblichen Reste dort zurück. Der Sarg wurde auf einem ganz gewöhnlichen Frachtfuhrwerk, wie jedes andere Gepäck, hierhergebracht und war sogar im Frachtraum zu einem Werth von 200 Dollars verpackt. Bei seiner Ankunft stellte man ihn zuerst in die Augustinerkirche und als dies später aus irgend einem Grunde unmöglich befunden wurde, brachte man denselben ohne alle religiöse oder sonstige Ceremonien in eine öde Kirche ausserhalb der Stadt, von wo freyend ein Schiff die Leiche mit nach Europa nehmen sollte. Bis jetzt hat sich aber noch kein Schiffskapitän dazu bewegen lassen. Die arme Lady hat es sich gewiss in ihrer Kindheit nicht vorgestellt, dass sie einst eine weltberühmte Sängerin werden würde; ebenso wenig konnte es ihr aber auch je träumen, dass ihre sterblichen Ueberreste dereinst eine so unwürdige Behandlung erliden würden, eine Behandlung, wie sie der ärmste Bauer von der Leiche eines seiner Familienglieder abzuwenden weiss!“

Ein hundertjähriges Jubiläum konnte 1855 die Buchdruckerei von Breitkopf und Härtel in Leipzig feiern. Die Kunst Noten zu drucken, wurde in deren Offizin wohl zuerst angewendet, das erste musikalische Werk dieser Art aus diesem wohlbekanntem Hause datirt sich vom Jahre 1755.

## Kundschau.

In Dresden wurde Auber's Oper „die Kroniamanten“ gegeben; das Publikum nahm dieselbe äusserst kalt an.

Frau von Marra hat in Amsterdam als Lucia Furore gemacht.

In Düsselddorf ist man mit der Opera-Gesellschaft des Hrn. L'Arronge ausserordentlich zufrieden.

Frau Clara Schumann hat in Hamburg mit grossartigem Beifall gespielt.

In Berlin gab Frau Sophia Förster zwei sehr besuchte Concerte und fand jene Anerkennung, welche einer so vorzüglichen Sängerin in jeder Beziehung gebührt.

Meyerbeer's „Nordstern“ wird jetzt an 27 deutschen Bühnen

einstudirt; in Stuttgart macht diese Oper unter Köcken's Leitung volle Häuser.

In New-York wurde das neue Opernhaus durch die Aufführung der Oper „Norma“ mit der Grisi und Mario als Hauptdarsteller eröffnet. Das Publikum hatte sich aber nur spärlich eingefunden.

Die Sängerin Melori ist in Neapel als Norma aufgetreten und hat ein Furore erregt, wie es seit der Malibran dort nicht vorkommen.

Verdi's Oper „Il Trovatore“ hat in Pest sehr gefallen.

Boger hat ein Engagement in der Scala in Mailand für die Carnevalsaison angenommen und wird daselbst als „Prophet“ debütiren.

Herr Schletterer, bisher Musikdirektor in Zweibrücken, ist als Universitäts-Musikdirektor nach Heidelberg berufen worden.

Der Musikalienhändler G. W. Körner in Erfurt beabsichtigt einen Verein zur Beförderung der religiösen Tonkunst in's Leben zu rufen, welcher sich über die ganze Erde erstrecken soll.

In Darmstadt veranstaltet das Hoftheater-Orchester auch in diesem Winter vier grosse Concerte, in welchen nur klassische Werke zur Ausführung kommen. Dirigent ist Herr Capellmeister Schindelmisser.

## Neue Musikalien

Im Verlage

von **C. F. PETERS, Bureau de Musique**  
in Leipzig.

- Becker, Julius**, 3 Duetten (Lied der Sehnsucht — Am Beche — Ständchen —) für 2 Mezzo-Soprane mit Begleitung des Pianoforte. Op. 2. 15 Sgr.
- Beethoven, L. van**, 12 Allemandes pour Piano. 12 1/2 Sgr.  
— 6 Contredances pour Piano. 7 1/2 Sgr.  
— Ländlerische Tänze für Pianoforte.  
Heft 1, in 6 Nummern) à 7 1/2 Sgr.  
Heft 2, in 7 Nummern)
- Dancia, Charles**, Duo brillant sur l'Étoile du Nord, de G. Meyerbeer, pour Piano et Violon. Op. 67. 1 Thr. 5 Sgr.
- 2 Morceaux d'Église (No. 1: Glorie à Dieu, Motif de C. M. de Weber. — No. 2: Prière de la Muette de Portici, de D. F. E. Auber, transcrit) pour Violon avec Accompagnement d'Orgue ou de Piano. 20 Sgr.
- Grützmacher, Fr.**, Collection de Fantaisies des Opéras. Pièces pour les Amateurs pour Violoncelle et Piano. Op. 16. No. 1: Tannhäuser, de R. Wagner. 25 Sgr.
- Häser, Wilhelm**, 9 deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 34. Heft 1, 3 à 12 1/2 Sgr.  
Heft 2 (10 Sgr.)
- Juell, Alfred**, Auch Richard Wagner's Lohengrin und Tannhäuser. Paraphrase für Pianoforte. Op. 35. (An Dr. Franz Liszt.) 1 Thr.
- Jana, Leopold**, Der junge Opernfreund. Neue Folge. Ausgewählte Melodien für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Op. 75. No. 5, 6 à 18 Sgr.  
No. 5. L. van Beethoven, Fidelio.  
No 6. W. A. Mozart, Don Juan.
- Schütz, Stephan**, Contraltäne nach Motiven aus dem Vanderville: Die weiblichen Seelente, für Pianoforte eingerichtet. 7 1/2 Sgr.
- Spohr, Louis**, Sinfonie No. 8. für grosses Orchester. Op. 137. Partitur. 8vo, 3 Thr. 20 Sgr. Orchesterstimmen. 5 Thr. 20 Sgr. Clavieransatz zu 4 Händen von O. Gerke. 1 Thr. 20 Sgr.

Aus dem Verlage von **G. Reichenardt** in Eisleben ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

**Instructive melodlose Clavierstücke** für zwei und vier Händen, nach methodisch progressiver Folge bearbeitet und herausgegeben von F. G. Klauer, Organist und Musiklehrer. 4 Hefte. 1. Heft 2. Aufl. 4. geb. à Heft. 10 Sgr.

**Volks- und Liederweisen** nach methodisch progressiver Folge für das Pianoforte zu 4 Händen, bearbeitet und herausgegeben von F. G. Klauer. 4 Hefte. 4. geb. à Heft 10 Sgr.

Beide Werke des als Componist und Musiklehrer bereits rühmlichst bekannten Herausgebers sind nimmehr vollständig erschienen; die instructiven Clavierstücke bilden eine durch eine einfache und zugleich überaus praktische, von der Kritik bereits allgemein anerkannte Methodik vor vielen andern sich auszeichnende Schule. Der beste Beweis für ihre Brauchbarkeit ist wohl der, dass das erste Heft bereits in zweiter Auflage erschienen ist. Es werden deshalb alle Lehrer des Clavierspiels, die ein eben so brauchbares als auch interessantes Hilfsbuch für den Unterricht sich verschaffen wollen, auf dieses gediegene Werk besonders aufmerksam gemacht. Die Volks- und Liederweisen enthalten in 4 Heften eine Sammlung unserer schönsten deutschen Volklieder in einer Bearbeitung, die sowohl unterrichtlichen als auch künstlerischen Zwecken vollkommen entspricht. Da an derartigen Sammlungen unsere musikalische Literatur nicht eben sehr reich ist, so wird diese gewiss überall willkommen geheißen werden.

Im Verlage von **M. Schloss** in Cöln erschien:

- Ergmann, A.**, Rhapsodie pour Piano, Op. 6. 1 Thr. Sgr. 12 1/2
- 4 Lieder f. Sopran oder Tenor m. Pffe., Op. 7. — 20
- Franck, E.**, Sonate pour Piano et Violon, Op. 19. . . . . 1 15
- Der römische Carneval. Ouverture für Orchester, Op. 21. Partitur . . . . . 3 7 1/2  
Orchesterstimmen . . . . . 3 20  
für Pffe. à 4/m. . . . . 17 1/2
- Drei Märsche für Pffe. à 4/m., Op. 20. . . . . 25
- Gade, N. W.**, Novelletten für Pffe., Violine und Violoncelle, Op. 29. . . . . 2 — 5
- Graf, G.**, 3 elegante Fantaisien über Motive aus der Oper „Der Nordstern“ von Meyerbeer für Pianoforte, Op. 18. Nro. 1—3 à — 15
- Jansen, G.**, Der wilde Reiter. Lied für eine tiefe Stimme mit Pffe. . . . . 7 1/2
- Kalkbrenner, A.**, Pariser Lieblingsstänze f. Pffe. Nro. 1. Der Zapfenstreich. Militär-Polka . . . . . 7 1/2  
2. Costa bella. Polka . . . . . 5
- Michalek, W. G.**, Mazurka pour Piano, Op. 5. 7 1/2
- Polka-Mazurka für dto. Op. 7. . . . . 10
- Deux Romances für dto. Op. 9. . . . . 15
- Pathe, C. E.**, Gr. Galop romantique pour Piano à 4/m., Op. 14. . . . . 12 1/2
- Schnell, F.**, Zwei Quartetten für Männerstimmen Op. 4. Partitur und Stimmen . . . . . 1 —

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. SCHLOSS in Cöln. Druck von J. P. BACHEM in Cöln.



# Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 47.

Cöln, den 25. November 1854.

V. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.

Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers **H. Schloss** in Cöln erbeten.

## Lulgi Cherubini.

(Schluss.)

Steht nun Cherubini im Opernfach längst ruhmbekränzt als Epochebegründer da, obgleich die grösseren Bühnen in Paris erst sehr spät seine Meisterwerke zur Ausführung brachten, so nimmt er als Kirchen-Componist nicht minder die Oberstelle unter seinen Zeitgenossen ein. Gegen die Kirchen-Compositionen dieses Meisters, hatten sich in Deutschland viele missbilligende Stimmen erhoben; man fand den Stil allzu profan und den Instrumental-Frunk zu prädominirend zum Nachtheil der Melodie; man ging sogar so weit, dem Componisten reine Theater-Effecte nachweisen zu wollen. — Jene Splitterrichter sind verstummt, aber die herrlichen Töne des Meisters leben fort.

Wer nur einmal im Leben durch das erschütternde Crucifixus der zweiten Messe zerknirscht und im Staube niedergedrückt — vom kindlich frommen Kyrie und Dona in Andacht versenkt — durch das Quoniam und Benedictus in selbige Regionen auf Engelsflügeln emporgehoben sich fühlte, der wage den unmächtigen Versuch, den hohen Meister zu schmähen.

Auf Anregung der Philharmonischen Gesellschaft reiste Cherubini zweimal nach London, um für dieselbe, wie einst Haydn zwei Decennien früher, Original-Werke zu verfassen. Solche waren: eine Ouvertüre, eine Pastoral-Cantate und eine Sinfonie; alle diese Compositionen sind indessen dem Continente fremd geblieben.

Als Lehrer der Musik hat Cherubini auch sehr grosse Verdienste; er war es, der dem Eifer der Schüler im Conservatorium zu Paris nicht nur einen neuen Schwung, sondern auch eine ganz besondere, auf das Ernste, Grosse und Strenge gerichtete Wendung verlieh.

Die grössten der jetzt lebenden französischen Componisten sind seine Schüler; unter allen durfte sich Halévy seiner besonderen Zuneigung schmeicheln.

Cherubini war stets bemüht, deutsche Meisterwerke, und namentlich die von Haydn, Mozart und Beethoven mit dem grössten Glanze in den berühmten Concerten des Conservatoriums zur Ausführung zu bringen. Er war auch ein vorzüglicher Dirigent, hielt ohne eigensinnige Qualerei strenge auf Ordnung und Genauigkeit; freudig ward seinem Willen gehorcht, denn Alles liebte den Liebenswürdigen, der tolerant und human, Niemanden kränkte, und keinen höheren Stolz kannte, als Andern nützlich zu werden.

Er bekleidete zur Zeit des Kaiserreiches den Posten eines der fünf Inspektoren am Musik-Conservatorium; Ludwig XVIII. ernannte ihn 1816 zu seinem Hof-Capellmeister und Ober-Intendanten und durch Ordonnanz zum Mitglied der Akademie der Wissenschaften und Künste. Zugleich erhielt Cherubini das Ritter-Ordenskreuz der Ehrenlegion. Im Jahre 1822 wurde Cherubini Director des Conservatoriums, und mit dieser Erneuerung dem Institute den schönsten Glanz verliehen.

Im Umgange war er äusserst still, bescheiden und anspruchslos, gefällig, zuvorkommend und von den feinsten einnehmenden Sitten; er vermied alles, was nur irgendwie auf Ostentation, Frählerei oder Sprechen von seinem Verdienste Bezug haben konnte.

Seine Stimme war schwach und etwas heiser, aber dabei fein und nett. Das Französische gewann durch sein italienisches Organ einen melodischeren Klang, einen schmelzenderen Accent.

In seinen grossen schwarzen Augen blitzte ein ausserordentlich lebhaftes Feuer, welches die ganze, übrigens erstorbene Gesichtsbildung wunderbar belebte. In ihnen mischte sich etwas Düsteres, schwermüthig Starres, das im ersten Anblick zurückstieß, aber gleich im zweiten wieder anzog.

Er arbeitete am liebsten beim Kerzenlicht; liess sich selbst am Tage alle Fenster seines Zimmers dicht verhängen, umwand sogar den Kopf mit einem Tuche, da-

mit auch nicht das leiseste Geräusch auf den Ideenfluss störend einwirken konnte.

Cherubini starb am 15. März 1842 zu Paris.

Hatte er auch schon längere Zeit nicht mehr nach seinem Wunsche wirken können, so war schon sein Dasein, seine Gegenwart für die Pariser eine grosse Wirkung. Zwei Tage nach dem Tode dieses Veteranen musikalischer Grossmeister, fand in der Hofkirche St. Roch ein Tranergottesdienst statt, bei welchem ein Requiem aufgeführt wurde, welches er für sich selbst componirt hatte.

Die Wirkung war eine unbeschreibliche. —

Die Werke Cherubini's, deren er viele geliefert hat, und welche alle klassisch sind, zerfallen in zwei Epochen. Die erste begreift die frühere Periode vom Anfang seiner Künstlerlaufbahn bis zu seinem Studium der Werke Mozarti's und Haydn's; die zweite datirt sich von dieser Veränderung an.

In die erste Periode gehören die schon benannten Opern:

Adriano in Sirio, in Livorno comp. im Jahre 1782.

Armida und Messenzio, in Florenz comp. im Jahre 1782.

La sposa di Ire, in Rom comp. im Jahre 1783.

Il marito di nessuno, in Venedig comp. im Jahre 1783.

Alessandro nel Indio, in Mantua comp. im Jahre 1784.

J Viaggiatori felici, in Mantua comp. im Jahre 1784.

La finta principessa, komische Oper, comp. im Jahre 1784.

Giulio Sabino, grosse Oper, in London comp. im Jahre 1785.

Iphigenia in Aulide, comp. im Jahre 1788; ferner mehrere Intermezzi, worunter „Il Peruchiere“ besonders schön und voll auffallender Züge, dann Ballets etc.

In die zweite Periode gehören folgende Opern:

La Punition. — Démophon (1788), welche zwar sehr wenig bekannt geworden, aber doch unbedingt zu den erhabensten Compositionen des Meisters gehören; ferner

Lodoiska (1791),

Elisa (1794),

Medea (1798),

Der portugiesische Gasthof (1798),

Der Wasserträger (1800),

Anskreon (1803), von derselben hat sich leider nur noch die Ouvertüre erhalten.

Faniska, im Jahre 1806 in Wien für das dortige K. K. National-Theater componirt.

Le Crescendo, Operette (1810),

Les Courses de Newmarket (1811),

Die Abentheueren (1813),

Pygmalion (1818),

Blanche de Provence (1821),

Ali Baba (1820 begonnen und 1828 vollendet).

Unter Cherubini's Compositionen befinden sich noch mehrere Messen, Gradualen, Hymnen, Motetten, Cantaten wie Requiem, kleinere religiöse Gesänge, ein Streich-Quartett, Terzetten und Duetten; ferner eine vorzügliche Gesangsschule und eine ausgezeichnete Lehre des Contrapunktes.

Der Nachlass Cherubini's, der noch immer nicht veröffentlicht ist, enthält eine grosse Zahl von Werken, welche hoffentlich nicht mehr lange der musikalischen Welt vorenthalten bleiben.

### Aus Hannover.

Folgern Sie aus meinem langen Schweigen nicht, dass bei uns in der Zwischenzeit durchaus nichts Wichtiges vorgefallen wäre. Zuerst ist unser Sängerpersoneel grösstentheils neu. Fräul. Geisshardt mit nicht gerade grosser, aber umfangreicher Stimme, eine ausgezeichnete Coloratur Sängerin mit geistreichem Spiel, bei der Kunst und namentlich Musik zur andern Natur geworden. Frl. Janda für tiefere Partien, die Rollen wie Orsino musterhaft, aber auch die Hides in würdiger Weise zur Darstellung bringt und nur in die komische Oper sich nicht recht schicken will. Frl. Tomala aus Pesth, mit glockenreiner, umfangreicher, nur nicht starker Stimme und der besten Schule, die eigentlich für Soubrettepartien zu gut ist. Für eigentliche Soubrettepartieen, Vaudeville u. dgl.: Frl. Held, die recht gut zu gebrauchen ist; ausserdem die Alten: Fr. Gned, in alten komischen Rollen ausgezeichnet, aber auch sonst wegen ihres vorzüglichen Spiels und guter Gesangsschule zu verwenden, und Fr. Noltes für erste tragische Rollen, die allerdings schon nachlässt, aber mit ihren collossalen Mitteln, noblem Anstand, durchdachtem Spiel und tüchtigem Eifer noch immer als eine gute Künstlerin zu schätzen ist. Während ihrer Krankheit gastirte Frl. Schwarzbach hier, die wir besonders in der Rolle der Bertha (Prophet) hochachten gelernt haben; sie gibt als echte Künstlerin wenig auf den äusseren Effect, allein sie erwärmt nachhaltig und dauernd immer mehr, und beklagen wir es im höchsten Grade, sie nicht für unser Theater, wo es in gewisser Aussicht stand,

gewonnen zu sehen. Der Tenor ist mächtig vertreten; als Helden tenor Hr. Niemann, in dem wir uns erlauben müssen, den zukünftigen ersten Tenor Deutschlands zu begrüßen, wenn er nur forner — er ist jetzt 23 Jahre alt — mit demselben Eifer wie bisher seine Studien fortsetzt. Seine Stimme ist eine wahre, reine Heldenbrusttenorstimme, von ungemeiner Fülle, Schönheit und aussergewöhnlichem Umfang. Dabei kommt ihm eine schöne, grosse Persönlichkeit, gesunder kräftiger Sinn für Kunst und Schönheit und eine ihrer Grundlage nach gute Schule, die nur noch der etwas feineren Ausbildung bedarf, zu Statten; sein Spiel ist noch der unmittelbare Ausfluss eines nur in naiver Weise richtig treffenden Gefühls, jedoch hat er jede Anlage, um auch in diesem Punkte Vollendetes zu leisten. Möchte man ein so herrliches Talent für lange Zeit, wenn auch nicht auf Lebenszeit, mit angemessenem Gehalte engagiren! Es ist der Mann, um ein Höheres zu leisten und in der Gunst des Publikums immer mehr zu steigen. Wir fürchten aber nur zu sehr, dass man ihn uns bald zu entreissen trachten wird. Hr. Wachtel als lyrischer Tenor, wird trotz seiner Ader'schen Stimme und Manier schwerlich je etwas Bedeutendes leisten; jedoch ist sein Besitz nicht zu verachten. Ausserdem ist von früher Hr. Bernard als lyrischer Tenor da, der jedenfalls besser als Hr. Wachtel ist, jedoch wegen Bevorzugung des erstern sich zuweilen genöthigt sieht, Spielpartien zu singen, mit freilich wenigerem Erfolge. Hr. Sowade leistet in dem letzteren Fache, besonders durch sein durchdachtes Spiel, das manchem Schauspieler zum Muster dienen könnte, sehr Tüchtiges; ausserdem singt er Rollen, wie Jose, Basilio (Figaro's Hochzeit) u. s. w. vortrefflich. Man hat ihn — wie uns scheint, intriguanthafter Weise — auch noch kleinere Rollen zugemuthet, und hat er in Folge dessen sowohl als Sänger wie Regisseur seine Entlassung gefordert, die ihm freilich geworden ist die hoffentlich jedoch wieder zurückgenommen wird. Denn so wenig Hr. Sowade auch für eigentliche erste Rollen noch passt, so besitzt er doch auf dem ihm gebührenden Platze als Künstler und Mensch die ungetheilte Achtung und Liebe des hiesigen Publikums. Als Baritonist hatten wir temporär Hrn. Weiss, dessen elegantes und vortreffliches Spiel, sowie guter Geschmack, doch die Mängel der Stimme, namentlich die Glanzlosigkeit derselben nicht zu verdecken vermochte. Bei dem definitiv engagirten Baritonisten aber, Hrn. Clement von Wien, müssen wir gestehen, deckt sich Spiel und Stimme vollkommen, d. h.: beide sind Nichts, als Rudera einer früher vorhanden gewesenen Routine. Hätten wir doch den alten Steinmüller noch! Von den seitdem hier engagirten Baritonisten hat ihm noch keiner das Wasser rei-

chen dürfen, am allerwenigsten Hr. Clement aber mit seiner, bis zur offenbarsten Detonation abgestorbenen, oder richtiger abgelebten Stimme. Der Bass ist wieder vorzüglich vertreten: Hr. Schott als eigentlicher tiefer Bass mit voller Grundgewalt, ein Sänger, der mit vortrefflicher, runder und edler Stimme begabt, im Besitz guter Schulung, stets das Gute ernstlich will und leistet, und der auch rücksichtlich des Spiels nie etwas verfehlt. Von früher Hr. Haas als Mittelbass, dessen Stimme sich während seines Hierseins zu ihrer früheren Schönheit völlig erholt hat, und der in höheren komischen Rollen geradezu Vollendetes gibt. Als Bass für niedrig komische Rollen Hr. Kollner, für kleine Partien in allen, und einige Stimmlagen, das Universalium, Tänzer, Schauspieler und Sänger, was Euch gefällt, Hr. Berend.

Dass sich mit solchen, und mit den übrigens vorhandenen Mitteln, abgesehen von dem Baritonisten, etwas Tüchtiges und Grosses müsste herstellen lassen, ist nicht zu verkennen. Dass aber dennoch so manche gute Wünsche unerfüllt bleiben, muss an Umständen liegen, die nur dem Eingeweihten erklärbar sind. Dass wir, wie es billigerweise doch recht häufig der Fall sein müsste, keine Marschner'sche Oper hören, liegt offenbar am Mangel eines ausreichenden Baritonisten. Man ist ja so schlau gewesen, den für die jetzige Zeit recht sehr hoch zu schätzenden Baritonisten Carl Becker hier nicht zu engagiren, sondern Cöln zu überlassen! Der Hof-Capellmeister Marschner scheint aber überhaupt auf schwachem Grunde zu stehen; man spricht sogar von dem ernstlichen Bestreben, ihn noch im Laufe der Saison auf die eine oder andere Art zu entfernen, und Capellmeister Fischer an seine Stelle zu setzen, — ein Gerücht, dessen Bewahrung so wenig dem Kunstsinne wie dem Verstande der Theater-Verwaltung Ehre machen würde, da wir in Marschner noch immer den grössten der jetzt lebenden deutschen Operncomponisten zu verchren haben, und trotz des zunehmenden Alters seine Direction der, obwohl jugendlicheren Fischer's, an wahren musikalischen Schwung und innerlicher Energie voranstellt. Hr. Fischer ist übrigens als zweiter Capellmeister sehr gut zu gebrauchen, und wird ja auch seine im Werke begriffene Oper hoffentlich im Grossen eben so Gutes leisten, wie „Meeresstille und glückliche Fahrt“ u. s. w. im Kleinen. Ungünstige Winde werden wohl verhindern, dass die bereits seit zwei Jahren bei der Theater-Verwaltung liegende und von ihr förmlich angenommene Oper unseres Akademie-Directors E. Hille eher gegeben wird, als Fischer's Oper. Wir glauben nach den früheren Vorgängen, namentlich auch bei der Lust und Liebe des Sängersonnals zu der erstern Oper derselben eine glückliche Fahrt prophezeien zu dürfen, und

nun ist wieder unbegriffene Meeresstille. Freue dich, junger hannoverscher Componist, dir winkt der ewige Nachruhm! Was sollen dir auch die Früchte deines Schweisses, jahrelangem Nach- und Hineindenkens in den dir liebgewordenen Gegenstand, was soll dir bei deinen Lebzeiten die Anerkennung dessen, was du mit deinem Herzblut gedichtet und geschrieben hast! Dir bleibt doch das ruhige, herzstärkende Bewusstsein deines guten Willens! Der hiesige Musikdirector Sommerlatt hat auch eine, der Partitur nach sehr geschickt gearbeitete Oper eingereicht, der Hr. Capellmeister hat aber einige Noten darin entdeckt, die manchem Sänger vielleicht nicht bequem liegen. — Aber der „Schwur“ von Mercadante soll gegeben werden. Richard Wagner soll auch einige gute Opern componirt haben, und man hat hier schon lango gehofft, einmahl eine dieser Opern zu hören. Der „Schwur“ von Mercadante aber soll gegeben werden. Glück war auch ein nicht ganz ungeschickter Componist, und Spassvögel erzählen, dass seine „Alceste“ gegeben werden würde. Aber der „Schwur“ von Mercadante wird gegeben werden. Und „die beiden Schützen“ von Lortzing und „die lustigen Weiber von Windsor“ von Nicolai sind neu, „Catharina Cornaro“ von Lachner neu einstudirt neben „Figaro's Hochzeit, Freischütz, Prophet, Hugenotten, Regimentstochter, Lucrezia, Undine“ u. s. w. wirklich gegeben worden. Doch über die erstere Oper das nächste Mal. 35.

## Besprechungen neu erschienenener Werke.

**Philipp, B. E., *Songe et Vérité*. Douze Etudes et Pièces caractéristiques pour le Pianoforte. Oeuvre 28, 12 cah. à 7½ Sgr. Breslau, Leuckart.**

Wenn es schon schwer ist, charakteristische Tonstücke zu schreiben, so muss es doppelt schwer erscheinen, dieselben auch noch ausserdem in eine bestimmte Form, z. B. die der Etüde einzuzwängen, da sie die freie, ungebundene Form lieben. Beide Zwecke gleichzeitig und anpassend erreichen, ist eine Meisterarbeit. Vorliegendes Werkchen strebt diesen Doppelsweck an. den es, wenn auch nicht vollkommen, doch annähernd erreicht hat. Es bietet in 12 Heften zwölf Tonstücke oder Etüden, welche bald mehr den Charakter eines kleinen Tongemäldes, bald mehr den einer Uebung tragen; in Bezug auf letzteren ist es bemerkens- und lobenswerth, dass die Bearbeitung dergestalt eingerichtet ist, dass sie in jedem Hefte dem Lernenden Neues bietet. Die Follen, welche den Etüden untergelegt sind, sind für Nr. 1) le ruisseau, 2) L'air d'été, 3) Perturbation, 4) Consolation, 5) le pèlerin, 6) le garçon folâtre, 7) les rivaux, 8) l'innocence, 9) le Troubadour, 10) les entées, 11) la coterie, 12) Jaloussie. Als Etüden sind hervorzuheben Nr. 1, 2, 6, 9, 10, 11; als Tonstücke Nr. 4, 8, 9.

**Tenschert, C., 3 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pffe. Breslau, Leuckart. 15 Sgr.**

3 Lieder von keiner besonderen Bedeutung; sie enthalten wohl eine gewisse Zartheit, doch keinen Schwung und durchaus keine Originalität der Composition. Nr. 1 behandelt das schon oft componirte Ubländ'sche Gedicht: „Will ruhen unter den Bäumen hier“, Nr. 2: „Es ist ja für mein Schätzlein“ von H. Krone, Nr. 3 „Vergleins Antwort“ von demselben. Der Tonsatz ist sehr rein und würde dem Componisten bessere Dienste leisten, wenn er bei späteren Arbeiten in Melodie und Harmonie höheren Aufschwung nähme.

**Schäffer, August, 3 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 46. Breslau, Leuckart. 20 Sgr.**

Origineller als die vorigen, Nr. 1: Liebesanber, Dichtung nach dem Englischen, Nr. 2: Klein Gretchen, Nr. 3: Der Trompeter, Dichtung der beiden letzteren Manuscript. Nr. 1 ist feurig wild, mit schönen Steigerungen des I. Theiles bis der II. in der Melodie gemüthlicher und weicher wird, während die Begleitung immer den Hauptcharacter des Ganzen beibehält. Nr. 2 ist einfach, aber singbar, Nr. 3 recht effectvoll.

**Jungmann, Albert, Neapolitanisches Fischerlied für Pianoforte. Op. 47. Dresden, Brauer. 8 Sgr.**

In brillantem, schwingvollem Stil geschrieben, nicht ohne Effect. Die ersten zwei Drittheile der Einleitung sind für ein Fischerlied etwas bizarr und dabei nichtsagend.

**Struth, H., *Les Adieux*, Chant sans paroles pour le Piano. Oeuv. 19. Cassel, Luckhardt. 7½ Sgr.**

Eine gute, wenn auch nicht sehr tiefe Composition; die Melodie sangbar, die Verzierungen geschmackvoll und passend angewandt. Ist empfehlenswerth, namentlich für solche zum Vortrage, denen ein Tanz zu leichtfertig, eine klassische Composition zu hochliegend ist.


**Hesse, Adolphe, *Quatrième Rondeau* pour Piano. Oeuv. 78. Breslau, Leuckart. 20 Sgr.**

Eine Composition im echten alten Meisterstil, in dem man aber in jedem Satze, ja fast in jedem Takte den Orgelvirtuosen hört, was dem Tonstücke für ein Rondeau zu wenig Feins und zu grosse Gebundenheit gibt.

So grossen musikalischen Werth dieses Rondeau hat, so wenig wird es dem modernen Pianisten zusagen, dagegen um so mehr demjenigen, der es zur Quelle eines Studiums zu machen versteht. Der beste Beweis der musikalischen Geliegenheit ist, dass es bereits in zweiter Ausgabe vorliegt, was selbst Mode-Compositionen so leicht nicht passiert.

**Schönfeld, H., 6 kleine und leichte Orgelstücke, besonders für Orgeln mit einem Manual. Breslau, Leuckart. 10 Sgr.**

An passenden, gediegenen Orgelstücken, namentlich an solchen, die mit erster, kirchlicher Haltung und contrapunktischem Werthe

auch Anmuth der Melodie verbinden, haben wir immer noch gerade keinen Ueberflus, und es ist eine verdienstliche Arbeit, dieser, der modernen Richtung so sehr entfernt liegenden, Branche musikalischer Composition gebührende Rechnung zu tragen. Was die beiden Punkte, Anmuth der Melodie und kirchliche Haltung anbetrifft, sind vorliegende Orgelstücke empfehlenswerth, namentlich die Nummern 1, 2, 4 und 5; wo jedoch das Bestreben vorherrscht, auch contrapunktische Kunst obwalten zu lassen, geht die Schönheit durchgehends verloren. Die Orgel macht in dieser Beziehung keine so strengen Ansprüche, doch wird sie sich nie mit Gängen, wie in Nr. 3 entnommen, befremden, wie überhaupt diese Nummer durch ihren ununterbrochen fortlaufenden Rhythmus  ohne Lässen, ziemlich ermüdend erscheint.

### Drittes Gesellschafts-Concert im Casino-Saal.

unter Leitung des städt. Capellmeisters Ferd. Hiller  
Dinstag, den 21. November.

Ouvertüre zu Ray-Bias von F. Mendelssohn. — Kirchen-Arie von A. Stradella, vorgetragen von Fran Nissen-Saloman. — Concert für Pianoforte in *Es-dur* von L. van Beethoven, vorgetragen von Hrn. Fr. Breunung. — „Lorelei“, Gedicht von Dr. Wolfgang Müller, für Chor und Solostimmen mit Orchester componirt von F. Hiller (Manuscript). — Ouvertüre zur Oper „Der Wasserträger“ von Cherubini. — Schwedische Lieder, gesungen von Fran Nissen-Saloman. — Sinfonie in *C-moll* von Niels W. Gade.

Dieses Concert war dazu bestimmt, von einer künstlerischen Persönlichkeit, die wesentlich zum Gelingen der beiden vorhergehenden Concerte beigetragen hatte, Abschied zu nehmen, zugleich aber auch dazu, eine Tonschöpfung bei ihrem ersten Erscheinen in der Öffentlichkeit zu begrüßen. Die erste ist, wie jeder errathen kann, unser Gast, Fran Nissen-Saloman; die zweite ein neues, erst vor kurzem vollendetes Werk für Chor-, Sologesang und Orchester unseres hochgeschätzten Capellmeisters Ferd. Hiller. Die dichterische Unterlage zu diesem neuen Werke ist der Lorelei-Sage entnommen, welche bekanntlich schon häufig Veranlassung zu wertvollen Gebilden im Bereich der Dichtkunst und Musik, so wie auch der Malerei gegeben hat. Unser beliebter rheinischer Dichter Wolfgang Müller hat sie in diesem speciellen Falle verfaßt, und zwar mit entschiedenem Glück für die musikalische Behandlung. Nur können wir uns mit einem Punkte der Anlage, nämlich mit dem, den Eintritt der Katastrophe bedingenden Moment, nicht einverstanden erklären, wie sogleich erhehlen wird, wenn wir die hier behandelte Episode in wenigen Worten mittheilen.

Der Mal ist gekommen. Die Wasserfrauen des Rheines besingen den Leuz, welcher ihnen das Opfer der Lorelei bringen soll. Ihrem Lied schlossen sich die Rebengeister an:

„Auf der Woge mag die Nixe sich ergehen,  
„Lasst uns eilen, lasst uns nach der Rebe seh'n!“ etc.,

wonach die Wasserfrauen wieder den Gesang aufnehmen:

„Rebengeister auf den Höb'n  
„Horch, o horchet unserm Fieh'n  
„Suchet uns die schöne Fei“ etc.

Lorelei erscheint, nachdem sie gerufen. Die Wasserfrauen beginnen wieder ihren ersten Sang, fordern von der Lorelei Lieder und schliessen:

„O sing' uns hernieder ein Menschenkind!  
„Du süsse Lorelei, singe!“

Lorelei weist diese Bitte zurück, indem sie antwortet:  
„Nein, ich singe sie nicht wieder,  
Denn es tödten meine Lieder!“

Da sieht ein Fischerknabe auf seinem Kahne singend herbei. Auf's Neue lassen sich die Wasserfrauen vernehmen:

„O holder Knabe, o süsse Lieder  
Lorelei, sing' ihn zu uns hernieder!“

Lorelei kämpft mit sich ob, sie ihr unfehlbar Verderben bringendes Lied ertönen lassen soll. Sie möchte schweigen, aber die alten Wunden betrogener Liebe brechen auf und in wilder Leidenschaft beginnt sie zu singen, — aber nicht was sie singen sollte und was man an dieser Stelle nothwendig erwartet. Ihr Gesang ist bloss eine Reflexion über die demselben eigenen vernichtenden Wirkungen, nicht jene wundersame Sirenenmelodie selbst, die unfehlbares Verderben allen denen bringt, welche ihr lassend in den zum Grund des Stromes hinabziehenden Strudel gerathen.

Diesen Moment hat der Dichter ungenutzt vorübergehen lassen, und damit auch dem Componisten die Gelegenheit genommen, das an dieser Stelle zu erzielen, was man gewöhnlich die Spitze, den Calminationpunkt einer künstlerischen Leistung nennt, und hierauf bezieht sich unsere Anstellung. —

Soviel über die Totalwirkung des Ganzen. Was die musikalische Composition insbesondere angeht, so scheint sie uns vor allen in den letzten Jahren veröffentlichten Werken Hiller's, wenn auch nicht die bedeutendste, so doch anmuthigste, liebenswürdigste, und zugleich die gewinnendste zu sein; sie hat etwas im besten Sinne des Wortes populäres, leicht eingängliches, ohne den ächten Grund und Boden der Kunst auch nur im entferntesten zu verlassen. Der Lokaltou ist meisterlich getroffen; er findet seinen vollen Ausdruck in der eigenthümlichen, wirklich reizenden und durchweg geistvollen Instrumentation, wie in der entsprechenden Klangwirkung, welche durch die Behandlung der Singstimmen im Chore erzeugt wird. Es ist ein wahrhaft charakteristisches Tableau, was in Tönen zu uns spricht und an unserm inneren Auge vorüberzieht.

Das Werk fand enthusiastische, rückhaltlose Aufnahme beim Publikum, und zweifelsohne wird es vermöge seiner anziehenden Eigenschaften bald eine Zierde aller Concertprogramme werden.

Fran Nissen-Saloman trat zum letzten Male auf, wie oben bereits angedeutet wurde. Die vortreffliche Künstlerin hat auch diesmal volles Recht auf einstimmige Anerkennung ihrer Leistungen sich erworben, die ihr auch, nach ihren Vorträgen, bestehend in der Kirchenarie von Stradella, in und schwedischen National-Gesängen, laut zu Theil wurde. Ausserdem sang sie die schwierige Partie der Lorelei in der Hiller'schen Composition mit Geist und musikalischer Einsicht.

Von Solovorträgen war uns das herrliche Beethoven'sche *Es-dur* Concert geboten. Herr Breunung, Lehrer an der Musikschule hieselbst, hatte die Ausführung übernommen, und vollkommen zur Ehre der Sache. Herr Breunung hat sich durch die Repro-

duktion dieses hohen Meisterwerkes als einen gereiften Künstler in jeder Beziehung erwiesen. Von Befangenheit schien er zwar nicht ganz frei zu sein, doch trat dieselbe auch wiederum nicht in jenem Grade hervor, welcher hemmend wirkt. Genug es war eine Leistung, die grossen Beifall verdiente, den sie aber auch fand, denn Hr. Brennung wurde am Schlusse stürmisch gerufen. Die Begleitung von Seiten des Orchesters (namentlich der Blasinstrumente) war leider öfters nachlässig, und liess deshalb zu wünschen übrig. Dagegen bewährte es sich in alter Weise unter seinem verehrten Führer in den Orchesterwerken, nämlich in den Ouvertüren zu Ray-Bias und zu Wasserträger von Mendelssohn und Cherubini, so wie in der originell-schönen Sinfonie (*C. moll.*) von Nicls W. Gade, welche den Beschluss des Concertes bildete.

## Tages- und Unterhaltungsblatt.

**Cöln.** Herr Eduard Franck gab uns letzten Samstag wieder einen glänzenden Beweis seines ausgesprochenen Compositionstalenten. Wir hörten sein neues Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello, welches derselbe im Verein mit Herrn Concertmeister Hartmann und Herrn B. Breuer vortrug und den lebhaftesten Beifall der Zuhörer fand. Hoffentlich wird dieses in jeder Beziehung vorzügliche Werk recht bald durch den Druck allen Musikfreunden zugänglich gemacht. — An demselben Abend hörten wir drei recht interessante Skizzen für Orchester, componirt von Herrn S. Saloman. — Henry Litolf hat sich auf der Durchreise nach Brüssel einige Stunden hier aufgehalten und versprach, bei seiner Zurückkunft aus in einem Concerte seine neuesten grossen Compositionen zu Gehör zu bringen. — Die Oper unter Direction des Herrn Röder ist von ihrem Auszug nach Antwerpen zurückgekehrt; das dortige Publikum war mit den Leistungen so zufrieden, dass dem Director günstige Anträge wegen eines zweiten Gastrollen-Cyklus gemacht wurden.

**Bonn.** Seit langen Jahren hatte sich in keinem Concerte ein so zahlreiches Publikum eingefunden, als in dem ersten diesjährigen Abonnements-Concert, welches am 15. November im Saale des Goldenen Stern stattfand. Die herrliche Ouvertüre zu „Faniaska“ von Cherubini eröffnete den Abend in sehr würdiger Weise und man darf gestehen, dass Alle den Tönen des grossen Meisters mit wahrer Andacht zuhörten. Herr Musikdirektor Wasielewski leitete das Orchester mit jener Ruhe und Sicherheit, dass ihm das Prädikat eines vortheilhaften Dirigenten mit vollem Rechte zugesprochen werden darf. — Was diesem Concerte einen besondern und seltenen Reiz verlieh, war die Mitwirkung zweier Gäste, welche in der Kunstwelt einen sehr hervorragenden Rang behaupten, die der Frau Nissen-Saloman und des Herrn Eduard Franck. Erstere sang die Arie von Alessandro Stradella, eine Cavatine aus „Ernani“ von Verdi und zum Schluss mehrere Schwedische Nationallieder mit hoher künstlerischer Vollendung und raschem Beifall. Herr Franck erwies sich im Vortrag des *C. moll.*-Concertes von Beethoven, einer Fuge von Bach und eines Liedes ohne Worte eigener Composition, als ganz eminenter Meister seines Instrumentes; dass auch ihm der stürmischste Beifall gesendet wurde, versteht sich ganz von selbst. — Eine recht gelungene Ausführung der Mozartschen Sinfonie in *Es dur* schloss diesen ausserordentlich gemessenen Abend.

**Dresden.** Nachdem auch am 6. statt der in Aussicht gestellten Aufführung des „Propheeten“ noch „Stradella“ hatte ein-

geschoben werden müssen, fand am 7. das herkömmliche von der Generaldirection bewilligte grosse Concert zum Besten des Hoftheaterchor-Pensionsfonds statt, das indess bedauerlicherweise nicht eines so zahlreichen Besuches sich erfreute, als um der Sache selbst und um des Zweckes willen wünschenwerth gewesen wäre. Auffallend ist, dass man hier so häufig (und mit Recht) in der Klage Chorus macht, dass man von unserer wackeren Kapelle so selten grössere Aufführungen zu hören Gelegenheit habe, und dass dann doch nicht selten, wenn diese Gelegenheit wirklich sich darbietet, der Besuch derartiger Aufführungen eben auch nicht viel Ernüchterung gewährt! Und doch war Mozarts Requiem, das wahrscheinlich mit tactvoller Rücksicht auf den Umstand, dass mit dem besetzten Tage die Landestauer für den hochsel. König Friedrich August zu Ende ging, gewählt worden, wohl unstreitig einer grösseren Theilnahme werth! Doch war Berlioz „Flucht nach Egypten“ wohl interessant genug, um zu stärkerem Besuche einzuladen, und eine neue, sehr anerkennenswerthe, interessante gearbeitete und ansprechende, mit grossem Geschick gemachte, wach auch nicht eben originelle Ouvertüre von dem iltigen Leipziger Kapellmeister Julius Rietz hätte wohl schon der Neuheit halber (ein Interesse, das unser wackerer Chordirector Fischer sen. für dieses Concert stets nach Möglichkeit dankenswerth berücksichtigt) die Musikfreunde stärker anziehen sollen, während Haydn's schöne Motette: „Du bist, den Ruhm und Ehre gebührt“, und Spohr's grosse Arie aus „Faust“, von Fr. Ney gesungen, doch wahrlich als interessante Beigaben erscheinen mussten. Bei der Ausführung selbst vermissen wir diesmal, am wenigsten beim Requiem, das seines mächtigen Eindruckes nicht verfehlte (die Soli vorgetragen von Fräul. Ney, Frau Krebs-Mehalesi und den Herren Weixelstorfer und Abiger), den sonst gewohnten hohen Grad schwungvoller Begeisterung; sie erschien im Ganzen etwas matt, trotz alledem Bemühens — es gibt nur einmal unbestreitbar auch im Kunstleben Tag, an welchen das vollkommene Gelingen, vom geistigen, nicht vom technischen Standpunkte aus angesehen, voll erreicht wird!

**Paris.** Der Moniteur meldet, dass an die Stelle des zurückgetretenen Herrn Roqueplan der bisherige Députirte Crosnier zum General-Administrator der grossen Oper ernannt worden sei. Die Wahl wird alls als eine vortheilhafte gepriesen. — An der Academie de musique ist angeblich die Oper Ernani in Flor, was drei aufeinanderfolgende Wiederholungen zur Genüge dokumentiren. Madame Bosio glänzt in der Rolle der Elvira und zwar durch den überraschenden leichten und glänzenden Vortrag ihrer Gesangsstücke der das Publikum noch dazu durch seine Neuheit besticht, da alle ihre Vorgängerinnen in dieser Rolle bedeutende dramatische Sängerninnen waren und gewöhnlich die ganze Kraft ihrer Stimmen und das grösst mögliche Feuer in dieser Partie concentrirten; so zuletzt doch Sophie Crivelli. — Diese berühmte Sängerin scheint denn doch der Ueberlegung Raum gegeben zu haben und ist, wie Sie bereits wissen werden, zurückgekehrt, doch hat sich ihr schon angekündigtes Auftreten in den Hugenotten, wie es heisst in Folge einer Unpässlichkeit, wieder hinausgeschoben. Unsere Primadonnen scheinen überhaupt Disposition zu Indispositionen zu haben, denn auch Madame Stoltz hat in der letzten Zeit aus gleicher Ursache die Bühne nicht betreten. — Die grosse Oper wird in dieser Saison die Grenzen ihres Wirkungskreises etwas weiter hinausdrücken und hier und da in das Gebiet der *Opéra comique* hinübergreifen. So hört man, dass Auber's *Cherub de Bronze* zur Aufführung angeetzt ist. — Meyerbeer's Nordstern hat bereits seine siebenundszwanzigste Aufführung erlebt. Berlioz hat eine neue Composition, eine grosse Trilogie, die Kindheit Christi behandelnd und ebenso benannt, vollendet und wird dies Werk in einem Concerte zur Aufführung bringen, das

er vor seiner Abreise nach Deutschland Anfangs December im Salon Herz geben will. Die Composition zerfällt in drei Theile: 1. Der Traum des Herodes. 2. Die Flucht nach Egypten. 3. Die Ankunft in Sais. Vier bedeutende Städte Deutschlands sollen Berlioz eingeladen haben, diese neue Composition und seine ältere, Faust, in ihren Mauern zur Aufführung zu bringen. — Die Crèveill ist am 20. Novbr. als Valentine in den Hagenotten mit dem größten Beifall aufgetreten; das Publikum hat die Unbesonnenheit der Künstlerin vergessen.

Liverpool. Die hiesige philharmonische Gesellschaft hat die Schöpfung von Haydn zur Aufführung gebracht.

Manchester. Die deutsch-englisch-italienische Operngesellschaft spielt fortwährend hier und in Liverpool abwechselnd mit dem besten Erfolge. Das Repertoire der letzten Woche bestand in Semiramis (italienisch), Aeis und Galathea (englisch) und Fidelity und Zauberflöte (deutsch).

Mexico. Von allen Sängern, welche bisher hier aufgetreten sind, hat keine solche Erfolge wie Madame Fiorentini erzielt. Stimme, Vortrag und Persönlichkeit vereinigen sich um den, wenn auch leicht enthusiastischen, Mexicanern die Köpfe so zu verdeden, dass das Theater bei dem jedesmaligen Auftreten der Sängerin überfüllt ist und man sich schon mehrere Tage vorher um ein Billet umsehen muss. Die Opern, in denen Madame Fiorentini bisher auftrat, waren Norma, Maria di Rohan, Roberto Devereux und Clara von Rosenberg. (7)

Petersburg. Die Saison hat ihren höchsten Glanzpunkt erreicht. Madame Lagrange feiert als Lucia fortwährende Triumphe und neben ihr glänzt Madame Tedesco durch ihre Leistungen in der Favoritin und im Propheten; letztere Oper ist durch ihre vorzügliche Darstellung der Fides neuerdings ein Cassenstück geworden. Tambertik steht ihr als Johann von Leyden würdig zur Seite und ebenso ist Madame Marai eine äusserst graziöse Bertha. Auch als Othello wurden Tambertik enthusiastische Applaus zu Theil, desgleichen Lablache der als Debat seine traditionelle Meissterrolle, Bartolo im Barbier von Sevilla, gewählt hatte.

Triest. Balfe ist hier angekommen um die Proben zu seiner neuen Oper, Herzog und Maler, selbst zu leiten.

Die vaterländischen Instrumentenmacher können immerhin auf ihre Erzeugnisse sich etwas zu Gute, thun denn ihre Blasinstrumente sind nunmehr auch bei den spanischen Militair-Musikbänden eingeführt. Das J. 1848 brachte österreichische und spanische Truppen in der Romagna zusammen. Die herrliche Musikfülle der kaiserl. Musikbänden, die die Spanier zum ersten Male hörten, bewog das 12. spanische Jäger-Bataillon Baza, sein Musikcorps nach österreichischem Vorbilde zu reorganisiren. Als die Jäger von Baza nach Spanien zurückkehrten, konnten die übrigen Regimenter deren schöne Musik nicht genug bewundern, und die betreffenden Kommandanten mit dem Officierscorps beschloss, auf eigene Kosten ihre Militairmusik ebenso einrichten. Als Hr. Debraux im Juli 1853 den spanischen Präsido von Ceuta an der Nordküste von Afrika besuchte, Hess der Militair-Gouverneur dieses Platzes absichtlich die Musikbände eines dort in Garnison liegenden Infanterie-Regimentes vor ihm spielen, um zu zeigen, dass sie durchgehends mit Instrumenten versehen war, welche den Namen des Wiener Instrumentenmachers Theod. Hall tragen. In Barcelona, Cadix, Corunna und Madrid traf

Hr. Debraux Musikbänden, welche theils Instrumente von Hrn. Theodor Hall, theils von Hrn. Cerweny in Königsgrätz hatten.

Ein origineller Druckfehler. Unter den Mitgliedern der antwerpener Operngesellschaft, welche hier in Cöln gastirten, befand sich die Prima Donna Frä. Eichfelder. Bei der Aufführung des *songe d'une nuit d'été* war indess auf dem Theaterzettel ihrem Namen die letzte Silbe entzogen worden, so figurirte sie auf demselben einfach als Frä. Eichfeld. *Monsieur le directeur* fand daraus Veranlassung bei dem Drucker Klage zu führen und accentuirte in gebrochenem Deutsch: „Die Dame essen nicht Eichfeld, mais Eich-felder.“ Auch hatte der Drucker genau aufgemerkt, denn wirklich brachte der nächste Theaterzettel den Namen der Sängerin in grösster Vollständigkeit als Frä. Eichfeld-daire.

### Kunstschau.

In Leipzig macht ein herrliches Portrait von Frau Clara Schumann, lebensgross von Prof. Sohn in Düsseldorf gemalt, grosses Aufsehen.

Der berühmte Pianist Alexander Dreyschock macht eine Kunstreise nach Copenhagen.

Wagner's Tannhäuser wird jetzt sogar auf kleine Bühnen gegeben; in der vorigen Woche wurden die Bewohner der Stadt Nelsis mit demselben erfreut.

In Mailand erscheint eine sehr elegante Gesamt-Ausgabe der Opern Rossini's.

Die gräziöse Spanierin Dolores Laneria erregt in Wien grosses Aufsehen.

Auf der Augsburger Bühne wird nächstens „Lohengrin“ von Wagner in Scene gehen.

Der Graf Tyszkiewicz, welcher vor einiger Zeit wegen mangelhafter Aufführung des „Freischütz“ einen Prozess mit der grossen Oper in Paris hatte, übernahm die Redaction der Zeitschrift *L'Europe Artiste*. Dieses in Frankreich sehr verbreitete Blatt soll aus ein Organ für deutsche Kunst werden.

Die Brüder Wieniawski sind in Frankfurt a. M. angekommen und wollen dort im Theater Concerte geben.

Bei JOH. ANDRÉ in Offenbach ist so eben erschienen:

	Theat. Agr.
Abt. F., Op. 111. Lieder für Männerchor. Part. & St.	1 10
— Op. 112. Les premières récréations. 6 petits Morceaux. compl.	1 —
1) Deutsches Volklied, 2) Schwed. Lied, 3) Romance d'Arnaud, 4) Thema aus „Indra“, 5) Auen-Polka von Strauss, 6) Lied von Jaeger	7 1/2
— Op. 113. Six Fantaisies et Rondinos. compl.	1 5
1) Kinderlied v. Taubert, 2) Thema aus „Indra“, 3) Thema aus „Rigoletto“ von Verdi, 4) Schwäbisches Volklied, 5) Oesterr. Lied, 6) Sedcianska-Polka	7 1/2
— Op. 118. 3 Lieder für Sopran. Nr. 1. Sie kann ich dich vergessen	— 10
Nr. 2. Du bist mein, Nr. 3. Die Thraue sagt es Dir	— 12 1/2
— Op. 119. 6 Lieder für eine Singstimme. compl.	— 20
1) Ueberall Lieben, 2) Du bist mein, 3) Blätter, 4) Sternlein, 5) Guten Morgen, 6) Manterer Bach	— 5
Alard, D., Op. 28. Fantaisie. Fille du Régiment, pour Violon avec Orchestre	1 27 1/2
André, J. u. L., Op. 32. 12 Jugendlieder für eine Stimme mit Pianoforte	— 17 1/2
— do. für 3 Stimmen ohne Pfe.	— 15

	Thlr. Sgr.
Brauer, F. Orgelschule . . . . .	— 25
Cramer & Wichtl, Potpourri für Pffe. und Violine. Nr. 22. Indra. . . . .	1 —
— Dasselbe f. Pffe. u. Flöte . . . . .	1 —
Cramer, H. Potpourri. Nr. 68. Räbezahl. Nr. 43. Haymonkinder à 4. . . . .	— 20
— Op. 84. Le jeune Pianiste. Nr. 13. Gustav ou le bal masqué. 14) Monsieur de la Reine. 15) Indra de Flötens. 17) Rigoletto de Verdi. 18) Räbezahl de Flötens. . . . .	— 15
— Op. 98. Deux Compositions originales. Nr. 7. Impromptu. 8) Galop brillant. 9) Polka caracté- ristique. 10) La Frite. Ballade. 11) Le repos du Soir. Pastorale. 12) Sérénade à . . . . .	— 15
— Op. 104. Collection de Morceaux élégants sur des Dances favorites. compl. . . . .	2 2½
— Nr. 7. Amen-Polka de Strauss . . . . .	— 12½
— Op. 105. Six petites Recréations instructives. compl. 1) Träume auf dem Ocean. 2) Air de Puritani. 3) Sedlitz-Polka. 4) Chœur de Norma. 5) Amellen-Walzer. 6) Hymne nationale à . . . . .	— 7½
— Op. 110. 3 Rondinos über Themas aus Räbezahl à Cramer, H. & André, Potpourri Nr. 13. Tannhäu- ser à 4/ms. . . . .	1 5
Esaki, L., Op. 43. Souvenir du Rhin. Valse . . . . .	— 15
Flotow, Ouverture: Räbezahl, für grosses Orchester Streich-Quartett . . . . .	2 2½
— Potpourri: Räbezahl, für 2 Flöten (Orpheus Nr. 52) Fucks, Potpourri: Indra, für 2 Flöten (Orpheus Nr. 51) Goltermann, G., Op. 21. 6 Lieder für Mezzo-Sopran oder Bariton . . . . .	— 20
1) Veilchen. 2) Du bist so schön. 3) Nachtdiel. 4) Ich hab im Traum. 5) Traubendouer. 6) See- lenkranke à 4. . . . .	— 5
Hersog, J. G., Op. 26. Zwölf leichte Orgelstücke . . . . .	— 17½
Horr, F., Op. 24. Les Adieux, f. Pff. arrangirt à 4/ms. Jaell, Alfred, Op. 32. Farewell-Polka, Morceau de Saison p. Piano . . . . .	— 17½
Kuhe, W., Op. 40. Grande Fantaisie de Concert sur des Airs hongroise p. Piano . . . . .	1 —
— Op. 48. Le murmure du ruisseau, Nocturne . . . . .	— 12½
Kummer, C., Melodien-Sammlung für Pffe. u. Flöte. Heft 2, 3 à . . . . .	— 17½
Marchner, H., Op. 165. Zwei Frühlingslieder für eine Bariton- oder Alt-Stimme mit Pffe. . . . .	— 12½
Messensmaeckers, J., Op. 10. Clementinen-Walzer — Op. 11. Carneval-Polka f. Pffe. . . . .	— 7½
Mozart, W. A., Op. 104. Sinfonie concertante für Vio- line u. Viola m. Pffe. . . . .	1 22½
Neumann, Op. 30. La belle du Nord, Polka-Ma- zurka à 4/ms. . . . .	— 7½
Neumann, E., Nr. 19. L'Africaine, Galop. Nr. 20. La belle Suisse, Polka-Mazurka à . . . . .	— 7½
Nr. 24. Quadrille aus Räbezahl . . . . .	— 10
Nr. 25. La belle du Nord, Polka-Mazurka. Nr. 26. Adriana, Polka à . . . . .	— 7½
Schlotterer, H. M., 4 Lieder mit Pf. f. 1 Singst. 1) Mein Herz ist Dein. 2) Schneeglockchen. 3) O könnt ich mit Dir. 4) Von allen Winden à . . . . .	— 5
Serena, Heft V., Lieder von Abt. Gumbert, Volklied- er u. a. w. für 1 Singst. m. leichter Gitarre . . . . .	— 15

	Thlr. Sgr.
Spindler, Op. 14. Erinnerung an Gotha, Polka . . . . .	— 5
— Op. 15. Wilhelmshader Flora, Fest-Galopp . . . . .	— 10
— Op. 17. La Rose, Polka-Mazurka. Nr. 9. Emser Saison-Galopp à . . . . .	7½
Spintler, Cbr., Potpourri: Indra, für Flöte, Violine und Gitarre . . . . .	— 25
— Souvenir de Donizetti, f. Flöte, Violine u. Gitarre . . . . .	— 12½
Strath, A., Op. 17. 3 Lieder für Sopran, Alt u. Bass Einzelne Stimmen dazu à . . . . .	2½
Voss, Charles, Op. 173. Räbezahl, grande Fantaisie brillante . . . . .	1 —
— Op. 174. L'étoile du Nord, gr. Fantas. de Concert 1 — — Op. 175. Métamorphoses du Jour. Nr. 1. Jaleo de Xeres, Danse espagnole nationale . . . . .	— 15
Nr. 2. Hoch vom Dachstein, Chanson tyrolienne . . . . .	— 15
— Op. 178. Chant des Vivandiers aus: L'étoile du Nord, varié . . . . .	— 15

## Neue Musikalien

im Verlage

### von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

	Thlr. Sgr.
Brahms, J., Op. 8. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell . . . . .	3 10
— Op. 9. Variationen für das Pianoforte über ein The- ma von Robert Schumann . . . . .	— 25
Goldschmidt, O., Op. 9. Sechs Gesänge für eine Singsstimme mit Begleitung des Pianoforte . . . . .	— 20
— Op. 10. Concert für das Pianof. mit Begleitung des Orchesters . . . . .	3 15
— Dasselbe für Pianoforte allein . . . . .	1 15
— Op. 12. Trio f. Pianoforte, Violine u. Violoncell Haydn, J., Zwölf Sinfonien für Orchester. In Stimmen. Nr. 2. D-dur . . . . .	3 —
— Trios für Pianoforte, Violine u. Violoncell. Neue Partitur-Ausgabe. Nr. 6 in D-dur. Nr. 7 in A-dur. Nr. 8 in C-moll. Nr. 9 in A-dur à . . . . .	1 —
— Sonaten für das Pianoforte. Neue Ausgabe. Nr. 9 in Es-dur. Nr. 10 in As-dur. Nr. 11 in D-dur à Joschim, J., Op. 3. Concert (in einem Satze, G-moll) für Violine mit Begl. des Orchesters . . . . .	3 —
— Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte . . . . .	1 10
— Op. 4. Ouverture zu Hamlet für Orchester . . . . .	3 15
Kulak, Th., Op. 92. Deux Chansonnettes p. le Piano — Op. 93. Violes, Clavierstücke. Nr. 1. Romance, Des-dur. Nr. 2. Nachtgesang. E-dur à . . . . .	— 15
Lumbye's Tänze für das Pianoforte. Nr. 126. E- genie-Walzer. Nr. 128. Christa-Walzer à . . . . .	— 12½
Nr. 127. Henriette-Galopp. r. 129. Silberne Hochzeit-Polka à . . . . .	— 7½
Schmeisser, G., Op. 12. Echo-Polka pour le Piano . . . . .	— 5
— Op. 13. Andante pour le Piano . . . . .	— 10
— Op. 14. Grande Valse pour Piano à 4 mains . . . . .	— 20
— Op. 16. Nocturne pour le Piano . . . . .	— 10
Schumann, Clara, Op. 20. Variationen f. das Piao- noforte über ein Thema von Robert Schumann . . . . .	— 20
Thalberg, S., Ouverture de l'Opéra: Florida, pour le Piano à 4 mains . . . . .	— 20

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte und besprochene Musikalien sind in der Musikalien-Handlung von M. Schloss zu haben.



# Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 48.

Cöln, den 2. Dezember 1854.

V. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.

Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

## Mozart und Rafael.

Da bei dem, was wir werden, so viel darauf ankömmt, was die, durch welche wir wurden, einander sind, so ist es bemerkenswerth, dass Rafael und Mozart Kinder sehr schöner Eltern waren.

Da bei dem, wie wir etwas und gerade das werden, oder vielmehr, worauf und wie wir das, was wir sind, anwenden, — so viel darauf ankömmt, was die getrieben, durch welche wir wurden, und was folglich unserm Geist und Sinn die erste Richtung und Nahrung gab, so ist bemerkenswerth, dass Rafaels Vater Maler, Mozarts Vater Musiklehrer und ausübender Tonkünstler war. Beide Väter ehrten, liebten ihre Künste; beide trieben sie eifrig und verstanden sehr gut, was darin recht sei, beide, ohne gerade einen hohen Genius, oder irgend etwas zu besitzen, als wohlgeartete und gut gebildete Natur, wussten doch das Richtige ihrer Künste Anders — auch ihre Söhne, recht wohl zu lehren. Rafael malte in Eifer und Einfalt des Herzens seines Vaters und des trockenen Petro Perugino Bilder nach; Mozart übte sich nach den streng richtigen Weisen seines Vaters und nach den einförmigen Arbeiten der meisten, damals in Deutschland gangbaren Tonsetzer.

Zwei grosse Männer hatten angefangen den Zeitaltern beider Kinder einen neuen Geist einzuhauchen, und mit fast drückender Allgewalt die damalige Kunstwelt zu beherrschen. Erhaben, doch düster, kühn, doch ohne zarten Geschmack, kräftig, doch ohne Delikatesse war der Geist jener Männer und ihrer Werke. Michael Angelo und Sebastian Bach hieszen die Helden, zwischen denen sich vielleicht nicht nur Aehnlichkeiten finden, sondern fortlaufende Parallelen ziehen liessen.

Rafael lernte Angelo's, Mozart Bach's Arbeiten kennen, und beide wurden von ihnen so hingerissen, dass ersterer seine bisherige Art zu malen, letzterer seine bisherige Art zu schreiben ganz veränderte. Das

Düstere, doch sehr Besonnene des Ganges jener beiden grossen Lehrer konnte sich aber mit dem schnell auflodernden Feuer der Jugend nicht vereinbaren; beide junge Künstler versuchten diese Vereinbarung dennoch, wurden aber darüber — besonders Mozart — rauh, abentheuerlich, bizarr, verworren. Beide unternahmen gar manches in dieser Manier ohne ihm Vollendung zu geben, ja meistens auch ohne es nur fertig zu machen. Noch jetzt haben sich Werke beider von dieser Art erhalten, wie z. B. Rafaels Altargemälde in der heil. Geistkirche zu Siena und einige Concerte und manches in den Messen Mozart's noch in Salzburg, oder bald darauf geschrieben.

Doch jetzt brach das wohlthätige mildere Licht eines feineren, zarteren Geschmacks über die Zeitalter beider jungen Künstler herein. Man verschrämte nicht etwa das erhabene Dunkel obgenannter Schöpfer; man verehrte, studirte ihre Werke, erwarb, erhielt sich wahre Kunstgelehrsamkeit, wendete sie aber sparsamer und ausgewählter an; folgte mehr dem Zuge des Herzens, beabsichtigte mehr den Effect, suchte mehr den Geist durch edle und süsse Einfalt zu erheben, als ihn unter gewaltige Massen zu beugen. Man rührte mehr, statt dass man vorher nur erschütterte; man nahm mehr schmeichelnd ein, statt dass man vorher mehr störend eroberte. Die Zeitalter hatten zu wählen zwischen der herrischen Minerva und dem milden Apoll; sie entschieden für den letztern, und nun legten auch die mehresten Künstler den Lorbeer zu seinen Füßen. Leonardo da Vinci und seine Mitbrüder standen (wenigstens unter denen, welche Rafael damals genau kennen lernen konnte) an der Spitze dieser Maler. Hasse und einige Italiener der mittleren Zeit — unter diesen ganz vorzüglich auch ein Leonardo — Leonardo Leo — standen wenigstens unter denen, welche Mozart genau kennen lernen konnte — an der Spitze dieser Tonkünstler.

Der grosse Haufe der Maler zu Rafael's, der grosse

Haufe der Tonkünstler zu Mozart's Jugendzeit ahmte nun diese neuen Vorgänger mit Eifer und fast allein nach; nicht so jene beiden Jünglinge. Sie waren vom Geiste voriger Zeit so wenig ergriffen, waren Manns genug ihn zu durchdringen und fest zu fassen, liessen aber dem Zauber der neuen Periode sein Recht widerfahren und machten sein Natürliches, Wahres, Schönes, Liebliches sich zu Nutze. Nun erwachte in Beiden der freie, eigenthümliche Genius, der vom Himmel gegebene; nicht wie ein heranwachsendes Kind regte er sich in ihnen, sondern wie ein durch kräftige Kost genährter und durch begeisternde, erfreuliche Getränke erquickter Mann, stand er in ihnen da, muthig, köhn und fest, und sie selbst waren nun, was sie, der Hauptsache nach, je werden konnten. Nun fehlte beiden nur noch ein grosser freier Wirkungskreis, Gelegenheit die aufwärts, und immer aufwärts trieb und — kunstliebende Gönner, die ihnen eine unbesorgte heitere Existenz verschafften. Beide fanden sie. Rafael die ersten im Vatikan, die letzteren vornehmlich in den Päpsten Julius II. und Leo X.; Mozart die ersten und letzten auf den Reisen seines frohen, unständigen, freien Kunstlebens.

Und wie erscheinen beide nun in ihren Werken? Was ist eigentlich das Charakteristische, das überall hindurchsprechende, nie zu Verkennende, Eigenthümlichste Beider? — Erfindung! — Hier ist die Aehnlichkeit beider Genies zu auffallend, dass ich mir nicht erlauben sollte, einige Minuten bei ihrer Betrachtung zu verweilen.

Erfindung ist theils poetische, theils artistische. Poetische Erfindung gibt was das Kunstwerk sein soll, artistische, wie es das werden muss. Jene ist Erfindung der Idee, diese Erfindung des Ausdrucks der Idee. Jene gibt die Sache, diese das Mittel zur Erreichung der Sache. Alle Erfindung gehört dem Genie zu; die daran zu unterscheidende Ausführung dem Talente. Das poetische Genie fasst nicht nur die Hauptidee, sondern auch den glücklichsten Moment und die sinnlichen Haupttheile, welche zur Darstellung der Idee erforderlich sind; das artistische Genie findet nur den glücklichen Ausdruck dafür innerhalb der Grenzen der Kunst, in welcher es arbeitet; es ordnet und behandelt jene Theile nicht sowohl so, wie es zur Darstellung und zum Ausdruck der Idee, als vielmehr wie es zur Verschönerung des Darzustellenden und zur Erhöhung des Ausdrucks dient.

Dies vereinbart ist im wahren Künstler; aber es ist darum noch nicht in seinem Kunstwerk — er vermag es noch nicht zu Tage zu fördern. Hierzu gehört noch gar manche zu erlernende Geschicklichkeit der Hand und des Pinsels beim Maler, der Sprachkunst beim Dichter, der Finger und Instrumentalbehandlung beim Musiker u. s. w. Das ist nun, was ich Ausführung genannt ha-

ben möchte. Sie ist nicht Sache des Genius, sondern des Talents und der Erfahrung. Sie ist, wie Talent überhaupt, die Geschicklichkeit, die Leichtigkeit, das Poetisch- und Artistischerfundene dem äussern Sinne glücklich darzustellen, Lessings widerstrebenden Stoff zu behandeln. Ohne dieses würde das Genie vieles hervorzubringen wissen, aber nichts hervorbringen, wenigstens nichts, als etwa rhapsodische, fragmentarische Entwürfe; ohne jenes Genialische würde das Talent vieles hervorbringen können, aber nichts hervorbringen, wenigstens nichts, als etwa Nachahmungen ächter Kunstprodukte, Manirirtes und Copieen gemeiner Natur. Das Talent kann geübt werden, das Genie geschärft; jenes als Fertigkeit, dieses als Fähigkeit; so wird beides vervollkommen, aber jenes in der Quantität, dieses in der Qualität. Beides nun, jener Kunstgeist und diese Kunstfertigkeit, muss vereinigt sein in dem Vollkommenen; soll jedoch eines dem andern vorstehen, so muss offenbar das erste dem zweiten, wie Genie überall der Geschicklichkeit, wie das himmlische Gegebene überall dem irdisch Erworbenen.

Das meint auch Lessing, wenn er sagt: Rafael sei der grosse Maler gewesen, wenn er auch unglücklicherweise ohne Hände geboren worden wäre. Ebenso könnte man sagen: Mozart sei der grösste Componist gewesen, wenn er auch unglücklicherweise keine Note geschrieben hätte.

Erfindung, unerschöpflicher Reichthum, unwandelbares Glück in poetischer und artistischer Erfindung ist das Eigenste Rafael's und Mozart's, ist gerade das, wodurch sie sind, was sie sind. Bei Beiden immer ausgewählte, edle, schöne Ideen und nun auch bei Jenem eine Welt voll lebendiger Figuren, hier bei Diesem, eine Welt von lebendigen musikalischen Gedanken, jeder für sich sprechend interessant, würdig, zweckmässig und nun wieder Jeder so innig verflochten in das Ganze! Alle Glieder eines Körpers und schöne Glieder eines schönen Körpers! Alle wohlgeordnet und hin und wieder so hervorgerückt, dass nichts, was an sich interessiren und die Wirkung des Ganzen verstärken kann, verdeckt bleibe! Und dabei auch keines dieser Glieder vorzeichnet, keines uncorrect.

Durch diese hohe Eigenheit der Werke beider Künstler, welche sogleich den ganzen Menschen, sei er Kenner oder nicht, sei er nur empfindungsfähiger Mensch, mit ihren süssen Fesseln umschlingt, stiegen beide über ihr Zeitalter empor; besiegten beide nach und nach die nur sich und das ihrige achtenden Egoisten, welche sie verkleinerten, die nur über dem Herkömmlichen Wachenden, welche sie verurtheilten, die Missgünstigen im Gefühl eigenen Unvermögens, welche sie verfolgten; durch jene Eigenheit ihrer Werke errangen sie für sich einen ewigen Ruhm, für ihre Künste eine neue höhere Stufe.

Beide stifteten neue Schulen, mit ihnen fing eine neue Periode ihrer Kunst an.

Rafael, so gross er war und so gut er sich fühlte, studirte unablässig seine Kunst und suchte, nie selbstzufrieden ruhend, sie und sich zu immer grösserer Vollkommenheit zu erheben. Ebenso Mozart. Wüsste man das nicht schon historisch, so würde auch die flüchtigste chronologische Betrachtung der Werke Beider davon überzeugen.

Rafael lebte einzig in seiner Kunst und fand in ihr allein Genüge; zeichnete sogar in seinen Erholungsstunden, entwarf da leichte, zwar unvollendete, aber sehr bedeutende Skizzen. Ebenso Mozart, und so manches, was später in die gedruckte Sammlung aufgenommen wurde, zeugt davon.

Rafael war durch Menschen und Verhältnisse genöthigt, in den letzten Jahren seines Lebens verschiedene grosse, aber mehr anmuthige und reizende Werke zu liefern, als er sonst geneigt war. Er verfasste die Geschichte der Psyche und die Galathea zwar nach dem Sinn der Bestellenden, aber zugleich so, dass überall der grosse tiefe Ernst hindurchstrahlte. Ebenso Mozart mit seiner Zauberköln, Clemenza di Tito und einigen kleinern Produkten.

Aber Rafael und Mozart waren und blieben denn doch auch Menschen. Ihre Werke haben also nicht in aller Hinsicht das Höchste, Reinste und Vollkommenste erreicht. Beide erscheinen hin und wieder weniger glücklich in der Ausführung, womit man aber nicht das verwechseln wird, was die gewöhnliche Rede in der Tonkunst Ausführung eines Gedankens, Satzes etc. nennt. Rafael war schwach in Verkürzungen, nicht eben stark in der Perspective: sein Colorit ist nicht immer gut. (Schwarze Schatten, rothes Fleisch.) Sein Pinsel öfters hart. So auch Mozart. Gar manche seiner vollen Compositionen sind überfüllt; seine Ausweichungen nicht selten bizarr, seine Uebergänge oftmals rauh; selten schreibt er wehmüthig, ohne einzelne durchschneidende Züge geheimen Ingrimms, was sich durch Worte nicht wohl beschreiben, aber sogleich empfinden lässt; selten schreibt er zärtlich, ohne schmerzenden Erseufzen unter grösster Spannung. So weit in dieser Hinsicht Rafael dem weichen Correggio und reizenden Tizian nachsteht, so weit steht hier Mozart den Italienern der mittlern Zeit auch einigen spätern nach.

Die ungemaine Verschiedenheit in den Werken beider Künstler, und zwar Verschiedenheit sowohl in Ansehung des Inhaltes als der Behandlung (obschon alle jenen Hauptcharakter haben) muss Erstaunen erregen, und würde, so wie deren Menge fast unglaublich sein, besonders auch bei dem kurzem Leben der Meister — wenn

man nicht wüsste, wie Beide einzig in und für ihre Künste lebten, wie sie dieses Leben so früh begannen, und wie ihr Geist sich von allem entfernt hielt, was nicht mit ihrer Hauptsache in ziemlich naher Verbindung stand. Alles Andere behandelten sie flüchtig, oft leichtsinnig, nur was ihre Hauptangelegenheit betraf mit grösstem feurigsten anhaltendsten Interesse.

Sehr bemerkenswerth ist es, dass weder Rafael noch Mozart ungeachtet des immer weitern Treibens ihrer Geister von Einem zum Andern, ungeachtet des steten Dranges von neuen Arbeiten, ungeachtet des reizenden Lockens von Vortheilen für immer neue Bestellungen, doch (in reifen Jahren) nie ihre Arbeiten bloss hinwerfen, obenhin behandelten, unvollendet der Welt gaben. Selbst in den ersten Entwürfen Mozart's, die er für sich selbst behielt, ist alles selbst ohne Abbréviaturen, wo diese nur das geringste Missverständnis verursachen könnten, ausgeschrieben; alles bis auf das kleinste *forte piano*, oder *crescendo* durch alle Stimmen der Partituren. Wo man in ihren Werken Verstösse gegen das Herkömmliche, ein für allemal (auch wohl nicht ohne Grund) Angenommene findet, da ist es nicht Folge der Uebertreibung, sondern wohlwogene Aufopferung des weniger Wesentlichen für die Hauptsache — den Effect.

Beide liessen jedem andern Verdienstvollen Gerechtigkeit widerfahren. Rafael zeigte z. B. immer die lebhafteste Hochachtung gegen seines Lehrers Petro Perugini und seines Beförderers Bramante Arbeiten, so weit er sie auch übersah und übertraf; liess sogar, aus Verehrung für den ersten, die von diesem gemalte Decke der dritten Kammer der Signatura stehen — bezugte laut seine Verehrung gegen den gewaltigen, trotzigen Rival Michael Angelo und unterstützte selbst den so sehr bedeutenden Julio Romano, den der Lehrer im Feuer noch übertraf. Ebenso Mozart. Sein Behagen gegen Joseph Haydn, seine Vertheidigung Jonelli's, seine Verehrung gegen Sebastian Bach und Händel sind bekannt.

So führten und verbrauchten Beide ihr kurzes, aber gedrängtes Leben, und Beide fühlten, als sie in die Hälfte der dreissiger Jahre kamen, eine schleichende Ermattung der zarten Körper, indess ihre Geister sich immer höher aufschwangen, was aber jene desto schneller aufrieb. — Die geschwächten Körper wurden erschöpft, aber die Geister rissen sich noch einmal auf in Kraft und Hoheit, wie noch nie. Beide fühlten die kalte Hand des Todes, die sie schon ergriff; Beide wollten sich noch Denkmäler für die Ewigkeit stiften, beide wählten die Verkärung. — Rafael des Erlösers — Mozart der Erlösten. Mit dem Eifer derer, welche die Larve des Todes um sich schweben sahen, und mit der Anstrengung derer,

welche fühlen: „Das ist dein Letztes!“ arbeiteten Beide und gaben hier gleichsam die Quintessenz ihrer heiligsten Gefühle. Beider Verklärungen verkärten sie selbst.

Rafael's Werk wurde das erste der neuern religiösen Malerei.

Mozart's das erste der neuern religiösen Musik.

Doch finden manche Kenner die Haltung einiger Theile in beiden etwas zu schwarz.

Indem beide Künstler diese Werke vollendeten, starben sie — beide im 37. Lebensjahre. Es scheint dieses überhaupt ein gefährliches Stufenjahr für grosse und aus der Heerstrasse der Zeitgenossen schreitender Geister zu sein.

Nicht wenige ausser den Beiden — auch Brutus, auch Alexander der Grosse starben in diesem Lebensjahre.

Fr. R.

### Aus München.

Mitte November 1854.

Endlich, endlich etwas Neues, und was mehr sagen will: etwas Gutes, und was noch mehr bedeuten will: das Neue, das Gute gut, wir möchten fast sagen, vorzüglich ausgeführt: „die lustigen Weiber von Windsor“, komische Oper von Otto Nicolai. Die Leistung des Orchesters, unter Leitung des General-Musikdirectors Hrn. Franz Lachner, exact, feuerig, fein nuancirt. — Chor kräftig, lebendig. — Frau Diez (Frau Fluth) ausgezeichnet im Gesang wie im Spiel (eine Partie wie geschaffen für die Fähigkeiten und Individualität genannter Dame). — Hr. Kindermann (Hr. Fluth), vorzüglich als polternder, plumper, von Eifersucht sehr geplagter Ehemann, hatte Gelegenheit, seine kräftig sonore Stimme in voller Stärke entfalten zu können, und gestaltete seine Partie zu einem vollendeten Ganzen. — Hr. Sigl (Fallstaff), voll köstlichen Humors, führte seinen lustigen, zum Trinken, Lieben und Pumpen stets bereiten, basenherzigen Ritter, als ganz tüchtiger Sänger vor. — Hr. Young (Zenton), Hr. Allfeld (Hr. Reich), Fräul. Schwarzbach (Anna) waren gut. — Fräul. Eisenhofer (Frau Reich) — — schweigen wir und vergessen wir nicht, den beiden Hrn. Hoppe (Junker Schmüchtig) und Lang (Dr. Cnjus) die im vollsten Masse verdiente Anerkennung zu zollen für ihre komische, dem Grämlichsten ein Lächeln abzwingende Erscheinung sowohl, als für ihre höchst gelungene Gesangsleistung, — die Ausstattung anständig, — der Elfenpuck im Parke recht charakteristisch vom k. Balletmeister Hrn. Fenzl arrangirt und vom Balletcorps präzis und lebendig ausgeführt. —

Wir sind in der That ganz glücklich, endlich einmal

loben zu können, so recht aus voller Brust, mit allen Kräften, in einem Athemzug, ohne Unterbrechung loben zu können. Das widerfährt uns armen Menschenkindern selten, ja sehr selten.

Doch nun genug von der Darstellung der „lustigen Weiber“ und wenden wir uns zum Componisten derselben, sprechen wir von Otto Nicolai, dem leider zu früh Dahingeshiedenen.

Dass ein so bewährter, fähiger und gründlicher Musiker, wie Nicolai war, kein grösseres Werk liefern konnte, das nicht mit grossen Vorzügen ausgerüstet, jedenfalls als sehr beachtenswerth dasteht, ist selbstredend und wir verlieren darüber keine Worte. Seine Formgewandtheit, seine Vertrautheit mit allen Effekten der Singstimmen und des Orchesters, sein fließendes Cantabile, seine reiche und geschmeidige Harmonie sind zu anerkannt, um noch einer Anpreisung zu bedürfen. Wenn wir aber dennoch nicht läugnen können, dass diese Oper nicht auf der Höhe steht, die wir von ihm, der der höheren Weibe fähig, begabt mit dem tiefsten Gemüth, der reichsten Fantasie war, gehofft und erwartet hätten, so finden wir die Erklärung in dem äusseren Entwicklungsgange seiner musikalischen Ausbildung.

Mit tüchtigen Kenntnissen ausgerüstet, von lobhafter Fantasie getragen, kam er nach Italien, bevor er eine entschiedene Richtung in der Kunst gewonnen hatte, und sich seiner eigentlichen Aufgabe klar bewusst worden war; und da verleitete ihn die ihm angeborene Leichtigkeit, sich in allen Regionen musikalischen Schaffens frei zu bewegen, sich einem leichtfertigeren Streben zu überlassen, als es ihm in Deutschland je eingefallen wäre. Er feierte einen ansehnlichen und verhältnissmässig leicht errungenen Triumph, und dieser verleitete ihn abermals, sich noch fernerhin mit solchen Lorbeeren zu begnügen, der höheren Kränze uneingedenk, die seinem Talente zu Gebote standen, die aber dort freilich nicht zu erwerben waren. Nach Deutschland zurückgekehrt, hatte er zwar die ersteren Ansprüche wohl erkannt, die man hier an den Künstler macht, und denen zu entsprechen er im hohen Grade befähigt war; doch eh' er sich ganz von der Oberflächlichkeit und Aeusserlichkeit, die so lange sein künstlerisches Thun beherrschten, gänzlich lossagen konnte, um uns eine Oper zu hinterlassen, die allen Anforderungen genügt hätte, wurde seinem Streben von einem höheren Meister ein Ziel gesetzt und er dem Erdenleben entrückt. —

Wir wollen in ein Detail der Einzelheiten der Oper nicht eingehen, und uns darauf beschränken, zu sagen, dass sie reich an wirklichen Schönheiten ist, die ihrem Schöpfer zur grossen Ehre, jedem empfänglichen Hörer zur grossen Freude gereichen.

Konnte sich Nicolai als Opern-Componist nicht auf die höchste Stufe schwingen, so war er als Dirigent gross, einzig, unübertrefflich, und wohl nie hat Wien jemals genussvollere Stunden von der Tonkunst empfangen, als in den philharmonischen Concerten unter Nicolai's Direction.

Kunstindividuen mögen wohl den Bewunderungssinn zu einer lauterer Aeusserung angeregt haben: aber die hohe Seligkeit, mit welcher ein grosses Kunstwerk das Herz erfüllt, ist niemals reiner und inniger empfunden worden. Der Reichthum des Nachgefühls, welchen die Musik zurücklässt, war niemals grösser gewesen, als in diesen Concerten. Die so sehr gepriesenen Executionen Beethoven'scher Instrumentalwerke im Pariser Conservatorium übertrafen nicht die der Wiener philharmonischen Künstler unter Nicolai's Commandstab. Wir wollen keineswegs die renomirte Vortrefflichkeit der damaligen Leitung Habeneck's (in dessen Adern übrigens auch deutsches Blut geflossen) verdächtigen; aber es gibt selbst bei ausgezeichneten Auffassungen genialer Werke noch immer eine Gradation, denn die Schönheiten derselben lassen sich nie ganz erschöpfen; man findet deren immer mehr auf.

Nicolai hatte sich durch Begründung dieser preiswürdigen Concerte eine bis über's Grab dauernde Achtung und Verehrung aller für Beethoven und Mozart Begeisterten erworben. Mehr jedoch als dieser Lohn von Aussen her, war ihm das Bewusstsein seiner geistigen Erhebung in die zauberreiche Sphäre dieser grossen Tongeister; dessgleichen das Vergnügen, das er, ungeachtet der ihn obliegenden Ueberwachung, wie jeder Zuhörer aus den unennbaren Schönheiten schöpfe, welche sein mustervolles Orchester aus den Meisterwerken der vorgeannten Componisten entwickelte. — Ach die schönen Tage, diese seligen Stunden sind vorübergerauscht, untergegangen im Strom der Zeit, unwiederbringlich verloren, nie wiederkehrend!

Doch entseuen wir uns diesen Erinnerungen, beschäftigen wir uns mit der Gegenwart und — gehen wir in's erste Abonnements-Concert, über welches Sie in unserm nächsten Schreiben lesen sollen. 14.

### Aus Hamburg.

Den 19. November 1854.

[Musikalischer Wochenbericht.]

Ich habe Ihnen über eine sehr interessante musikalische Woche zu berichten. Den Anfang derselben bildete, am Montag Abend, das — wegen einer am Sonabend im Theater stattfindenden Schillerfeier, bei der das Orchester nicht entbehrt werden

konnte — auf diesen Tag verschobene, erste philharmonische Concert. Es gereicht mir, nachdem ich in den vorhergehenden Jahren wiederholt den schärfsten Tadel über die Leitung dieser Concerte aussprechen genötigt war, zum besonderen Vergnügen, der Direction für das erste diesjährig Concert ein fast ungetheiltes Lob spenden zu können. Das Comité scheint sich in der That das immer lauter und allgemeiner werdende Missfallen des Publikums an dem ihm Dargebotenen, zu Herzen genommen zu haben, und auf eine Hebung des ihm anvertrauten Instituts ernstlich bedacht gewesen zu sein. — Um mit dem Alleräusserlichsten, aber für ein gebildetes Publikum, das seine Kunstgenüsse nicht mit Aufopferung gewohnter Bequemlichkeiten erkaufen will, keineswegs Gleichgültigen zu beginnen, so hatte man mehrere locale Anordnungen zur Vermeidung eines, früher regelmäßig im Anfang und am Ende des Concertes stattfindenden, ungebührlichen und unanständigen Gedränges getroffen, die ihren Zweck vollkommen erreichen, und alleseitig als eine den Besuch der Concerte erleichternde Annehmlichkeit empfunden werden. Man hat die Hälfte des Saales, eine Reihe Bänke an die andere, zu Sperrsitzen eingerichtet, und eine zweite Ausgangsthr für das fahrende Publikum, das sich früher in einem unentwirrbaren Knäuel mit den Fortgehenden am Ausgange drängte und quetschte, zusammen hergestellt. —

Ich würde dieser äusseren Anordnungen gar keine Erwähnung thun, wenn nicht das in ihnen sich kundgebende Bestreben des Comité's, den Wünschen des Publikums besser als bisher gerecht zu werden, auch in der inneren Anordnung des Concerts seinen Ausdruck gefunden hätte. Das war aber in hohem Grade der Fall. Das Comité hatte auch für ein vortreffliches, ja man kann sagen, musterhaftes Programm gesorgt. Urtheilen Sie selbst. I. Abtheilung: 1) Sinfonie von Mozart aus D-dur; 2) Concert für das Pianoforte, G-dur, von Beethoven, vorgetragen von Frau Clara Schumann. II. Abtheilung: 1) Beethoven's Fest-Ouverture (Op. 124); 2) Zwei Clavier-Vorträge von Frau Schumann: a) Romanze D-moll aus Op. 32, b) „Des Abends“ und „Traumesswiren“ aus den Fantasiestücken Op. 12 von R. Schumann; 3) Arie aus „Jesonda“ von Spohr, gesungen von Frau Maximilian; 4) Concertstück von C. M. v. Weber, vorgetragen von Frau Schumann; 5) Ouverture aus „Tell“ von Rossini. — Ich nenne dieses Programm musterhaft, weil es alle Elemente der Befriedigung eines musikalisch gebildeten, aber nicht gelehrten, Publikums enthält, dem es keine zu grosse Anspannung seiner musikalischen Fassungskräfte zumuthet, das es aber noch viel weniger zu einem bloss sinnlichen Wohlgefallen an dem Tagesgeschmack frohndenden Compositionen herabzieht, weil es aus den schönsten Werken der grössten Meister zusammengesetzt, dabei auf eine nicht ermüdende Abwechslung in dem Charakter dieser verschiedenen Musikstücke die gebührende Rücksicht nimmt. Wäre die Ausführung durchgängig ebenso vortrefflich gewesen, wie das Programm, so hätte ein Concert nichts zu wünschen übrig gelassen. Es ist aber dafür gesorgt, dass die Bäume nicht in den Himmel wachsen. — und dass unsere Gehörnerven nicht durch ein unumhinnehres Piano von unserem Orchester in den philharmonischen Concerten verübt werden? — „Ein Königreich für ein Piano!“ — Umsonst! Das Orchester besteht grösstentheils aus denselben Leuten, welche im Theater durch Lachner an das feinste, bisweilen fast etwas affect-

tirt seine Piano gewöhnt sind, — im philharmonischen Concert möchten wir ihnen ein wenig Affectation herzlich gern hingehen lassen, wenn sie nur durch das Streben nach einem wahren Pianissimo hervorgerufen wäre, — aber der Tactirstock wird in Hrn. Grund's Hand zur ohnmächtigen Wünscheluhr, mit der er vergebens nach dem im Schooß der Instrumente verborgenen Piano schürft — er lässt es nicht an freundlich ernstem, bald stränzenden, bald schmunzelnden Blicken, an einem bald zustimmenden, bald missbilligenden Bewegten der Angbrauen fehlen, er dirigirt mit allen Gesichtsmuskeln und einem grossen Theil des Oberkörpers, — aber das Alles bringt kein Piano hervor, nach dem wir schmachten, dessen Nothwendigkeit Hr. Grund eben so gut begreift, wie wir, das er aber absolut nicht die Energie und Ausdauer hat, bei seinem Orchester durchzusetzen! — Auch die vollkommene Präcision, die man von einem guten Orchester zu fordern berechtigt ist, vermisten wir, nicht nur bei der zum ersten Mal ausgeführten Fest-Ouverture und dem hier noch nicht gespielten Clavier-Concert von Beethoven, bei dem die mangelhafte Begleitung sich um so empfindlicher fühlbar machte, je vollendeter die grosse Künstlerin, der wir die Bekanntheit dieses Meisterwerks verdankten, dasselbe in Gehör brachte, — sondern auch bei denjenigen Nummern des Programms, die, wie die Mozart'sche Sinfonie, der Natur der Sache nach in gewissen Zwischenräumen regelmässig wiederkehren, und die wir mit noch viel grösserem Vergnügen wieder und wieder hören würden, wenn sich bei jeder neuen Aufführung auch ein erneuetes Streben nach einer immer vollkommeneren Ausführung kund gäbe! —

Frau Schumann spielte das Beethoven'sche Clavier-Concert mit der ganzen Wärme und Vollendung einer vom Geist dieser hehren Composition durchdrungenen Meisterin, — das Publikum aber blieb von Anfang bis zu Ende kühl! Eine kühle Stimmung hatte sich über den Saal gelagert und liessete beklemmend auf jedem Einzelnen. Vergebens würden Sie mich nach der Ursache fragen, dann wenn die Schwierigkeit und Neuheit der Composition die Gleichgültigkeit bei dem Beethoven'schen Concert allenfalls erklären würde, so trifft doch dieser Grund bei dem Concertstück von Weber, einem der effectvollsten und mit Recht beliebtesten Clavier-Concerte nicht im mindesten zu, — das Publikum hat eben seine Launen, wie Kinder und Frauen, mit denen man es so oft und treffend vergleichen hat! — In ihrem eigenen am vorigen Montage gegebenen Concert hatte Frau Schumann den nicht übermässig starken Besuch sowohl, als die auch hier wieder bemerkbare kühle Aufnahme ihres Spiels, theilweise durch ein, in der That für ein grösseres, auch musikalisch gebildetes Publikum, wenig einladendes Programm selbst verschuldet. — Ausser dem schönen, vortrefflich ausgeführten Quintett Op. 44 von Schumann, spielte Frau Schumann noch die, auf dem Programme als „Sinfonische Etüden“ aufgeführten Etüden en forme de Variations Op. 13, von ihrem Gatten, ein Werk, für dessen vollendete Vorführung wir persönlich aus ihr zu grösstem Danke verpflichtet fühlen, das aber auf ein grösseres Publikum nicht anders als befremdend und ermüdend wirken kann! — Nun vollends das Andante und Scherzo aus der Sonate Op. 1 von Johannes Brahma, deren Verständniss uns zu erschliessen, auch Frau Schumann nicht gelangen, — — Phrasen, nichts als absonderliche, unmotivirte, zerstückte musikalische Phrasen, ohne belebenden, verbindenden

Gedanken! — Wenn das die wahre Musik ist, so schwöre ich mit Leib und Seele zur Fahne der falschen! — Beethoven, grosser Genius, könntest Du doch Deinem Grabe entsteigen, und den Missbrauch mit einem Schlage zu Schande machen, den Deine eben so unverständigen, wie unverständigen Jünger mit Deinem grossen Namen treiben! —

Am Dienstag voriger Woche, dem 14., eröffnete Hr. Tedesco seine Trio-Soirée für classische Kammermusik, nachdem er das Programm zu sämtlichen vier von ihm beabsichtigten Soirées schon gesamsam Zeit vorher veröffentlichte hatte. Wir ersehen daraus, dass Hr. Tedesco sich speciell die Aufgabe gestellt hat, die älteren Trio's und Quartette, Haydn'sche, Mozart'sche, von Beethoven keines der grossen, von Mendelssohn nur das früher geschriebene, zweite Quartett, von Schabert aber, der kein früheres Trio geschrieben, gar keines zu spielen, — wobei wir es dahin gestellt sein lassen müssen, ob bei dieser Auswahl die Vorliebe für das Alter der Compositionen, oder die für die Jugend der Componisten, wo sie leichter als später geschrieben, bestimmend eingewirkt hat. Das Letztere will uns fast wahrscheinlicher bedünken, wenn wir Hrn. Tedesco im Uebrigen, in seinen Compositionen und gelegentlichen Solo-Vorträgen einer ganz modernen, oder vielmehr schon nicht mehr modernen, aber doch nichts weniger als classischen Richtung, dem Geschmack der Kalkbrenner-Herschen Schule huldigen sehen. Sein Spiel ist sauber und deutlich, seine Technik den schulumässigen Schwierigkeiten jener Schule gewachsen, sein Vortrag frei von Affectation, — höheren technischen, geschweige geistigen Ansprüchen genügt es nicht. Diese Eigenschaften und diese Mängel traten bei den diesem Mal vorgetragenen Compositionen, nach ihrem verschiedenen Character, bald mehr, bald weniger fühlbar hervor. — Die Deutlichkeit und Anspruchslosigkeit des Spiels waren bei dem reizend einfachen Trio von Haydn in Es-dur wohlthunend, — Innigkeit und Grazie fehlten, doch war das Ganze, bei sehr artem und discretem Accompanement der Hrn. Lindanus (Violine) und Lee (Cello) von guter Wirkung, und die gelungenste Ausführung des Abends — das darauf folgende Quartett von Mendelssohn, bei dem auch die Bratsche mangelhaft besetzt war, verlangte eine lebendigere und feinere Auffassung, als ihm zu Theil wurde. — Auf die Sonate von Beethoven in B-dur findet dies in noch höherem Grade Anwendung. Ganz besonders fühlbar aber war der Mangel an Feinheit und Grazie bei dem zum Schluss gespielten G-moll-Quartett von Mozart, bei dem auch das Misslingen mancher Stellen in der ersten Violine störend wirkte. Die Leistungen erboben sich im Ganzen nicht über das Niveau der Mittelmässigkeit; immerhin aber ist das Streben des Hrn. Tedesco, dem Publikum gute Compositionen vorzuführen, anerkennenswerth und verdient die Aufmunterung, die ihm durch den sehr zahlreichen Besuch seiner Soirée zu Theil wurde.

M . . . . r.

## Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Unser Männergesang-Verein wird auch in diesem Winter drei Concerte geben. — Das Künstlerpaar Herr und Frau Saloman ist nach Amsterdam gereist. — Ferdinand Hiller's neue komische Oper „Der Advokat“ wird nächste Woche zur

Aufführung kommen. — Am Montag debütierte Fr. Wille aus Oldenburg in „Romeo und Julia“ als Romeo auf und fand nur geringen Beifall, was um so natürlicher war, als die hiesige Zeitung von derselben etwas so grossartig gesprochen. Fr. Wille hat erst ganz kürzlich ihre Studien in Paris vollendet (in der Kölnischen Zeitung wurde wohl irrtümlich der verstorbene Ruhini als ihr Lehrer bezeichnet) und bewies, dass viele französische Gesangslehrer mehr Ruf haben, als sie verdienen, denn wir sind im Stande zu behaupten, dass Fr. Wille vor ihrer Abreise nach Paris im Besitz einer herrlichen und kräftigen Stimme war; jetzt sind nur noch die tiefen Töne stark, jedoch nicht von angenehmem Klang, die Höhe aber schwach und farblos. — Die erste Soirée für Kammermusik, welche Dienstag stattfand, war eine sehr interessante, sowohl durch die Zusammenstellung des Programms, wie auch der Leistungen. Die Herren Concertmeister Hartmann, Derckum, Peters und Brenner spielten das Streichquartett von Mozart (Nr. 10 *D dur*) reizend schön, und im Verein mit Herrn Meckum, Beethoven's Streichquintett Op. 29 (*Es dur*) in so hoher Vollendung, dass alle Zuhörer wahrhaft hingerissen wurden. Herr Ed. Franck bewährte im Vortrag des Clavier-Concertes von Seb. Bach (*Dmoll*) seine hohe Meisterschaft im schönsten Sinne des Wortes. Die *Cis moll*-Sonate von Beethoven würde uns ebenfalls einen ebenso vollständigen, unergötlichen Kunstgenuss gewährt haben, wenn Hr. Franck den letzten Satz minder schnell genommen hätte. — Der junge talentvolle Max Bruch, von welchem schon früher in dieser Zeitung wiederholt die Rede war, hat eine sehr freundliche Anerkennung gefunden, indem der Sängerverein Orpheus in Gent ihn zum Ehren-Mitglied ernannt und zwar zunächst als Dank für die schönen Männerquartette, welche Max Bruch in vlämischer Sprache für denselben componirte.

**Barmen.** In dem zweiten Abonnements-Concerte unter Leitung des Musikdirektors Carl Reinecke kamen folgende Werke zur Ausführung: Sinfonie in *Es dur* von J. Haydn. — Terzett aus Fidelio von Beethoven, vorgelesen von Fr. Hartmann aus Düsseldorf und den Herren E. Koch und DuMont-Fier aus Köln. — *Bass-Arie* aus der Schöpfung von Haydn gesungen von Herrn Du-

Mont-Fier. — Ein geistliches Abendgebet für Tenor-Solo, Chor und Orchester von C. Reinecke (Manuscript) — Ouvertüre zur Zauberflöte von Mozart — Messe in *C dur* von Beethoven. Wir sind unserm tüchtigen Dirigenten für den wahren Hochgenuss, welchen uns dieses Concert bereitet, sehr zu Dank verpflichtet. Jede Nummer wurde vorzüglich excentrir. Die neue Composition von C. Reinecke ist ein sehr vorzügliches Werk und zeugt abermals von dem hohen Talente seines Schöpfers.

### Rundschau.

Die beiden Flöten-Virtuosen Gebrüder Doppler aus Pesth gehen in Berlin im Kroll'schen Theater ein sehr besuchtes Concert und ernten grossen Beifall.

In Braunschweig wurde Marschner's Oper „Der Wäppler“ gegeben und hat trotz der guten Aufführung nicht angesprochen. Herr Saloman beschäftigt sich jetzt mit der Composition einer neuen ernsten Oper in drei Akten, zu welcher Wolfgang Müller den Text gedichtet.

In Weimar gelangte am 9. November die Oper von Bublitsch „Die sibirischen Jäger“ mit Beifall zur Ausführung.

Der Violinspieler Otto von Königslöw ist in Prag und beabsichtigt gegen Ende des Winters eine Kunstreise an den Rhein zu machen.

Meyerbeer's Nordstern hat in Lyon Faurore gemacht.

Rossini und Thalberg werden zur Heranstellung ihrer Gesundheit den Winter in Neapel zubringen.

Hoven in Wien hat eine neue einaktige Operette vollendet und beim Hoftheater eingereicht, sie heisst „Lips Tullian“; der Text ist von dem bekannten Mosenhal, und die Pöbeo soll voller Humor sein.

In einem kleinen Theater London's gibt man seit acht Tagen eine sehr witzige Posse: „Where is Cruvelli?“ (Wo ist die Cruvelli).

Vicieuxtemps wird in dem ersten philharmonischen Concerte des Herrn Hofoperacapellmeisters C. Eckert in Wien, das Concert von Mendelssohn spielen.

## Die Pianoforte-Fabrik

in  
**BRUNSCHWEIG**

von

**F. ZEITZER aus London und CH. TH. WINKELMANN**

empfiehlt

*die aus ihr hervorgehenden Erzeugnisse sowohl allen Künstlern, als allen Freunden der Musik zur gefälligen Beachtung.*

Die sämmtlichen aus obiger Fabrik hervorgehenden Instrumente sind nicht allein elegant und dauerhaft gearbeitet und wird deren Dauerhaftigkeit garantirt, sondern mit mehreren neuen Erfindungen bereichert, zeichnen sich dieselben neben gewaltiger Kraft durch eine früher nicht gekannte edle und in ergreifender Weise ansprechende Tonfarbe eigenthümlich aus, und erfreuen sich bereits des besonderen Rufes unter Künstlern und Dilettanten der Nähe und Ferne.

Unter andern Beurtheilungen der Instrumente werden hier die,

eines der grössten Künstler der Gegenwart, des berühmten genialen „Henry Litolff“ in No. 142 und 176 des Hamburger Correspondenten vom Jahre 1852, erschienenen hervorgehoben.

In ersterer Nummer sagt der genannte Künstler am Schlusse eines Berichtes über den in Braunschweig aufgeführten *Ab'schen* „Sängertag“:

„Unterrichtet man kann diese Zeilen nicht schliessen, ohne das musikliebende Publikum, sowie die Kunstgenossen von Fach

„auf ein in Braunschweig bestehendes Institut aufmerksam zu machen, das, vielleicht durch nicht wohlangebrachte Bescheidenheit der Inhaber, bei Weitem noch nicht so bekannt ist, als seine ausgezeichneten Leistungen fordern dürfen. Es ist die seit etwa zwei Jahren errichtete Pianoforte-Fabrik der Herren *Zeitter & Winkelmann* zu Braunschweig. Die Instrumente, welche bisher aus derselben hervorgegangen, gehören ohne Frage zu den vortrefflichsten, die gebaut wurden.“

„Hr. *Zeitter* erwarb sich schon früher in der bekannten *Erard'schen* Fabrik zu London das Verdienst, durch sein Talent für Mechanik den dort gefertigten Instrumenten einen hohen Grad von Vollkommenheit zu verschaffen, hat gegenwärtig aber die Technik noch so bedeutend verbessert, dass allen Ansprüchen, die möglicher Weise an ein vollendetes Kunstwerk der Art gemacht werden können, aufs Vollständigste genügt wird. So namentlich unter Anderm ist dem früheren Uebelstande, den aufrechtstehenden Pianofortes eine rauhere Stimmung nicht verschaffen zu können, durch eine neue genaue Construction abgeholfen. Die aus dieser Fabrik hervorgegangenen Instrumente dürfen sich in jeder Beziehung allen deutschen, so wie auch sämtlichen im Auslande gefertigten nicht nur zur Seite stellen, sondern selbst für die vorzüglichsten gehalten werden, was *Unterzeichneter (Henry Liölff)* um so mehr mit voller Ueberzeugung versichern kann, als ihm die Produkte fast aller besseren in- und ausländischen Werkstätten bekannt sind. Die *Zeitter & Winkelmann'schen* Fortepiano haben neben gewaltiger Kraft einen

„Schmelz im Gesange und eine Tonfärbung, wie sie noch in keinem andern Atelier geschaffen wurden. Künstler wie *Diletant*en werden durch Vortrefflichkeit des Tons, Vollkommenheit des Mechanismus und der äusseren Ausstattung vollkommen befriedigt werden. Im Interesse der Kunstgenossen und des musikalischen Publikums hält *Unterzeichneter (Henry Liölff)* sich verpflichtet, diese seine Ueberzeugung hier öffentlich auszusprechen.“

In Nro. 176 sagt derselbe Künstler in seinem Referate über das stauische Braunschweiger Musikfest, wo er über seinen eigenen Vortrag berichtet:

„Wenn ich fährigen in einem früheren Berichte über die Qualität der aus der Pianoforte-Fabrik von *Zeitter & Winkelmann* hervorgegangenen Instrumente in einem so hohen Grade lobend mich aussprach, dass ich beinahe fürchten musste, der Uebertreibung bezüchtigt zu werden, so ist diese Besorgnis völlig gehoben. Das bei jenem Vortrage benutzte, aus der genannten Fabrik entnommene Pianoforte hat sich auf das Glänzendste bewährt und den gestellten, nichts weniger als bescheidenen Ansprüchen vollständig genügt. Ungachtet des colossalen Raumes und der stark instrumentirten Begleitung schwebte der mächtige Ton, unbeschadet seiner Zartheit und des den Instrumenten jener Fabrik eigenen Gesanges, klar und verständlich über allen ihn umbräusenden Tonwellen. Es ist nicht zu verkennen, dass nur mittelst eines solchen Instruments in dem gegebenen Raume und unter den vorliegenden Umständen das Geleistete ermöglicht werden konnte.“

## PREIS-VERZEICHNISS.

	Thaler.		Thaler
<b>A<sup>1</sup> Pianoforte</b> in Tafelform, mit englischer Mechanik, Eisenplatte und Oberspreizen 6 $\frac{3}{4}$ Octav:		<b>C. Pianoforte</b> in aufrechter Form, mit englischer Mechanik, 3' 8" hoch, 6 $\frac{3}{4}$ Octav, dreichörig mit ganz schräg liegenden Saiten, mit Eisenplatten und neuerfundener Spannkraft:	
a. in mahagoni Gehäuse . . . . .	170	a. in mahagoni Gehäuse . . . . .	230
b. „ d <sup>o</sup> d <sup>o</sup> elegant . . . . .	180	b. „ d <sup>o</sup> d <sup>o</sup> elegant . . . . .	250
c. „ jacaranden Gehäuse . . . . .	190	c. „ jacaranden Gehäuse . . . . .	260
<b>A<sup>2</sup> Pianoforte</b> in Tafelform, englisch construiert, mit neuerfundener Spannkraft, 6 $\frac{3}{4}$ Octav:		<b>Flügel</b> mit englischer Repetitions-Mechanik, dreichörig, mit metallenen Stegen und neuerfundnen Klangehalten, mit Eisenplatte und Oberspreizen und neuerfundener Spannkraft:	
a. in mahagoni Gehäuse . . . . .	180	<b>D<sup>1</sup> Statzfügel</b> , 6 $\frac{3}{4}$ Octav:	
b. „ d <sup>o</sup> d <sup>o</sup> elegant . . . . .	190	a. in mahagoni Gehäuse . . . . .	300
c. „ jacaranden Gehäuse . . . . .	200	b. „ d <sup>o</sup> d <sup>o</sup> elegant . . . . .	320
d. „ d <sup>o</sup> d <sup>o</sup> sehr elegant, 7 Octav. . . . .	250	c. „ jacaranden Gehäuse . . . . .	330
<b>B. Pianoforte</b> in aufrechter Form, mit englischer Mechanik, 3' 10" hoch, 6 $\frac{3}{4}$ Octav, zweichörig mit halb schräg liegenden Saiten und doppelten metallenen Stegen, mit Eisenplatte und neuerfundener Spannkraft:		d. „ d <sup>o</sup> d <sup>o</sup> elegant . . . . .	350
a. in mahagoni Gehäuse . . . . .	220	<b>D<sup>2</sup> Concertfügel</b> , 7 Octav:	
b. „ d <sup>o</sup> d <sup>o</sup> elegant . . . . .	240	a. in mahagoni Gehäuse . . . . .	460
c. „ jacaranden Gehäuse . . . . .	250	b. „ d <sup>o</sup> d <sup>o</sup> elegant . . . . .	480
		c. „ jacaranden Gehäuse . . . . .	500

Bei Versendungen werden die Kosten der Verpackung auf das Billigste besonders berechnet.

Hierbei eine Beilage von *Leo's Verlagshandlung in Berlin.*

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. SCHLOSS in Köln. Druck von J. P. BACHM in Köln.



# Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 49.

Cöln, den 9. Dezember 1854.

V. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.

Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

## Besprechungen neu erschieuener Werke.

**Mayer, Charles, — 10 Fantasies brillantes et originales pour le Pianosorte. Op. 188. Leipzig F. Kistner.**

Gewissenhaft habe ich dieselben, wie sie numerirt, eine nach der andern ihren Titel-Vorhang aufziehen und die lieblichen Erfindungen behaglich an meinem Ohr vorüberklingen lassen.

Zum Theil auch im grandiosern Styl gehalten, erfordern sie dennoch keine übergroße Fertigkeit, und sind bei aller Eleganz recht dem Clavier gemäss componirt, und werden somit einem unverdorbenen guten Geschmack einen grossen musikalischen Genuss bereiten.

Auf jede Nummer speziell einzugehen, muss ich der Weitläufigkeit halber indess vermeiden. Nicht — wie man leicht glauben möchte — weil etwa die einzelnen Hefte sich nicht besonders charakterisiren, und sich wie die vollkommen sich gleichenden Titel, nur durch die Nummer unterscheiden. Der Name des in der Claviercomposition seit Jahren bewährten Verfassers dürfte das Vertrauen wohl schon hinlänglich verdienen, als dass ich mich zu bemühen, noch für nöthig erachten sollte, näher auseinander zu setzen in welcher glücklichen Wechsel jede Nummer neuen Reiz gewährt, — jeder Ermüdung somit vorbeugt ist, und bei ruhiger Vermeidung alles übertriebenen Hascheus nach Originalität, doch kein Hang zum Trivialen sich zeigt.

Das nur kann ich nicht unterlassen, besonders hervorzuheben, wie sehr Melodienreichtum, und zwar in wohlgefügtester, zugleich edelster Weise jedem Hefte vorzüglich eigen ist, — auch ist alles gesund und natürlich gehalten. Einem praktischen Gärtner gleich, hat von dem üppigen Baume seiner Fantasie der Verfasser nur die reifen Früchte gepflückt, und — wie einladend sind dieselben in ihrer anmuthigen Form! — (siehe Nr. 2 *Lesno con expressions* und Nr. 7 *Allegretto grassioso* etc.) — Ja! ich möchte sagen, der ganze Cyklus ist ein in frischem Grün duftender Baumgarten, worin jeder gerne lustwandeln mag, Musiker und Dilettant. Auch als Studien — und wie schon gesagt — nicht gar zu schwer, seien dieselben beim höhern Clavierunterricht auf's wärmste empfohlen.

**Stolsboer, L., Le désir, morceau de salon pour le Pianosorte, Rotterdam. W. C. de Vlieter. — 17 Sgr.**

In oben gedachtem Sinne, nämlich als Studie dürfte vorliegendes Werk wohl weniger dienen, dahingegen entspricht es vollkommen der Ueberschrift *morceau de salon*. Es ist nicht allein „ein Stück“ sondern besteht auch aus Stücken, die mit Tiraden verketet, ein gar anmuthiges Kränchen für die eugern und weitem Salonforderungen hietet. Nicht ganz ohne Melodie und gefällige Behandlung, wäre eine geuwendere Entwicklung der ersten, sowie eine minder karge Benutzung der Harmonie wünschenswerth. — Indessen — eine gute Frisur hebt das Gesicht, und Passagen bringen bisweilen einer Melodie denselben Vortheil.

**Büchner, E., Allegro appassionato für Pianosorte. Op. 8. Leipzig F. Kistner. 15 Sgr.**

Dieses Werkchen ist dem Capellmeister L. Spohr gewidmet. — Wenn auch nicht den Klängen dieses Meisters absolut entlehnt, so erinnert es doch durch etwas mehr, als durch die hlosse Dedikation an ihn. Da wir jedoch nur die ernste Richtung überhaupt, — ein fast zu angelisches Mähen und Abglätten in der Harmonieverbindungen — auch mitunter einiges Schleichen in chromatischem Däster, als verwandt mit der Spohr'schen Schreibart erkennen, so dürfen wir doch die Gedanken nicht als grade von dorthier gebracht ansehen, und wünschen wir von diesen — natürlich eignen Gedankenwachsthum — nur etwas mehr als uns in dem übrigen recht hübschen Mittelsatz in *C-dur* geboten worden ist. — Es verräth sich Geist und Geschick sonst hinreichend, und — da das Ganze wohl mehr als eine schön durchgearbeitete, so wie charaktervolle Studie erscheint — so mag es fertigen Spielern auch gleichfalls als eine recht willkommene Erscheinung angeschlossen werden.

**Büchner, Emil, Sechs Lieder für eine Singstimme (Sopran od. Tenor) mit Pianosorte. Op. 16. Leipzig F. Whistling. 25 Sgr.**

In dem letzten dieser Gesänge „Auf dem Wasser“ — einem herrlichen Gedichte von D. Häbner, worin die Musik eben so zauberreich wie die Worte, eine von der Abendsonne vergoldete Landschaft schildert, heisst es unter andern bei dem geheimnisvollen Erzählen der Wellen: „Andachtsvoll gesammelt lauschen meine Sinne diesen Klängen“.

Wenn Melodienreichtum, geschmackvolle Wahl des Textes, leichte und gefällige Behandlung der Singstimme sowie des Accompaniments, kurz alles, was unsern innern und äussern Sinn angenehm gefesselt hält, dazu berechtigt — dann lässt uns kühn die oben angeführten Worte, auf vorliegende Compositionen anwenden.

Brillant und anmuthig wirken besonders Nr. 5 und 6; nicht weniger ansprechend aber ist Nr. 2 in seiner lieblichen Einfachheit, die sich dem Volkston, und zwar dem edelsten näher, und durch seine Wärme und Tiefe des Verfassers Talent wahrhaft belundet. — Es ist nicht zu zweifeln; dass diese frischen und lachenden Kinder der Natur, eben so offen die Herzen finden werden, als ihnen selbst das offene Herz aus dem gesunden Auge lacht.

So geht denn, und singet von Liebe und Lust  
Von ewigem Frühlings-Sonnenschein;  
Das lange verlöschende Licht in der Brust  
Entzündet zu neuem, zu wönigem Sein.

**Schäffer, Aug., Zwei Gesänge für eine Singstimme mit Piano, (für Sopran oder Tenor) Op. 49, — Leipzig, F. Kistner. 15 Sgr.**

Das erste dieser beiden „Der wandernde Knabe“ wohl auch das bedeutendste, erzählt in klagenden Tönen, das harte Geschick eines herumirrenden Waisen nicht etwa in krankhaft sentimentaler Weise, sondern in echt künstlerischem Bestreben, die Situation lebendig musikalisch wiederrzugeben, ohne sich in Tommalerei zu weit zu verlieren.

Nr. 2. „Der Herrhrief“ klingt wie ein heiterer Trost nach herben Winterstürmen, in *B dur* und in munterer Polca-Form fast etwas so scherzhaft dem vorigen gegenüber, ist indessen der Form nach eben so wohlgeungen zu nennen — und werden die sinnigen Worte gewiss auch das Ihre thun, mit gewandtem Vortrag eine recht lastige Stimmung hervorzuzaubern, wofür die Schlussworte mögen seugen.

Nr. 3. Doch willst Du schmollend von mir gehen  
Die Eifersucht gönnt Dir nicht Rast?  
So lass in's Herz Dein Aug' nur sehen  
Wo Du es ja geschrieben hast. —  
Was kann ich Dir denn mehr noch bieten  
Wenn Dich mein Herrhrief nicht erweicht  
Selbst vor Gericht ist man zufriedent  
Wenn Jemand was Geschriebnes zeigt.

**Thieme, Oskar, Zwei kleine Lieder von Heine für Bass oder Alt mit Piano. Dresden, Ad. Brauer. 5 Sgr.**

Das erste dieser Werkehen enthält zwei kleine Lieder. Nr. 1 „Am Kreuzweg wird begraben, wer sich selber brachte um“ — beginnt, ein wenig an Fr. Schubert erinnernd in *E moll* — schwebt dann in einiger Modulationshast auf den dunklen Fittigen des schaurigsten Gefühls im *4. und 5. Takt* nach *H moll*, im 6. nach *D dur*, im 8. nach *A dur* — „Da steht eine blasse Blume, die Armesünderblum“ — Nun — „Am Kreuzweg stand ich“ (in *D moll*) „und seufzte“ (*B dur*) „Die Nacht war kalt und stumm“ (letzteres in *A dur*-Akkord). — Der geduldige Leser bewege sich mit uns, nun noch den letzten Worten zu — (der Weg ist ja nicht so weit mehr) durch *A moll* zur Haupt- und Schlussnotart

— da heisst es „im Mondschein bewege sich langsam, die Armesünderblum“ — und wir sind am Ende, und fragen uns — bedurfte das auch einer Kritik? Besser riebete man wohl eine Färbite an die hl. Cäcilia, im Namen dieser armenigen „Armesünderblumen-Composition“.

Nr. 2. „Mit schwarzen Segeln segelt mein Schiff wohl über das wilde Meer“ — Wie aber segeln die Akkorde? abermals in Schubert'schen Farben mit Ausnahme einer einzelnen Stelle, die in ihrer geschmackloosen Erfindung wohl immer aus der Feder des Verwignen hätte fliessen können, wenn es sich auch um ein schmal grünelgere Entsetzen handelte. Die Akkorde sind übrigens vollstimmig und klingen auch grandios; man darf überhaupt in Anbetracht der dickangestrichenen zweimdreissigstel *tremolando's* oben und unten dreist behaupten:

So klein die Lieder, so billig der Kauf,  
Es ging beim Schreiben viel Dinte drauf.

**Thieme, Oskar, Drei Lieder für eine Singstimme mit Piano. Dresden bei Ad. Brauer. 10 Sgr.**

Selbst gedichtet und componirt, ob weniger schaurig wie die vorhergegangenen, will ich dahin gestellt sein lassen. Es fragt sich nur, ob die Worte hier mit demselben Rechte wie die von Heine, Gedichte genannt werden dürfen. Man artheile:

Nr. 1. Sel'ge Sterne in stiller Höh'  
Ihr geht auf und **unter**  
Ihr geht immer dieselben auf  
Und immer dieselben **unter**.

In meinem Himmel aeh  
Ist schönes Sternchenlinken  
Doch immer steigen and're auf  
Und immer and're sinken.

Warum so traurig, o Thieme! Schon wollte ich mit Aeschens Worten (Freischütz) fragen: „Willst Du den Himmel observiren? das wär nun meine Sache nicht“ als mir zur rechten Zeit noch einfiel, dass das Blödsinn sein würde, und zwar vom reinsten Wasser — dem, Gedichte ziemlich nabekommend. Daher will ich lieber nichts gesagt haben, und überlasse es den Compositionen selbst, als Mantel christlicher Liebe sich um die Worte obigen Dichters zu hängen. Leider muss ich sagen, die Musik passte vortreflich, wäre sie überall auch eben so wohlklingend wie die Worte „Rosengarten, sel'ge Stern, Morgenroth, hold erblüht und wie sie alle heissen mögen.“ *Sapientis sat.*

**Otto, Julius, 6 Chor-Lieder für Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 2 Hefte à 20 Sgr. Breslau, Leuckort.**

J. Otto ist als Lieder-Componist von so grosser Bedeutung, als dass wir die Erzeugnisse seiner Muse erst empfehlen sollten. Beide Hefte enthalten: Nr. 1: Tonkünstler-Lied von Beethoven, Nr. 2: Trost von Creinach, Nr. 3: Die schweren Zeiten von Kopsch, Nr. 4: Den Noth mag ich leiden von Wihl, Nr. 5: Deutscher Trost von Arndt, Nr. 6: Rheinisches Trinklied von Tenner. Nr. 1. u. 2 sind melodisch, kernhaft, die „schweren Zeiten“ treiben sich indess durch schwere Harmonien, scherzhaft-gewichtige Effekte hervorruhend. Nr. 4 ist scherzhaft-heiter, Nr. 5 innig und gefühlvoll, Nr. 6 unter den Chören der grösste, voll inneren Lebens und

Klarheit. Die Frische, welche durchgehends in diesen Compositionen herrscht, wird deren Vortrag sehr dankbar machen; wir können nur von Herren wünschen, dieselben in allen Gesangsvereinen, denen es um Gediegenes und Schönes zu thun ist, aufgeführt zu sehen.

**Julius Otto, Kinderhefte.** I. Heft. *Das Schulfest.* Deklamation und Gesang für Schulkinder. Dichtung von Friedr. Hofmann. Paritür mit Klavierbegleitung 1 Thlr. 5 Sgr., jede der 6 Singstimmen 4 Sgr., das Textbuch 1½ Sgr. Schleusinger, Glaser.

Der Name J. Otto ist als Gesanges-Componist von gutem Klange; in vorliegendem Werke stimmt er seine Leyer aus dem Klange des fröhlichen, heiteren Kindersinnes herab und bietet für Schulfeste eine ebenso angemessene als seltene Gabe. Im „Schulfeste“ treten Knaben und Mädchen und der Chor sprechend und singend, einzeln, im Chor und im Wechselgesang auf. Nr. 1 ist ein vierstimmiger Einleitungsgesang für alle Knaben und Mädchen von kindlich frommen Ausdrücke; Nr. 2 ein zweistimmiger fröhlicher Gesang für Alle, in dem die Schule auf scherzende und belehrende Weise mit einem Bienenkorbe verglichen wird; Nr. 3 (zweistimmig) bringt den kleinen Mädchen etwas über ihre Puppen; Nr. 4 Correspondirendes für die kleinen Knaben; Nr. 5 (für die Mittleren) behandelt das Leben in der Schule in originell kindlicher, musterhafter Haltung; Nr. 6 für die Kleinen und Mittleren, zuletzt Alle, drückt des Gesanges Lust aus; Nr. 7 ein Wechselgesang voll feierlicher Anmuth, malt das Elternhaus; Nr. 8 ist ein Gebet; Nr. 9 ein Ermuthigungsgesang; Nr. 10 ein Schlusschoral in einfacher Erhabenheit. — Die Klavierbegleitung ist sehr geeignet gegeben.

Eine schönere Gabe für ein Schulfest lässt sich kaum denken, und wir können darum vorstehendes Werkchen sowohl seiner innern Gediegenheit als auch des schönen Zweckes wegen allen Lehrern und Schulanstalten von Herren empfehlen.

**C. A. Scheidler, les Clochettes, Diversissement en forme de Polka pour Piano.** Cassel, Luckhardt.

Wer Gegenstände suchen will, schre nur die Titel so vieler Musikalien und höre dann die betreffenden Compositionen. Hier prangen grossartige *feurs italiennes* auf der Vignette und schrumpfen einige Seiten weiter in trocknes Laub zusammen, dort blühen Malblumen und doch fröstelt's Einen, wenn man daran rührt, um so wohlthuender ist es, ein Werkchen mit bescheidenem Titel aber entsprechenden und zwar ausserdem noch tieferen Gehalte zu finden. Scheidler's *clochettes* sind in ähnlicher lieblicher Weise wie *les cloches de monastere* gehalten, die Töne erklingen rein und freundlich wie die Glöckchen des Dorfkirchleins am ruhigen Sommerabend. Die Tonart *es dur* mit dem Uebergange des Trio's in *des dur* ist sehr gut gewählt, und ist namentlich das letztere äusserst freundlich. Die Composition trägt den Charakter der Gediegenheit und ist für den Salon ebenso ansprechend, wie für das stille Übungszimmer und sind anders ähnlicher Gattung nicht leicht empfehlenswerther. Wenn Herr Scheidler noch Anders von gleichem Gehalte lieferte, dürfte er sich namentlich denen verbindlich machen, die bei gefälliger äusserer Form innere Gemüth suchen.

**Rosenberg, Fanny Gaschin de, Polka-Mazourka** pour le Pianoforte. Oeuv. 18. Breslau, Leuckart. Nicht uninteressant und schwungreich.

**Jansen, F. Gustav, Der wilde Reiter.** Romanze aus E. Geibel's Cylus „der Troubadour“ für eine Baritonstimme mit Pianoforte. Op. 144. Köln, M. Schloss. 7½ Sgr.

Sehr effektiv und von musikalisch scharfem und entschiedenen Ausdrucke. Gehört mit zu den besten Compositionen dieser Gattung.

**Zöllner, H., Kamerad komm! Lied für 4 Männerstimmen, Meiningen, W. Blum.**

Der Kriegerruf: „Kamerad komm!“ ertönt mächtig und auffordernd im stets gleichlebenden Rhythmus vorzüglich in den Basses, während die Tenors noch mit dem Abschiedschmerz um's Liebchen ringen, doch endlich in den Ruf des Vaterlandes entschlossen mit einstimmen. Dieser Chor wird von jedem Gesangs-Verein mit Lust und patriotischer Erhebung des Herzens gesungen werden.

### Leipziger Brief.

Das fünfte Abonnements-Concert war, wie jedes Jahr, seit dem Tode Mendelssohn's, das in die ersten Tage des November fallende, einer Erinnerungsfier des um dieses Institut so hochverdienten Meisters gewidmet. Das Programm enthielt daher fast nur geistliche, zum Theil von dem Gefeierten selbst geschaffene Musikwerke, oder solche weltlicher Gattung, die der Verwittete vorzugsweise liebte. So sehr diese Pietät gegen den Meister zu ehren ist, so gern man es auch bei einer solchen Gelegenheit gut heissen kann, dass einmal ausnahmsweise Kirchenmusik im Concertsaal erscheint, so hätte man doch eine entsprechende Zusammenstellung des Programms erreichen können, wenn man nicht ein vollständig geistliches Concert geben wollte. Nach dem *Requiem* von Mozart folgte die durchaus weltliche Suite in *D dur* von S. Bach. So hoch wir auch dieses Meisterwerk halten, so hätten wir es doch an anderer Stelle lieber gehört, denn es zerstörte als rein weltliches Stück mit seinen heiteren Tönen und lustig schmetternden Trompeten-Fanfaren den gewaltigen tiefen ersten Eindruck, den Mozarts' unsterbliche Todtenmesse hervorgebracht hatte. Auf die Suite folgte wieder geistliche Musik: Bruchstücke aus Mendelssohn's unvollendetem Oratorium „Christus“. Es hielt hier wirklich schwer, sich wieder in die entsprechende ernstere Stimmung zu versetzen, um so mehr, als die aus dem Oratorium gegebenen Stücke allzu fragmentarisch erschienen, man nach ihnen sich ein Bild von dem Ganzen schaffen zu können. Ebenso wenig ist es zu billigen, dass im zweiten Theile nach dem für die Kirche St. Martin in Lüttich zur Feier des 11. Juni 1846 componirten „*Lauda Sion*“ von Mendelssohn (ein nachgelassenes weniger hochstehendes Werk des Meisters) Beethoven's dritte Leonoren-Ouvertüre erschien. Schon aus dem einen Grunde, dass durch die viele und anstrengende vorhergegangene Musik das Orchester zu sehr ermüdet sein musste, um ein so colossales, alle physischen und geistigen Kräfte der Mitwirkenden in Anspruch nehmendes Werk mit dem unerlässlichen Schwunge auszuführen,

hätte die Ausführung dieser Ouvertüre an diesem Platze unterbleiben sollen. Und in der That war die Abspannung des Orchesters hier sehr merklich, denn die Wiedergabe der Ouvertüre war zwar immerhin lobenswerth, jedoch nicht so vollendet, wie wir sie sonst von nasrem braven Orchester gewohnt sind. — Die Ausführung der Suite und der grossen kirchlichen Stücke war von Seiten des Orchesters eine ganz vorzügliche; weniger lässt sich dies von den Vocal-Partien sagen. Hier waren nur die Herren Schneider und Behr, sowie die männlichen Chöre (Mitglieder des Pauliner Vereins und der Sing-Akademie) ihrer Aufgabe vollkommen gewachsen. Frä. Stabhaeh, welche die Solo-Sopranpartien sang, liess im Technischen wie Geistigen viel zu wünschen übrig und zeigte sich besonders ungenügend in den Ensemblestücken, welche trotz der Festigkeit der anderen Sänger durch sie oft ganz verloren gingen, wie z. B. das Quartett im Requiem. Fr. Koch — einer hohen Sopranistin — war die Solo-Altpartie zugetheilt, ein Uebelstand, dessen Folgen selbst durch den anerkennenswerthen Eifer der Sängerin nicht vollständig vermieden werden konnten. Ebenso wenig befriedigten die weiblichen Chöre, bei denen sich oft Unsicherheiten und Unreinheiten sehr bemerklich machten. Man würde ungerecht sein, wollte man in solchen Fällen den Dirigenten für diese Mängel verantwortlich machen. Es ist hinreichend bekannt, dass nicht wenige Mitglieder von Vereinen, wenn diese sich an einer grossen Ausführung beteiligen, erst die letzten beiden Proben besuchen und in Folge dessen den Dirigenten nöthigen, entweder von vorne wieder anzufangen oder, wenn dazu die Zeit zu kurz ist, das, was er oft mit grosser Mühe schon erreicht hat, wieder theilweise zerstören zu lassen. — Im sechsten Concert lernten wir einen Gast kennen: Frä. Marie von Harder aus Dresden, welche ein Concert für Pianoforte von C. Mayer und eine Polonaise mit Orchesterbegleitung von Chopin spielte. Müssten wir auch die Wahl des Mayer'schen Concertes missbilligen — mit dem die Kritik weiter nichts zu schaffen haben kann, als dass sie mit Hamlet ausruft: „Schaudervoll, höchst schaudervoll“ — so können wir doch nicht umhin die Leistungen der Pianistin mit Anerkennung zu gedenken. Frä. von Harder besitzt eine sehr beachtenswerthe Fertigkeit, die für eine treffliche Schule spricht; ihr Vortrag ist sehr elegant und ansprechend. Nur bei Wiedergabe der Polonaise von Chopin hätten wir etwas mehr Begeisterung und Schwung gewünscht. Der Beifall, den die junge talentvolle Künstlerin fand, war ein sehr reicher. — Die Gesangsleistungen in diesem Concert waren die von Frä. Stabhaeh vorgetragene Scene und Arie von Mozart mit obligator Violine (die obligate Partie von Herrn Concertmeister David mit bekannter Meisterschaft ausgeführt) und die Arie des Conrad aus „Hans Heiling“: „Gönne mir ein Wort der Liebe“, von Herrn Schneider sehr brav gesungen. Ueber Fräul. Stabhaeh's Gesang lässt sich hier sowohl, als bei der im siebenten Concert von ihr vorgetragenen Mozart'schen Scene und Arie mit obligatem Clavier, nicht viel Gutes sagen. Schlimm genug, dass wir in unseren grossen und berühmten Concerten dergleichen dilettantische oder naturalistische Leistungen hören müssen, die man einer deutschen Sängerin hier schwerlich so leicht würde durchgehen lassen. — Die Orchesterwerke, welche im sechsten Concerte zu Gehör kamen, waren die Sinfonie in *D dur* von Haydn und die Ouvertüren zu „Hans Heiling“ und zu

„Freischütz“. — Das siebente Concert brachte neben mehreren Gästen auch eine neue Sinfonie von A. Rubinstejn, „Ocean“ genannt. Es ist diese Sinfonie, von allen den Werken bis jetzt noch nicht allgemein anerkannter Componisten, das Bedeutendste, was uns in den letzten Jahren hier vorgeführt wurde, und wir würden sie unbedenklich den vorvollsten Erscheinungen neuester Zeit auf diesem Gebiete beizählen, wenn die zwei letzten Sätze auf derselben künstlerischen Höhe ständen, wie die beiden ersten. In diesen nimmt der Componist einen so gewaltigen Anlauf und erschöpft seinen Gegenstand schon so vollkommen, dass von einer Steigerung nach dem zweiten Satze nicht mehr die Rede ist. Dennoch haben das Scherzo und das Finale immer noch einen bedeutend höheren Werth, als viele andere derartige Werke neuester Zeit — nur gegen die ersten Theile der Sinfonie, zu der sie gehören, treten sie zurück. In den ersten Sätzen entrollt uns Rubinstejn nur zwei im edelsten, romantischen Stile gehaltenen, geistvoll concipirte und bis auf die feinsten Nuancen schön ausgeführte Seegemälde. Ein Nachhall desselben überwältigenden erhebenden Gefühls, das dem für Naturschönheiten empfänglichen Menschen bei dem Anblick des Oceans überkommt, wird als schöne Erinnerung an das grossartige Naturschauspiel beim Anhören dieser beiden Tongemälde wach gerufen. Der erste Satz zeigt das Meer, bewegt von der Macht des Sturmes, wüthend über Felensriffe schotmend, während der zweite langsame Satz uns ein liebliches Bild des Wellenspiels in einer schönen Mondnacht darstellt. Mit Hälfte der so hochgestiegenen Kunst der modernen Orchestration malt der Componist in den glänzendsten Farben; seine Instrumentirung ist in der That genial zu nennen, denn er versteht es hier, die Tonfarben so glücklich zu mischen, dass ein eigentlich düster glänzendes Colorit über seine Bilder gehaucht ist. Hervorzuhoben ist jedoch, dass Rubinstejn diese Instrumental-Pracht nur als Mittel, nicht als Selbst-Zweck verwendet. In den frischen, einer blühenden Fantasie entsprungnen Motiven, in der harmonischen Kraft liegt des Werkes Schwerpunkt. In dem Scherzo und Finale vermischen wir jedoch diese Vorträge und selbst die Orchestration war hier von milderer Wirkung. Uns schien, als seien diese Abtheilungen mehr das Resultat der Combination und Ictation, als des unabwiesbaren Schaffungsdranges. Wir begrüssen übrigens diese Sinfonie als die Kundgebung eines schönen und für die Zukunft noch viel versprechenden Talentes und können für ihre Ausführung nur dankbar sein. Die Ausführung des schwierigen Werkes unter Herrn Capellmeister Rietz war in den ersten Theilen eine lobenswerthe; im Finale jedoch zeigte sich neben mehreren anderen Versehen ein so starkes Anseinandergehen, das nur ein zum Glück in dem Werke vorkommendes Paukensen vor einem gänzlichen Umwerfen rettete. Bemerkenswerth ist, dass gerade der Theil der Tageskritik, welcher sich gegen Rubinstejn's Sinfonie ausspricht, dieses starken Unfalls nicht erwähnt und im Gegentheil behauptet, die Ausführung sei eine vorzügliche gewesen! — Ausser der bereits erwähnten, von Frä. Stabhaeh gesungenen Scene und Arie von Mozart, deren obligate Pianoforte-Partie Frä. Louise Hanke — eine ehemalige Schülerin des Conservatoriums — sehr brav ausführte, hörten wir in diesem Concert an Gesangs-Vorträgen auch die hier sehr oft gesungene Bass-Arie aus „Paulus“ und zwei Lieder von Dessauer und Franz Schubert, gesungen von

Herrn Albert Eilers vom Dresdener Hoftheater. In einer Zeit, die so arm an Sängern, welche es bei einigermaßen hübschen Stimm-Mitteln noch der Mühe werth halten, etwas Tüchtiges zu lernen, um ein Gesang, wie der des Herrn Eilers, nur wohlthuend wirken. Dieser Sänger hat wirklich etwas gelernt und ist offenbar aus einer sehr guten Schule hervorgegangen. (Wie man sagt, hat er sich in Mailand gebildet.) Seine Tonbildung ist edel, seine Fertigkeit bedeutend, sein Vortrag verständnißvoll und warm. Die Stimme des Herrn Eilers ist umfangreich (bis zum grossen E) und wohlklingend, wenn auch nicht so intensiv, dass man sie eine grosse nennen könnte. — Interessant war das Auftreten der als Flöten-Virtuosen und Componisten berühmten Brüder Franz und Carl Doppler aus Pesth. Sie trugen zwei eigene Compositionen vor: „Fantasie über ungarische Motive“ und „Variationen“, beide für zwei Flöten. Es waren dies leicht gehaltene und auf Geltendmachung der Virtuosität berechnete Salonstücke, die aber vermöge des eigenthümlich nationalen Colorits und der grossen Virtuosität ihrer Ausführung ein höheres Interesse gewährten, als sonst dergleichen etwas leichte Waare. Der Ton der beiden Künstler ist von seltener Fülle und Schönheit, ihre Fertigkeit emittirt, ihr Vortrag äusserst elegant und geschmackvoll. Trotz dessen, dass die Flöte als Soloinstrument nicht sehr beliebt ist, fand das Brüderpaar für seine Leistungen die lebhafteste Theilnahme. Das Concert ward mit der trefflich ausgeführten Overture zu „Coriolan“ eingeleitet.

Der Musikverein „Enterpe“ hat unter der Leitung seines bisherigen Dirigenten, des Herrn Musikdirector A. F. Rieelus, seinen diesjährigen Concert-Cyclus bereits eröffnet. Die Art und Weise wie die Kunst hier betrieben wird, und die unermüdliche Thätigkeit des Vereins geben das beste Zeugniß für die Tüchtigkeit dieser Leitung. Namentlich hat es sich das Directorium der „Enterpe“ angelegen sein lassen, gute Gesangskräfte für diese Saison zu beschaffen, und wie man hört, ist es ihm auch gelungen, solche zu gewinnen. Bis jetzt sind zwei „Enterpe-Concerte“ gewesen, in denen an grossen Instrumentalwerken die Sinfonie *C moll* von Beethoven und *C dur* mit der Schlussfuge von Mozart, sowie die Overtüren zu „Oberon“ und zur „Ernte-Cantate“ (ein hier sehr selten gehörtes Werk) von C. M. von Weber, und zu „Iphigenie“ von Glück in sehr braver Ausführung zu Gehör kommen. Im ersten Concert sang Fr. Emma Koch die Arie „Ocean, du Ungehener“ aus „Oberon“ und eine neue Concertarie von Rieelus. Die Sängerin — gegenwärtig am Stadttheater in Chemnitz engagirt — steht von voriger Saison her noch im besten Ansehen beim Publikum, und rechtfertigte auch bei ihrem diesmaligen Auftreten die rege Theilnahme, die ihre braven Leistungen fanden. Besonders sprach ihr Gesang in der Weber'schen Arie an, während die Arie von Rieelus ihr weniger stimmgerecht zu gelingen schien und daher auch minder dankbar für die Sängerin war, als die Concertarie des Componisten, welche Fr. Koch in voriger Saison vortrug. — Eine Gastin, die schon einen nicht unbedeutenden Namen als Concertsängerin hat, Fr. Catharina von Coniar aus Dresden, trat im zweiten Concert der „Enterpe“ mit der Arie des Orpheus aus der Glück'schen Oper und den beiden Schubert'schen Liedern „Der Wanderer“ und „Ungequid“ auf. Fr. von Coniar besitzt schöne Stimmmittel, besonders sind diese von Wohlklang in der eingestrichenen Octave

und in dem tiefen Register des Contra-Alts; ihre Gesangsbildung ist die der modernen italienischen Schule, deren Vorzüge und Mängel sie in sich vereinigt. Zu erlernen rechnen wir eine namhafte Kehlferigkeit, eine grosse Eleganz und Leichtigkeit im Vortrag; zu letzteren ist etwas zu starkes Tremuliren, das wenigstens jedoch keineswegs in einer Schwäche des Organs hat, vielmehr ein Mittel zur Erhöhung des Ausdrucks sein soll, sowie einen etwas übertriebenen, oft zu stark manifesten Pathos im Vortrage. Weniger traten die Mängel in den Liedern hervor, als in der Glück'schen Arie, und es war in der That zu beklagen, dass das viele Gute in Fr. von Coniar's Gesang zuweilen von den genannten Uebelständen wesentlich beeinträchtigt wurde. Das Publikum wusste die wirklich schönen Seiten der Leistungen zu schätzen und spendete der Gastin einen reichen Beifall. — Die Instrumental-Solo-Vorträge dieser beiden Concerte waren: Die Polonaise in *Es dur* von Chopin und zwei Stücke für Pianoforte allein — „*La Sylphide, Caprice-Etude*“ von Bernsdorf und „Schnsucht am Meere“ von Willmers, gespielt von Herrn Rudolph Wehner aus Dresden — im zweiten Concert ein von Herrn Fr. Grützmacher composirtes und vorgetragenes Concert für Violoncell. Herr Wehner ist ein tüchtiger Pianist, der sich schon im vorigen Jahre die Theilnahme des hiesigen Publikums zu gewinnen wusste und auch diesmal einen wohlverdienten Beifall fand. Das noch nicht öffentlich gespielte Clavierstück von Bernsdorf „*La Sylphide*“ ist eine elegante und sehr ansprechende Salon-Composition der besseren Richtung. Herr Grützmacher leistete in Ueberwindung grosser Schwierigkeiten auch bei seinem diesmaligen Vortrage Bedeutendes und verstand auch durch seelenvolles und sehr sauberes Spiel zu fesseln. —

Der mit Recht allgemein geschätzte erste Hornist unseres Orchesters, Herr Adolph Lindner, gab unter Mitwirkung mehrerer hiesiger Künstler am 22. November eine Soirée im Saale der Logen Apollo und Baldini, welche trotz der gegenwärtig sehr hoch gehenden Concertfluth zahlreich besucht war. Der Concertgeber trug zwei eigene Compositionen: „Fantasie über das preussische Nationallied“ und „Steyerische Lieder“, sowie das Notturno von Lorenz vor, mit dem er im vorigen Jahre im Gewandhause debutirte. Es ist wahrhaft wohlthuend einen so gesunden, kräftigen und stets schönen Hornston zu hören, wie er Herrn Lindner eigen ist, der dabei noch den Vortheil einer ungewöhnlichen Fertigkeit und einen verständniß- und seelenvollen Vortrag hat. Adolph Lindner bläst nur einfaches Horn und verschmäht mit Recht die sogenannte Vervollkommnung seines Instrumentes durch Ventile, weis dabei aber auch die Schönheit des reinen, nicht seines poetischen Reizes entkleideten Waldhorns in das glänzendste Licht zu stellen. Dass die Leistungen des Künstlers einen rauschenden Beifall fanden, liess sich bei ihrer anerkannten Trefflichkeit voraussetzen. — Die beiden Mitglieder unserer Oper, Fran Witt und Herr Schneider, sangen das Duett zwischen Amazilli und Nadori aus „Jessonda“, ferner Erstere zwei Lieder von L. F. Witt, „*Isten vedet*“ (Lebe wohl), ein ungarisches Lied, und „Der Liebesbrief“ in schwäbischer Mundart — Letzterer ein Lied von J. Riez und „Zigenerlied“ von Moscheles. Beide Sänger bewährten auch hier den ehrenvollen Ruf, den sie sich durch ihre Leistungen im Theater bereits erworben haben. Besonders ansprechend war Fran Witt's Wiedergabe der beiden

netten Lieder ihres Gatten. — Ein Schüler Heinemeyers, Herr A. Dangers aus Hannover, trag eine Fantasie für Flöte von der Composition seines Lehrers vor und machte der Schule, aus der er hervorgegangen, damit alle Ehre. Nicht minder lobenswerth war die Leistung zweier junger Pianisten von hier, die vierhändige Variationen von Mozart spielten.

In der kürzlich stattgehabten öffentlichen Hauptprüfung der Schüler des Conservatoriums im Saale des Gewandhauses wurden an Compositionenversuchen der Schüler vorgeführt: der erste Satz aus einer Sinfonie von Herrn Wilhelm Baumfelder aus Dresden und eine Ouvertüre von Herrn Christian Fink aus Sulzbach in Würtemberg. Instrumental-Solo-Vorträge waren: Andante und Rondo aus dem *H moll*-Concert von B. Romberg, gespielt von Herrn Herrmann Brinkmann aus Hagen — Concert (1. Satz) für die Violine von Mendelssohn, gespielt von Herrn Jacob Rosenthal aus Posen — *Concert pathétique* (1. Satz) für Piano von Moscheles, gespielt von Herrn Arthur Hässel aus Chemnitz — das Weber'sche Concertstück von Herrn Carl Blanchet aus Lausanne gespielt und der zweite und dritte Satz aus David's *E moll*-Concert für Violine, gespielt von Herrn August Kellner aus Berlin. Das Hervorragendste in dieser Prüfung waren die beiden Solo-Gesang-Vorträge: Arie aus „Iphigenie in Tauris“, von Herrn August Nobling aus Barby und die Mendelssohn'sche Concert-Arie, gesungen von Frä. Anguste Branken aus Soest. Die jungen Sänger, die mit sehr ansprechenden Stimm-Mitteln ausgestattet sind, haben bereits eine beachtenswerthe Stufe bezüglich der Gesangsbildung erlangt. Die Sicherheit, Korrektheit und durchaus schöne Tonalbildung derselben, so wie ihr geschmack- und verständnisvoller Vortrag bewiesen, wie vortrefflich der Gesangsunterricht seit dem Eintritt des verdienstvollen Professor Götz in das Lehrer-Collegium unserer Musikschule bei dieser Anstalt vertreten ist. Im Allgemeinen war auch diesmal das Resultat der Prüfung ein sehr befriedigendes, besonders was nächst dem Gesange die Instrumental-Solo-Leistungen betrifft. —

Das Theater brachte am 21. November nach fast dreissigjähriger Unterbrechung Cherubini's „Lodoiska“ wieder. Das in musikalischer Beziehung so hochstehende Werk des grossen Meisters konnte bei unserem, für die klassische Musik gewiss nicht unempfindlichen, Publikum einer warmen Theilnahme gewiss sein. Schade, ewig Schade ist es, dass diese kostbare und so edle und kräftige Musik an ein so albernes und ungeschicktes gefasstes Libretto gebunden ist und die Oper sich deshalb voraussichtlich nicht lange auf dem Repertoire wird halten können. Der musikalische Theil des Werkes war mit grosser Sorgfalt einstudirt, die Ausführung der Hauptpartien durch Frau Witt (Lodoiska), Herrn Schneider (Graf Floresky), Herrn Damke (Titikan), Herrn Brassin (Darlinsky) und Herrn Herr (Varbel) eine durchaus lobenswerthe, ebenso wie auch die kleineren Partien gut besetzt waren. — Unser Operpersonal ist durch das Engagement der Frau Bock-Heinzen und der Frau Witt endlich completirt. Erstere gastirte anvor dreimal als Norma, Donna Anna und Agathe mit vielem Beifall. Sie besitzt ein schönes Stimm-Material und eine für ihr Fach sehr vortheilhafte Persönlichkeit, auch ist ihr Spiel genügend. Ihre Gesangs-bildung zeigt, wie bei den meisten Sängern der Gegenwart, neben vielen Güten auch mancherlei Lückenbaftes, im Ganzen jedoch scheint die Sängerin ein

soliden Geschmack zu haben und dürfte immerhin für unsere Oper als eine vortheilhafte Acquisition zu betrachten sein. Der bei seinem Debut so viel versprechende junge Tenorist Herr Claus, trat nach langer Zeit kürzlich wieder einmal als Max im „Freischütz“ auf, gefiel aber so wenig, dass die Direktion auf seinen Wunsch, das Engagement zu lösen, einging und Herr Claus demnach nächstens unsere Bühne ganz verlassen wird. Es ist schade um Herrn Claus's schönes Stimm-Material, das leider schon jetzt in Folge eines fehlerhaften Bildungsganges, den der junge Sänger genommen, stark gelitten hat. — Zer Vorfeier von Schiller's Geburtstag gab n am im Theater das Schauspiel „Wilhelm Tell“ mit der Musik von Bernhard Anselm Weber, welche jedoch bei der Wiederholung des Schauspiels bis auf die Ouvertüre wieder weglieb. Der Festvorstellung ging die Weber'sche Jubelouvertüre und ein von Dr. Gustav Kühne verfasster, von Herrn Gerstel gesprochenere Prolog voraus.

Bei dem Schillerfeste selbst wurde wie gewöhnlich sehr viel, — wohl etwas zu viel — musicirt und namentlich kamen auch Sachen zum Vorschein, mit denen Schiller und Schiller'scher Geist durchaus nichts zu thun haben, wie z. B. das Hirtenglied aus David's Oper „Hans Wacht“ und die von Frau Günther-Bachmann gesungenen Lieder. Ueberhaupt waren die meisten musikalischen Leistungen beim Schillerfeste nichts weniger als erquicklich, und oft musste man hierbei an den guten Willen denken, an die That einigermaassen erträglich zu finden. Anständig waren die von Frau Günther-Bachmann, Frä. Maier und den Herren Schneider und Behr vorgetragenen Soloquartette, die von diesen Herren gesungenen Lieder und Herrn Emil Böhmer's Klavierspiel („Widmung“ von Schumann, transcribirt von Läst, und „Auf Flügeln des Gesanges“ von Mendelssohn, transcribirt von St. Heller). Eine junge Dame, Frä. Eicke, sang die Arie aus der Schöpfung „Auf starkem Fittig“ sehr correct und sicher, aber noch ohne alle Empfindung. Ueber Herrn E. Bächner's Composition des Festgedichtes von Adolph Böttger, so wie über die Leistungen des Gesangsvereins „Ossian“ wollen wir still hinweggehen und bedenken, dass erstere innerhalb acht Tagen hat geschrieben und einstudirt werden müssen, der „Ossian“ aber ein un- und Dilettanten bestehender Verein ist. Von wirklichem Interesse waren bei der Fesctuler nur die vortreffliche Rede des Herrn Schnitze aus Delitzsch (bekannt durch seine Wirksamkeit bei der preussischen National-Versammlung im Jahre 1848) und die Declamationen Schiller'scher Gedichte von Frä. Wolfram („Die Gunst des Augenblicks“ und „Der Pilgrim“) und von Herrn Gerstel („Pegasus im Joche“). 30.

**Viertes Gesellschafts-Concert im Casino-Saale,**  
unter Leitung des städt. Capellmeisters Ferd. Hiller.  
Dinstag, den 5. Dezember.

Am Sterbetage Wolfgang Amadeus Mozart's.

Bei dem Herkommen, die Abonnements-Concerte immer an Dinstagen zu geben, hatte es sich bei dem diesmaligen getroffen, dass es auf den Sterbetag Mozart's fiel, und das Comité setzte deshalb in höchst sinniger Weise das Programm nur aus Compo-

sitionen von Mozart zusammen. Mozart geboren den 27. Januar 1756, erreichte nur sein 35. Lebensjahr, seine Kraft hatte sich bei der sich stetig erhöhenden Productivität aufgeschöpft; er hätte sicher noch Grossartigeres und mit seinem Alter Erhabeneres geleistet, wäre das Gefäss seines Körpers dem Fener und der Unaussehlichkeit, welche ihm bei der Ausführung seiner Ideen besaßen, gewachsen gewesen. Unzählige Nekrologe, dichterische Nachrufe, musikalische Auführungen, zum Theil eigends für diesen Zweck componirter Werke u. s. w., waren die Symptome des Schmerzes und der Theilnahme, welche so allgemein durch den frühen Tod erregt wurden. Darin, dass Mozart Alles: seine Schicksale, wie das Charakteristische seiner Umgehng mit vollkommener Wahrheit in sich aufnahm und in seinen Compositionen gleichsam zur Abklärung brachte, gleicht er Göthe — der sich z. B. durch die Verfasserin Götz von Berlichingens „den Shakespeare vom Halse geschafft hatte“; darin aber, dass er so unreflektirt, sprudelnd immer nur das Wichtigste zu treffen wusste, dass er gleichsam die Vermittlung, der Durchströmungspunkt des göttlichen Ideals in der Welt der Töne war, ist er ein Shakespeare. Wie einfach und vollständig spricht sich das in einem kleinen Zwiegespräch aus, das Mozart auf einer Reise durch schöne Gegenden mit seiner Frau hatte. Sein gewöhnlich mehr in sich gesogenes und düstere, als muntere und freies Gesicht beehrte sich nach und nach auf — so heisst es nämlich in Nissen's Biographie — und endlich fing er an zu singen, oder vielmehr zu brummen, bis er ausbrach:

„Wenn ich das Thema auf dem Papier hätte!“

Und als sie ihm sagte, dass das wohl zu machen sei, so fuhr er fort:

„Ja mit der Ausführung versteht sich! Es ist ein albern Ding, dass wir unsere Arbeiten auf der Stufe ausbecken müssen!“

Die Allmacht der Natur treibt ihn zum Schaffen und ist in ihm gleichsam das Subject seiner Produktion!

Doch wir ertappen uns auf dem Wege zu „Einigen Worten der Erinnerung an W. A. M.“ — und das wäre vor allen Dingen höchst unklug, weil wir dadurch unserer Prosa, ohne es zu wollen, einen Vergleich mit der sehr begeisterten und ebenso begeistert gesprochenen Poesie des Herrn Pöta zuziehen könnten.

Der erste Theil brachte uns die Ouvertüre zur Zanberflöte, die ganz meisterhaft gespielt wurde, die Scene und Arie aus der Oper Idomeno „Gennng ich bin entschlossen“, das Gedicht des Herrn Pöta und das Requiem. Fr. Johannsen sang jene mit klangvoller Stimme und durchdachtem Vortrage; dem Gedichte haben wir schon unsere Anerkennung ausgesprochen. Auch das Requiem wurde namentlich von den Chören mit Kraft und Präcision ausgeführt, wenn auch der Eindruck der letzteren der überwältigenden Hitze zu Folge nicht den Verdiensten des Dirigenten, Orchesters und Chors gntugend entsprach.

Dass man den Idomeno und das Requiem gewählt hatte, ist, obwohl letzteres sich im Concertsaale stets ausnehmen wird, wie eine „Predigt im Theater“, insofern sehr sinnreich, als Mozart jenen componirte, als er die erste leidenschaftliche Liebe empfand und hierbei zu dem Bewusstsein seiner eigenen Kräfte kommend, sein Genie nach seinem eigenen Dafürhalten am Versuchenderlichsten hatte walten lassen, und bei dem Requiem der letzten heiligsten Empfindung sich hingebend nicht

nur rücksichtslos mit seinem Genie zu Werke ging, sondern sein ganzes Wesen aushauchte.

Der zweite Theil bestand aus der Cdur-Sinfonie, die noch immer das *non plus ultra* populär wiedergebener Kunstgewandtheit ist; — wie reich ist namentlich der letzte Satz an contrapunktischer Schwierigkeit, und wie verständlich und klar spricht trotz dessen der natre Sinn selbst den Laien an!

Das Publikum huldigte durch die warme Theilnahme — sowohl der guten Durchführung der Fiecen — unter denen der Sinfonie die Palme gebührt — als auch der Wahl und Reihenfolge der Stücke — der ernsten Weihe dieses für die Musik so denkwürdigen Tages mit voller Hingebng und tiefer Begeisterung.

## Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. In den beiden Opera „Lucretia Borgia“ und „Romeo und Julie“ hatte Fr. Günther (Orsino und Romeo) Gelegenheit, sich als eine vortreffliche Sängerin zu zeigen. Diese junge Künstlerin besitzt eine sehr umfangreiche Mezzo-Sopran-Stimme, welche in jeder Beziehung vorzüglich gebildet genannt werden muss; ihr Spiel ist lebendig und ausdrucksvoll, ihr Vortrag edel und fern von jeder Effecthascherei. Rechnen wir hierzu noch eine wahrhaft imponirende und sehr angenehme Erscheinung, so dürfen wir Fr. Günther wohl mit vollem Recht ein günstiges Prognostikon stellen. Das Publikum spendete derselben den wärmsten Beifall, dem durch wiederholten Hervorruf nach der Scene und am Schluss, sowie durch *da capo* Verlangen des Trinkliedes erhöhten Ausdruck verliehen wurde. Fr. Johannsen als Lucretia und Herr Becker als Alfonso erhielten ebenfalls wohlverdienten Applaus.

Frankfurt a. M. Hr. Musikdirector Damek aus St. Petersburg wird in den ersten Tagen einen Cyklus von Vorlesungen über die Geschichte der Musik beginnen. Hr. Röhl hat sich mit demselben vereinigt, um diesen Vorträgen durch Ausführung hervorragender Musikstücke aus den betreffenden Zeitabschnitten eine lebendige Anschaulichkeit zu geben.

Würzburg. Der durch seine lieblichen Quartette bekannt gewordene V. E. Becker, hat eine neue Oper, „Der Descent“, vollendet, deren Ouvertüre mit grossem Beifall bei Gelegenheit einer Gesangsproduktion aufgeführt wurde. Man hofft, sie im hiesigen Theater auführen zu sehen.

Stuttgart. Der Nordstern von Meyerbeer, der ganz vortrefflich in musikalischer wie in scenischer Ausführung hie gegeben wird, erhält sich beim Publikum forwährend *en vogue*. So wie irgend Genaunerer über seine nächste Aufführung bekannt wird, sind sogleich alle Billets zum Voraus bestellt; er zieht stets eine grosse Menge Fremder hierher. — Halévy's Oper „Catharina Cornaro“ wird jetzt einstudirt.

Stettin. Fr. Emilie Mayer gab unter Leitung des Musikdirectors Carl Löwe ein Concert zu einem wohlthätigen Zwecke, welches als ein recht interessantes bezeichnet zu werden verdient. Die Concert-Sängerin bekundete ein schätzenswerthes Compositions-Talent und nicht etwa im kleinen Genre, sondern in einer *Ouverture seria* und *Sinfonie militare*, welche sich durch Klarheit und Einfachheit des Stils auszeichnen.

Manchester. Die beliebteste von allen hier gegebenen Opern ist die Zauberflöte, woran neben der classischen römischen Musik auch die vorzügliche Besetzung: Sarastro, Herr Formos — Tamino, Herr Reichardt — Pamina, Madame Raderdorf — Königin der Nacht, Madame Heitrich — Papageno, Signor Gregorio — Papagena, Madame Seidlnitzek — Monostatos, Herr Zepf und der vortrefflich eingetübte Chor Theil hat. — Die Winterconcerte haben auch begonnen und war das erste durch die Mitwirkung der Herren Ernst und Pianti ausgezeichnet. Mit diesen beiden Gebrüchern und den Herren Barons und Carodius eröffnete Herr Hallé der Dirigent der Concerte deren erstes durch ein Quintett von Schumann (Op. 44), wobei indess der Vortrag der Composition den Rang abgab. Zur weiteren Aufführung kamen: Sonate in G, Op. 96, von Beethoven, ein Trio desselben Meisters in C-moll, Op. 1 Nr. 3 und ein grösseres Thema mit Variationen in D, für Clavier und Violoncell von Mendelssohn. Eine Auswahl kleiner Pièces für Clavier und Violine, von Ernst und Heller componirt, schloss das Concert.

Boston. Der Mendelssohn-Verein hat das erste seiner diesjährigen Concerte vor einem Auditorium, zahlreicher wie je vorher, gegeben; eigenthümlich war es jedoch, dass bei dieser Gelegenheit kein einziges Werk des Componisten, dessen Namen der Verein trägt, zur Aufführung kam. Der Händel- und Haydn-Verein hat sehr Concerte angezeigt, in welchen er die bedeutendsten Oratorien der genannten Meister aufzuführen will.

Um Störungen in der Zusendung zu vermeiden, werden die geehrten Abonnenten der

## RHEINISCHEN MUSIK-ZEITUNG

freundlichst gebeten, das zweite Semester dieses Jahrganges bei den betreffenden Buch- und Musikalien-Handlungen recht bald zu bestellen. Ganz besonders wollen Diejenigen, welche diese Zeitung durch die Post beziehen, die Bestellungen umgehend erneuern.

Der Verleger: **M. Schloss** in **Cöln**.

### Altdeutsche Minnelieder.

Bei **J. Böhlau** in Weimar erschien und ist in allen Buch- und Musikalien-Handlungen vorrätzig: Lieder und Sprüche aus der letzten Zeit des Minnesanges, übersetzt von R. von Liliencron für gemischten und Männerchor vierstimmig bearbeitet von Wilh. Stade. 4°. Elegant brochirt. Preis 2 Thlr.

Festmarsch über 2 Melodien aus dem 13. Jahrhundert für das Pianoforte zu 4 Händen von W. Stade. 4°. Preis 15 Sgr.

**Neue Musikalien**, welche so eben in der **Carl Luckhardt'schen** Musikalien-, Kunst- und Buchhandlung in Cassel erschienen sind, als:

Auswahl Casseler Tänze und Märsche, Nro. 14 Jacobi, Rosengalopp 7½ Sgr.; Nro. 15 Meyer, Fanny, Polka-Mazurka 5 Sgr.  
Brunner, C. T., Der fröhliche Tänzer, Op. 203, Heft 5 und 6 à . . . . . 7½  
— Op. 283. Fantasie über Motive der Oper „Der Nordstern“ von G. Meyerbeer, f. Phe. 12½

**Rundschau.**  
In der Johanniokirche zu Magdeburg wurde am 26. Novbr. Mozart's Requiem in sehr gelungener Weise aufgeführt. Der dortige Seebach'sche Gesangsverein wollte „der Rose Pilgerfahrt“ von R. Schumann in einem Concerte vortragen.

Balfé's Oper „die Zigeunerin“ hat in Darmstadt keinen Beifall gefunden.

Den Bewohnern von Eisenach stehen grosse Genüsse bevor. Der Grossherzog von Weimar beabsichtigt, sein Hoftheater alljährlich 3 Monate zu schliessen, und die Mitglieder desselben in Eisenach spielen zu lassen. Es soll daselbst ein neues Theater gebaut werden.

„Tasso in Sorrent“. Lyrische Scenen für Soli, Chor und Orchester, componirt von C. Müller (Musikdirektor in Münster) wird im nächsten Concerte in Coblenz zur Aufführung kommen. Wilhelmio Claus spielte am 24. Novbr. mit grossem Beifall in Amsterdam in einem Concerte der Gesellschaft *Felix meritis*. In Brüssel wurde „Der Nordstern“ von Meyerbeer mit grossem Beifall gegeben.

Die Didaskalia meldet, dass Fr. Cravelli dem jungen Grafen Vigier zu Ende der diesjährigen Saison ihre Hand als Gattin reichen wird.

In Genf hat der Stadtrath der Theaterdirektion eine Unterstützung von 4000 Fres. bewilligt; gleichwohl fürchtet man für den finanziellen Bestand des Theaters. (Leserers ist nicht nur in Genf der Fall.)

<i>Brunner, C. T.</i> , Op. 284. Klänge der Liebe. Sechs leichte Tonstücke für Pianoforte . . . . .	17½
Düpont, J. F., Op. 14. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte . . . . .	22½
Osthoff, Op. 1. Vier Lieder für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte . . . . .	12½
— Op. 2. „Zerdrück die Thräne nicht in Deinem Auge“, Lied für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte . . . . .	10
Sennaj, G., Sieben beliebte Lieder übertragen für Pianoforte . . . . .	15
Verzeichniss sämmtlicher in Druck erschienenen Werke des General-Musik-Directors Dr. Louis Spohr, nach Reihenfolge der Opuszahlen, mit Angabe der Tonarten, der Verleger, der Preise und der Bearbeitungen zusammengestellt von J. Jantzen. Preis . . . . .	5
Ferner erschien in 2. Auflage:	
Spohr, Op. 141. 31. Quartett für 2 Viol. A. und Violoncello . . . . .	2 15
— Portrait auf chines. Papier . . . . .	— 20

Hierbei eine Beilage von C. Glaser in Schlessingen.



# Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 50.

Cöln, den 16. Dezember 1854.

V. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.

Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloß in Cöln erbeten.

## Musikgeschichtliche Betrachtung.

Von Dr. F. S.\*)

I.

Dass es, um zu dem Gedanken und der Schöpfung der grossen Oper oder der Symphonie der neueren Zeit zu kommen, Jahrtausende des Ringens und Abmühens bedurfte, das mag Niemand leicht übersehen. Dass es aber, um zu einer Melodie, wie: „Kommt ein Vogel geflogen“ mit einfacher Gitarre-Begleitung oder zu einer einfachen neueren Tanzmelodie mit einfacher harmonischer Begleitung zu gelangen, ebenfalls Jahrtausende bedurft habe, das glauben die Wenigsten. Eine so einfache Melodie, mit so einfachen Accorden begleitet, — das scheint etwas so sehr in der Natur Begründetes, dass wenigstens dieses allen Völkern zu allen Zeiten gemeinsam gewesen und noch sein müsste. Allein dem ist nicht so, nicht einmal in der Gegenwart. Die jetzigen wilden, oder, um mit Herder zu reden, „sogenannten“ wilden Völker besitzen eine Musik, falls man das Ding überhaupt so nennen darf, die für uns christlich-civilisirte Europäer grauenhaft ist, die mit unserer neuen Musik auch nicht die geringste Aehnlichkeit hat. Der allergrösste Theil der Muhammedaner und die gebildeten asiatischen Völker, — selbst die Chinesen, — soweit nicht eben christlich-europäische Cultur bei ihnen eingedrungen ist, haben einen Gesang, den wir höchstens unserm ältesten steifsten Choralgesang an die Seite setzen können und eine Instrumentalmusik, bei der wirkliche Töne nur in *unisono* (Einklang) also ohne alle Harmonie gehen, dagegen die Lärminstrumente in kaum taktartiger Bewegung die Hauptrolle spielen. Dass der poetische Theil der Gesänge dabei oft wunderbar

schön ist, möchte bekannt genug sein; wer daran zweifelt, sehe sich Herder's Völkerstimmen an. Allein der Schluss, den die Meisten mit Herder zu machen geneigt sind, dass es zu solch' schöner Poesie auch wohl schöne Musik bei den betreffenden Völkern geben müsse, ist durchaus fehlsam. Alle Berichte von musikverständigen Reisenden, — und nur solche können entscheiden, — beweisen das Gegentheil. Ueberhaupt bewährt sich der alte, oft ausgesprochene Satz, dass alle Künste und Wissenschaften in einem nothwendigen Connexe stehen, und desshalb, was fördernd auf die eine einwirke, auch mittel- oder unmittelbar auf die Entwicklung der andern wirken müsse, bei der Musik am allerwenigsten, ihre Geschichte zeigt vielmehr am deutlichsten, wie jener Satz nur mit den gehörigen Beschränkungen zu verstehen, wie namentlich dabei Individualität, ursprüngliche Anlage und Neigung der Völker zu Rathe zu ziehen sei. Die alten Aegypter z. B. deren Weisheit Viele noch jetzt anstauen, die nach neuern, an Waffen angestellten Untersuchungen, sogar schon den Process der galvanischen Vergoldung gekannt und in Ausübung gesetzt, die in der Architektur so weit vorgeschritten waren, — wie dürftig, wie durchaus der Musik der jetzigen, mehr oder weniger civilisirten ausserchristlichen Völker ähnelnd war ihre Musik! Die Hebräer — wie schrumpft unsere Vorstellung von ihren „schönen Gottesdiensten“ zusammen, wenn wir der Beschaffenheit ihrer Musik mit Fleiss nachforschen, und die in vielen Beziehungen so hoch gebildeten Hellenen, das classische Rom, — wie mager und schaal erscheint uns trotz aller Verehrung, und trotz aller Versuche der nichtunsocialischen radicalern Verehrer der Antike, die Sache anders zu wenden, dennoch gemäss den gründlichen Nachforschungen ihre Musik! *Non cantabant sed cantillabant!* d. h. sie sangen nicht, sondern sie declamirten in singendem Tone! sagt ein Schriftsteller des Mittelalters, der doch auch nichts weiter kannte, als die Musik seiner Zeit und

\*) Dieser Aufsatz war zunächst für eine literarische Zeitung bestimmt, doch glaubt Herausgeber, dass derselbe auch in der Rheinischen Musikzeitung vielen Lesern von Interesse sein dürfte.

er trifft die Sache damit vollkommen. Die Ultraverehrer der Antike müssen in diesem Punkte kleine Begebenen, falls sie es nicht vorziehen, — wie von einigen geschehen, — ihrer eigenen Zeit ins Gesicht zu schlagen und zu behaupten: unsere Musik sei eben schlecht und ausgeartet, aber die Alten hätten das Richtige gehabt. Dagegen lässt sich nur sagen: Jeder nach seinem Geschmack! Und dasselbe müssen mir auch im Geiste den alten Schriftstellern antworten, wenn sie uns von den Wundern, von der gewaltigen rührenden, erfassenden Schönheit und Kraft ihrer Musik erzählen. Sie kannten nichts Besseres und darum gefielen ihnen auch schon die düftigen Versuche und Anfänge. Und in einer Beziehung sind jene Wundererzählungen ja auch wohl begründet. Denn die Musik hat etwas Wunderwürdiges, — wie keine andere Kunst, selbst die Malerei nicht in dem Grade — in ihrem Material: im Tone. Wir sagen jetzt wohl: „den blossen Ton an sich gibt ja schon die Natur her, darin offenbart sich keine Kunst.“ Allein es gehört immer eine grosse Kunst dazu, um die Instrumente zu bauen, die den „blossenen schönen“ Ton hergeben, und es gehört eine grosse Kunst dazu, um das Instrument so zu behandeln, dass es den schönen Ton hergibt, und es gehört auch selbst eine grosse Kunst dazu, um aus dem Instrumente, welches uns die Natur mitgegeben hat: der Stimme Töne hervorzulocken, die so schön sind, wie möglich. Kein Wunder also, wenn man in früheren Zeiten diejenigen anstaunte und verehrte, die es wie Orpheus verstanden, schöne Töne aus jenen Instrumenten „hervorzuzaubern“, — wie wir ja auch jetzt noch unwillkürlich sagen, — die es verstanden eine Flöte, wenn auch nur mit einem einzigen Tone, so zu construiren, dass sich eben ein möglichst schöner, auf Nerven, Gemüth und Herz einwirkender Ton daraus gewinnen liess.

Aber das Alles sind allerdings schwache Versuche und Anfänge, die sich nur darauf beschränken, das nothwendige Material zu bilden. Die Musik aber, als eigentliche Kunst, als das, was sie werden konnte und sollte, wie wir jetzt aus Erfahrung wissen, ist so recht eigentlich — nicht eine — sondern die „christliche“ Kunst. Alle anderen Künste, und vielleicht macht nur die Malerei eine, jedoch längst nicht so hervorragende Ausnahme, wie die Musik, haben in den alten Zeiten schon einmal den Standpunkt einer Vollkommenheit erreicht, und im Christenthum erscheint nur etwa die Art als eine andere. Für die Musik aber ist das Christenthum, was es für das ganze Menschengeschlecht, das daran glaubt, gewesen: eine Erlösung aus drückenden Banden, eine Befreiung aus einem Banne, der bis dahin auf ihr lasten und ihre freie Entfaltung zu hemmen schien. Der

gewisse neue Geist, der den Gläubigen gegeben ward, ist ein innerlicherer, ein der Gottheit, dem Unennbaren und Unfassbaren mehr zugekehrter Geist, als der gewöhnliche Menscheng Geist; jener Geist lehrt Manchen unter uns auch jetzt noch innerlich Dinge und lässt sie in geweihten Momenten schauen oder tief fühlen, für die es in den Sprachen der Welt nicht die richtigen Worte gibt, für deren vollen Ausdruck erst eine neue Sprache in „Menschen- oder Engelzungen“ erfunden werden musste, wenn nicht die Musik uns gegeben wäre, wie sie im Christenthum ausgebildet und gross geworden. Das Unausprechliche in Schönheit auszusprechen, das ist das höchste Ziel dieser Kunst.

Alein wie langer Jahre hat es nicht auch im Christenthume bedurft, um die Musik zu dem heranzubilden, was sie werden und sein konnte! Zwar die Spuren des Richtigen sind schon frühzeitig zu finden, allein man wagte es anscheinend lange in gewöhnten Respekten vor der äussern Cultur der vormaligen Griechen und Römer nicht, über ihre Wissenschaft oder, richtiger gesagt, über ihre Irrthümer in der Musik hinauszugehen, und so kam es, dass man lango dicht an dem Richtigen vorüberging, ohne festen Muth, dasselbe zu ergreifen. Stund Jemand auf, der einen Theil der Wahrheit erfasst hatte, und danach verfuhr so hiess es sofort: „*novi ars, anathema!*“ — es war der Kampf des alten mit dem neuen Geist, es bewährte sich in diesem Punkte, was sich auch auf einigen andern Gebieten des Wissens und Könnens zeigt: Der neue Geist, der im Innern waltete, konnte sich nach Aussen nicht eher vollkommen Bahn brechen, das ganze äussere Leben wie ein Sauerzeug durchdringen, als bis die neuen Völker, welche auf den grossen Schauplatz der Geschichte getreten waren, mündig, geistig kräftig geworden. Zu jenem Behule aber mussten die neuen Völker erst in die Schule gehen, und es gab keine andere Schule als die der alten Völker. Die neuen Völker liessen sich belehren von den alten und deren Nachkommen, und als sie mit ihnen auf früherer Stufe waren, rissen sie die letztere mit sich fort zu einer höheren Wissenschaft und höherer Kunst. Die kräftigen Irrthümer werden — neben Beibehaltung des Wahren — abgeworfen, neue Prinzipien zu Grunde gelegt und darauf herrlichere Dome ausgeführt. Als eigentliche Bewahrerin des alten Geistes in der Musik, — ich will hier lediglich von dieser Kunst und ihrer Wissenschaft reden, — tritt die katholische Kirche mit ihrer Geisllichkeit und was daran hängt, auf. Wie oft hat Papst, Concilium und Bischof gegen die „neue Kunst“ geeifert und angekämpft, wie nahe war man oft dran, die Musik, um der eindringenden neuern Kunst willen ganz aus der Kirche zu verbannen. Doch konnte sie

den neuen Geist auch nicht einmal innerhalb ihres eigenen Gebietes hemmen. Harmonie, musikalischer Takt (Mensur genannt) und Figuralmusik, drangen unvermerkt ein, wengleich nur schüchtern fortschreitend. Die Kirchenmusik war aber in der ersten Zeit die Hauptmusik; ausser der Kirche wurde wenig musicirt, und was musicirt wurde, das nahm von jener Zeit und Maass. Und die Kirche hatte, wie dies ganz natürlich war, griechisch-römisches System — nicht angenommen, sondern beibehalten, wenn auch in etwas veränderter Gestalt. Von Harmonie in unserm jetzigen Verstande, war anfangs keine Rede; unter Harmonie verstanden die Alten ungefähr, was wir jetzt Melodie nennen. Musikalischer Rhythmus gab es so gut wie gar nicht; die Poesie oder das Wort mit langen und kurzen Sylben war in dieser Beziehung einzig maassgebend. Eben so wenig kannte man eine rhythmisch-symmetrische Melodie — lediglich die Poesie oder das Wort musste die Einheit hergeben. Und endlich existirte ein System von Tonarten, bei dem uns gegenwärtig die Haare zu Berge stehen. Das ganze war eigentlich nichts weiter, als ein einfacher einstimmiger Collekten- und Choralgesang mit Wort-Rhythmus, nur muss man nicht dabei an unsere vergleichungsweise sehr schönen Choräle, — oder richtiger: Kirchenmelodien, — denken. Von den griechischen Tonarten, von denen so oft und viel gesprochen wird, will ich wenigstens eine populäre Andeutung geben. Nehme man die erste beste Polonaise-melodie, sehe zu, welche Töne darin vorkommen, achte auf den tiefsten letzten Ton, nehme diesen als Grundton der benamenden Tonart an, und nenne sie: polnische. Dasselbe Manoeuvre stelle man mit: *Yankee doodle* an, und nenne die gewonnene Tonart: Nordamerikanische. Nun nehme man zur Abwechslung auch eine Operarie und behandle sie ebenfalls so und benamse die Tonart: deutsche, schwedische, russische u. s. w. Das könnte allerdings in's Unendliche, in's Irokiesische und Sibirische fortgehen. Jedoch der Willkühr steht es frei, zu sagen: Bis hierher und nicht weiter! aber es finden sich hie und da kleine Anhaltspunkte, woran man sich festklammern kann, um nicht in dem grossen Ocean unter zu gehen. Entweder muss die Zahl der Planeten der Evangelisten und Apostel oder der Wochen- oder anderer Tage oder auch der Regenbogen erhalten, um eine bestimmte Zahl zu gewinnen. Willkühr ist Alles. Wollte man auf jene Art Tonarten bauen, so blieb kein anderer Ausweg, als für jedes neue Musikstück eine neue Tonart zu construiren. Mit diesem verzwickten Tonartensystem in der Melodie hat man sich abgequält bis ungefähr zum Ende des sechszehnten Jahrhunderts. Allein es wurden schon vorher tüchtige Breschen hineingearbeitet, und Niemand

feuerte mit besserm Erfolge als: die erwachende Harmonie in unserm Verstande. Vor der Harmonie musste alle Unnatur schwinden. Wer Wesen und Bedeutung des Dreiklangs, des eigentlichen Repräsentanten der Harmonie, einmal erkannt hat, der kann aber die allein richtigen Tonarten nicht lange im Zweifel bleiben. Zur Veranschaulichung: Der Ton überhaupt entsteht dadurch, dass wiederholte Stösse in regelmässiger Wiederkehr unsere Gehörnerven treffen. Doppelt oder 4 mal oder 8 mal u. s. w. so viel Stösse als vom zuerst angenommenen Tone geben immer Octaven von dem letztern. 3 mal, oder 6 mal u. s. w. so viel Stösse lauter Quinten des ersten Tons in immer höheren Octaven. 5 mal oder 10 mal so viel Stösse Terzen des ersten Tons. Aus Terz, Quint und Octav besteht der zunächst harte oder Dur-Dreiklang. In einer Octav aber ist Alles beschlossen, darüber und darunter hinaus ist Alles eigentlich nur Wiederholung in einer andern Lage. Betrachten wir nun diesen Dreiklang, das Urfactum der Musik, als das Gerippe der Tonart oder Tonleiter, oder welchen Namen man dem Dinge geben will, und suchen die Lücken auszufüllen, — was natürlicher, als dass wir es wieder auf dem Wege der Dreiklangsbildung versuchen! Wollten wir zunächst auf der Octav des ersten Tons einen neuen Dreiklang bilden, so käme wiederum der erste Dreiklang, nur in einer andern Region, zum Vorschein. Nach der Octav aber steht, wie oben gesehen, die Quinte in der nächsten Beziehung zu dem ersten Tone. Desshalb nehmen wir die Unter- und die Oberquinte von dem ersten Ton und bilden darauf Dreiklänge; Beispiel: der erste Dreiklang ist *c, e, g* (*c*, blosser Wiederholung des ersten Tons), die Oberquinte ist *g*, die Unterquinte *F*, der Dreiklang von *g* ist: *g, h, d*, der von *F*: — *F, A, c*, also alle Dreiklänge zusammengesetzt: *F, A, c, e, g, h, d*. Setzen wir nun *F, A*, welche unterhalb und das *d*, welches oberhalb der Octave *c-c*, (wornin Alles beschlossen ist), liegt, in diese Octave hinein, so erhalten wir in der Reihe: *c, d, e, f, g, a, h, c* unsere, allein richtige und naturgemässe *Dur*-Tonleiter, die Bildung des weichen oder *Moll*-Klanggeschlechts, welche übrigens auf ganz analoge Weise geschieht, zu verfolgen, möchte hier zu weit führen. Es genügt, gesehen zu haben, wie notwendig die Entdeckung und weitere Entfaltung der Harmonie auf die Zerstörung des alten Systems wirken musste. Der Dreiklang musste gleichsam die Centralsonne werden, um die sich Alles Uebrige bewegt, und merkwürdig ist, dass die Bedeutung der Sonne als des Centrums unseres Planetensystems und die Bedeutung des Dreiklangs als des Centrums des musikalischen Systems fast zu gleicher Zeit geltend zu machen angingen. War doch freilich überall so oft Mathe-

matik, Astronomie und Musik in denselben Mauern auf's engste bei einander; wir erinnern nur an Pythagoras, Plato, Aristoteles, Kepler, Leibnitz, Chladni, Herbart und — Galilei, der Sohn eines hochberühmten Tonsetzers Vincenzo Galilei, selbst ein für seine Zeit ausgezeichnet musikalischer Theoretiker war. Und eben so, wie manche alte Griechen und Römer so nahe dabei waren, den Dreiklang und die Bedeutung desselben zu erkennen, dass wir uns geradezu wundern müssen, wie sie nicht zur vollen Wahrheit eingedrungen sind, so ist es auch mit den Astronomen. Denn von dem Centralfeuer des Philolaus zu geschweigen, um welches um einen Weltheerd (Humboldt Kosmos III, 350) sich die nicht rotirende Erde mit der Sonne selbst bewegen soll, gedanken wir nur der Aeusserung des Martinus Mincus aus Madura, dass die Erde freilich unbeweglich im Mittelpunkte ruhe, aber die Sonne, als kreisender Planet, von zwei Satelliten (Merkur und Venus) umgeben werde, und der noch viel prägnanteren Stelle im Arenarius (Pariser Ausgabe des Archimedes von 1615 von David Rivalus S. 449): „Aristarch aus Samos hülte die Astronomie widerlegt, welche sich die Erde unbewegt in der Mitte des Weltbaues denke. Die Sonne, bezeichne diese Mitte; sie sei unbeweglich wie die anderen Sterne, während die Erde um die Sonne kreise.“ Die Alten haben in vielen Dingen geahnt, was wir jetzt klar erkannt, nachdem wir, was sie wussten, erlernt, und was sie ahneten, unter Benutzung geschärfter und neu erfundener Instrumente weiter verfolgt haben, und wer weiss, ob nicht auch noch die Zeit kommen mag, wo das uralte Problem der „Harmonie der Sphäre,“ wenn auch in anderer Art, als es sich die Alten, namentlich die Pythagoräer dachten, gelöst wird. Denn jene verstanden unter Harmonie eine Tonart oder Tonleiter oder danach gebildete Melodie. Die Töne der Gestirne aber müssen conspirend gedacht werden, in eine Harmonie gelegt nach unsern Verstande, und mit der Darstellung von diesem Gesichtspuncte aus hat der grosse phantasiereiche Kepler in seiner *Harmonice mundi* bereits einen tüchtigen Grund gemacht. Es wird eine grossartige Instrumentalsymphonie sein, vielleicht eine neunte Beethoven'sche mit Chor der himmlischen Heerschaaren.

#### Aus Hannover.

Meinen letzten Bericht habe ich noch ergänzend hinzuzufügen, dass auch Fr. von Stradiot-Mende in dieser Saison hier gastirte und besonders als Valentin ausserordentlich gefiel. Neben vielen andern Vortzügen zeichnet sich dieselbe durch eine echt dramati-

sche Leidenschaftlichkeit in Handlung und Gesang aus, die nur anweilen etwas zu zügelte sein möchte.

Rücksichtlich des Barytons ist noch immer Jammern. Herr Weiss weiterteit mit Herrn Clement, wer den Preis verdient. Man sagt, dass beide das hiesige Klima nicht vertragen können. Ich finde es grausam, sie dennoch so lange Zeit an das hiesige Klima zu fesseln. Von Carl Becker aber weiss ich mit Bestimmtheit, dass ihm, als geborenen Hannoverwäuder, die hiesige Luft — und er der Heisigen — zuzugewandte.

Da ist doch der Herr Roger ein ganz anderer Mann, den greift nicht Weiter noch Klima an, er ist allüberall gut! Er gastirte hier in diesem Monat als George Brown, Edgarlo, Prophet und Raoul. Das einzige, was man dem Künstler Roger vorwerfen kann, ist, dass er sich in Spiel und Gesang nicht so ganz frei von Manier hält, wie er wohl könnte und sollte. Aber sonst ist er doch ein ganzer Künstler, jeder Zoll ein Künstler. Man streitet sich hier viel darüber, in welcher Rolle er am besten gewesen. Ich kann nur sagen: als Künstler in allen gleich gut. Eine andere Frage ist: ob ihm alle Rollen gleich gut zuzugewandte. Aber auch darin habe ich keinen bemerkenswerthen Unterschied gefunden. Am meisten aber hat er meine Bewunderung im Propheten erregt. Wer diese Rolle so darstellen und vortragen kann, dass sie uns Interesse einflösst, Rührung, sogar theilweise Hochachtung in uns erwecken kann, dem müssen wir unbedingt die Meisterschaft in Auffassung und Wiedergabe anerkennen. Und was das Beste an seinem Gastspiel ist: die Schwingungen, welche er im Publikum und besonders auch in seinen Mikstakuten erregt, tönen dauernd und wohlthätig fort. Es ist das Gute der wahrhaft wieder zur Natur gewordenen hohen Kunst, dass sie durch ihre edle Einfachheit und Verständlichkeit, welche uns selbst die höchste Kunst als eine so leichte Sache erscheinen lässt, dass man sich fast wundert, warum man es selbst nicht bereits eben so gemacht hat, zur lebendigsten Nachahmung unwillkürlich erbeitet. Und das Publikum gewinnt wieder einen festeren Maassstab, der, wenn man sich an immerhin schätzenswerthe, aber doch gar zu leicht zum Subjectivismus geneigte Persönlichkeiten: zu sehr gewöhnt, auch wohl an Zeiten verloren geht. Aber schafft uns nur einen Baryton, so sind wir mit unserm jetzigen Personale sehr, sehr zufrieden! —

Ich ver sprach in meinem letzten Bericht etwas über die neu aufgeführten Opern Catharina Cornaro, die Instigen Weiber von Windsor und die beiden Schützen zu sagen. Die Aufführung der letzten Oper betrachte ich als einen achtungswerthen Act der Pietät. Es ist indessen bekannt, dass die Fabel und Dichtung darnach das beste ist. In der Musik mangelt die Grazie auch hier nicht durchaus, auch macht das Sextett durch die höchst komische Situation und in etwas auch durch die Musik eine gute Wirkung; allein grösstentheils ist die Musik doch oberflächlich, es fehlt das drastisch Packende des Caar und Zimmermann; wir halten dafür, dass nur diese Oper Lortzing's, hauptsächlich eben nur der Drastik und des übersprudelnden Witzes der Musik und Dichtung wegen, von längerer Dauer sein wird. — Den Instigen Weibern einen bestimmten Charakter zu geben, möchte schwer halten. „Die Instigen Weiber“ von Shakespeare sind freilich ein, und was für ein, reizendes Lustspiel. Den Mittelpunkt desselben bildet immer und immer Hans John Falstaff; seine Fehler sind es, die

vorwiegend zum Gegenstand des Lachens gemacht und dadurch in ihrer Verkehrtheit dargestellt werden, und an diesen Mittelpunkt schließt sich das Andere natürlich an. Aber nur a priori gefragt: Ist der Fallstaff Shakespeare's wohl eine musikalische Figur? Was verhindert, dass nun dieser Fallstaff mit seinen grossen und fast schmerzlichen Fehlern nicht zum Ekel wird, dass er uns doch immer eine lustige Figur bleibt? Sein unendlicher Humor, der sich besonders im Witze und zwar in dem reinen Verstandeswitze äussert. Dies Element ist nun gerade dasjenige, was der Musik am allerfernesten liegt, es tritt daher auch in der Oper am meisten in den Hintergrund, allein die Empfindung Fallstaff's gewinnt leider durch die Musik nur noch mehr an Energie, und diese Empfindung an sich — ohne das Vorwalten jenes Wittes — ist geradezu gesagt: absolut gemein. Wir halten die Zusammensetzung: musikalischer Fallstaff für ein rein *contradictio in adjecto*, und der Componist hat auch deshalb darin seine schwächste Seite; die Melodic: „Wie freu ich mich u. s. w.“ wird wie der Kerl: gemein. Das moralisch Hässliche in solcher durch Nichts verklärten nackten Gemeinheit darzustellen, ist gewiss nicht Zweck und Gegenstand der Kunst. Was sollte nun das Komische der Oper ausmachen? Junker Spärlich und Dr. Cajus sind rein aufgeputzte Figuren, die etwas Wesentliches nicht bedeuten. Die beiden „lustigen“ Weiber sind freilich auch in der Musik durchaus nicht traurigen Temperaments. Allein an ihrer platten Intrigue, selbst wie sie in Shakespeare erscheint, jetzt noch wahrhaftes Gefallen oder wenigstens Interesse zu finden, geht doch schwer an, und wenn uns einer sogar oft wie diese lustigen Weiber versichert: „Ich lustig, sie sind lustig.“ so kommen wir am Ende auch über die verdächtige Idee: „Ich bin — Du bist —, sind wir alle beide —!“ Das einseitige, was uns übertrieben und musikalisch einen reinen komischen Eindruck macht und in wirklichem höhern Lustspielton behandelt ist, bleibt: Plutts Eifersucht; allein sie geht zu sehr nebenher, um sich zum Centrum krystallisiren zu können. Nun ist die Oper allerdings auch „komisch-fantastisch“ getauft. Soll „fantastisch“ etwa bedeuten: willkürlich, wie die rohe natürliche Fautasie wohl zu sein pflegt, so lassen wir die Sache gelten. Allein das soll es gewiss eben so wenig bedeuten, wie das bloose Vorkommen von Mondschein und Elfenraus im letzten Act den Ausdruck rechtfertigt. Der Sommerschmerztraum ist fantastisch, weil den wirklichen Gebilden beständig fantastische zur Seite treten und mit ihnen in innigen Zusammen- und Gegenständlichkeiten eine Harmonie anmachen. Was findet sich hier davon? — Wir würden uns bei dem eigentlichen Charakter der Oper nicht so lange aufhalten, wenn wir nicht gerade der Ansicht wären: Der Hauptfehler der Oper ist Mangel an Charakter, wenn wir diesem Begriff auch noch so grosse Capacität geben; wir nehmen keine Bestimmungen und deshalb im Grunde gar keinen Eindruck des Ganzen mit nach Hause. Das schliesst aber natürlich nicht an, dass wir uns an vielen musikalischen Einzelheiten ganz herrlich ergötzen, dass die Ouvertüre und Instrumentation vorzüglich und gewählt, jedoch für die Komik sehr oft zu dick und schwer ist. Die Mundschelmenski, also das am wenigsten Dramatische, ist gewiss das Allerinteressanteste und Schönste; aus ihr aber sieht Mendelssohn mit offenen Augen heraus, obgleich wir das nicht als einen Vorwurf meinen. In Summa: dass in der Mendelssohn's-

sehen Richtung wendlich viel Lyrisches und Episches steckt, aber wenig Dramatisches, d. h. was Zusammenwirken des Gesangs und der Instrumente anbetrifft, sehen wir an dieser Oper Nicolai's. Entweder sie bleibt in der Geschichtswelt oder Schilderung stecken, oder: sie fällt durch. — Ueber Catharina Cornaro würde ich nicht viel zu sagen wissen, selbst wenn die Oper weniger bekannt wäre als sie ist. Dass Sachen in der Oper Liederstyl hätten, halte ich für einen ungerechten Vorwurf. Er hat vielmehr nach den besten Mustern gearbeitet. Allein dass er auch eben nach Mustern gearbeitet hat, hört man der Musik an. Sie hat dadurch, und durch die monotone gerade Tactbewegung etwas Schwerfälliges, was durch das prosaische Motiv des Raths der Zehn nur noch verstärkt wird. Venedig ist gewiss ein Ort für Opernfabeln. Nur die Regierung der Zehn ist schrecklich unmusikalisch, weil sie allen, aber auch allen Gefühls entbehrt. Nicht einmal wirkliche Gefühlsbosheit herrscht bei diesen Herrschern in Wirklichkeit. Das Singen der Zehn kann gradum, musikalisch dargestellt, höchstens ein unheimliches Murren durch die Zahne sein. Lieber noch eine personifizierte Seufzerbrücke, die könnte doch wenigstens senfen, wie wir es hier noch immer thun nach — Richard Wagner. 12.

### Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Herr Sowade vom Hoftheater in Hannover trat am Sonntag als Fra Diavolo auf und erregte allgemeines Missfallen, da seine Stimme von Zahn der Zeit gar zu sehr gelitten. Sein Spiel ist sehr gut, aber von einem Sänger verlorst man zunächst Stimme. — Herr Ernst Weissenborn, Capellmeister in 17. Inf. Reg. hat von Sr. K. Hoheit dem Fürsten von Hohenzollern, als Anerkennung für eine Composition, ein sehr werthvolles Geschenk erhalten. — In der zweiten Soirée für Kammermusik im Saale des Hotel Disch, welche am Dienstag stattfand, hörten wir Streichquartett von J. Haydn (*C dur*) und Quintett von Onslow (*A moll*) vorgetragen von den Herren Pixis, Derckum, Peters, Reimers, und Bremer; ferner Trio für Pianoforte, Violine und Violoncelle von Mendelssohn (*D moll*) vorgetragen von den Herren Brunnig, Pixis und Reimers und Solostücke für Pianoforte: Erläute und Nocturne von Chopin, sowie Impromptu von Hiller, gespielt von Herrn Brunnig. Alle Mitwirkende leisteten durchaus vorzügliches, so dass dieser Abend allen Anwesenden ein wahrhaft gennussreicher wurde. Wir wollen deshalb keinen der Künstler hervorheben, um besonderes Lob spenden; jeder dürfte die Ueberzeugung in sich tragen, zur Verherrlichung des Ganzen das Seinige in vollem Maasse tragen zu haben. —

Bonn. Donnerstag den 7. December hat unser zweites Abonnements-Concert stattgefunden, und zwar mit sehr schönen Erfolgen. Es wurde zunächst die erste Sinfonie in *C dur* von Beethoven gegeben, welche unbegreiflicherweise fast nie in den Concertprogrammen der letzten Decennien zu finden ist; dann folgte die Gesangs-scene von Spohr, in anerkannt vorzüglicher Weise von Herrn Concertmeister Hartman aus Cöln vorgetragen, und den Bechluss machte Mendelssohn's Lobgesang, in welchem Fräul. Nina Hartmann, Schülerin der Musikschule in Cöln, und insbesondere der um den Sologesang hochverdiente Herr Koch die Sopranrollen ganz vortreflich sang, und somit zum Gelingen des Werkes wesentlich beitrug. Das Orchester zeigt mit jeder neuen Leistung unter seinem Dirigenten wesentliche Fortschritte; es findet

iese Thatsache hier aber auch die allgemeinste Anerkennung. Zumal wurde die Beethoven'sche Sinfonie im Allgemeinen wie in den Details so hübsch wiedergesprochen, dass sich am Schlusse derselben lauter Beifall, mit dem man hier sehr sparsam ist, kundgab. — 9.

Bremen. Herr Capellmeister Sobolewsky gab unter Roger's Mitwirkung ein sehr besuchtes Concert im Theater. Roger sang Schubert's Erlkönig mit grossartigem Beifall. Eine neue Composition des Concertgebers „Die Helden der Edda“, eine Meeresfantasie (?), beschloss den schönen Abend auf eine würdige Weise.

Düsseldorf. Die erste Soirée für Kammermusik der Herren Tausch und Forberg wurde durch Mitwirkung des Herrn Pixis aus Köln und des Herrn Bockmühl, ein erhöhtes Interesse verliehen. Die Theilnahme des Publikums ist in diesem Jahre eine besonders erfreuliche.

Dresden, im Dezember 1854. Die Erscheinungen der diesjährigen hiesigen musikalischen Saison sind in ihrer Zahl keineswegs aufdringlich, und die Seltenheit solcher, die das allgemeine Interesse beanspruchen dürfen, erwöhnt fast das Publikum vom Concertbesuch. Fr. Marie Wiewick spielte vor Kurzem in einem eigenen Concerte Beethoven's *Es dur*-Concert mit ausserordentlicher Vollendung, und es war nur zu bedauern, dass für die schwierige Orchesterbegleitung ihr die Hälfte der könlgl. Kapelle fehlte. Diese war Fr. Marie von Harder in einem Concert am 6. d. M. zu Theil, welches durch rasge persönliche Theilnahme an der Concertgeherin und durch vorzügliche künstlerische Unterwühlungen ein ausnahmsweise höchst zahlreiches Publikum versammelte. Die genannte junge Pianistin besitzt zu einer solid und trefflich durchbildeten Technik frei von jeder Sucht nach Extravaganzen ein feines Gefühl und eine sehr anmuthige gräflose Behandlung für den Vortrag. Sie bethiätigte dies durch die sehr gelingende Ausführung von Beethoven's *C moll*-Concert, und einiger Piècen von Chopin, und Gotschalk in höchst erfreulicher Weise; ein reicher voller Ton und eine gesangvolle Führung der Melodie zeichnen ihr Spiel aus. Zu der Fantasie Liszt's aus Lucia, womit sie ihre Vorträge schloss, fehlt ihr noch die effectvolle Energie der Bravour, und es möchten die Compositionen arterer Empfindung das ihr am meisten zuzugende Terrain bleiben. Fräulein Catharina von Coniar unterstüzte die talentvolle Virtuosa durch Gesangsvorträge. Es besitzt diese junge Künstlerin eine schöpferische Individualität, welche Fantasie, Geist, leidenschaftliche Gefühlsliefe, und eine künstlerische Durchbildung für den getragenem Gesang in ungewöhnlicher Weise vereinigt. Sie führte mit edler und einfacher Wahrheit des Ausdrucks eine Gesangs-scene Piccini's des einstmaligen Rivalen Gluck's und Lieder von Jos. Haydn und Reissiger an; mit rührender Innigkeit und Vollendung namentlich des ersten „Geistesgesang“. Erst ein offenes Hervortreten zu öffentlicher Production thätigen wird derselben jene volle Ruhe im Gebrauche ihrer schönen Mittel gewähren, welche zu der feineren künstlerischen Structur des Vortrags an richtiger Stelle die scharfen Schlag-schatten des Effects hinanzutreten lässt. Auch Herr Fr. Schubert fügte dem Programm den virtuoson Vortrag des Perpetuum mobile von Paganini, und Herr Dawson eine geistvolle Vorlesung zweier als Poesie schwachen Gedichten von G. Döring und Schoererberg hinzu. Die Overtüre zu „Lodoiska“ eröffnete das Concert und bildete eine treffliche Einführung für die im Gluck'schen Styl gehaltene Arie Piccini's, deren Wahl dem ohrenden, aber dem grossen Publikum gegenüber schwieriger, vorwiegend klassischen Geschmack der ausführenden Sängerin darlegte. — Frau Jenny Lind-Goldschmidt ist wieder hier angekommen, es verlanst noch nichts von einem wiederholten öffentlichen Auftreten derselben, doch darf man ein solches vielleicht erwarten, denn der Fortgenuss des Bei-

falls und Rahms ist eines der angenehmsten Geschäfte. — Meyerbeer war anwesend um Vorbesprechungen zur baldigen Inszenierung seines „Nordsterns“ an halten, für dessen Beetzung sich in unserm Operpersonal einige Lücken vorfinden. Das Interesse, das sich offenbart und mit Recht zu dies Unternehmen unserer Bühne knüpft wird nur durch die Bemerkung gestört, wie bei den hiesigen wenig zahlreichen Gesangs-kraften der Bühne dadurch jedes Bestreben, der Oper ein reicheres Repertoir zu gewinnen, unterbrochen und gestört wird. Denn die Anforderungen und der Aufwand, welche von solchem Werk anzerntrennlich sind, gheüsten fast ein volles Sirenen aller sonstigen Thätigkeit. 33.

Danzig. Unsere diesjährige Concertsaison entfaltet sich in sehr erfreulicher Weise. Es fanden binnen vier Wochen bereits drei Concerte statt, ein viertes — die Aufführung von „Haydn's Schöpfung“ durch den Gesang-Verein unseres sehr verdienstvollen Musik-Direktors Markull zum Besten der abgebrannten Memeler soll bald folgen.

Wien. Kaiser Napoleon hat die Dedikation des von J. Strauss componirten Napoleons-Marsch anzunehmen gerubt. — Folgende Opern: Tannhäuser, die Stumme von Portici und die Jüdin, sollen einstudirt werden.

Florenz. Eine neue Oper von Battista, „Ermelinda“ genannt, ist mit überraschend grossen Erfolge in Scene gegangen.

Amsterdam. Herr Richard Hol, ein junger, sehr talentvoller Componist, erhielt in der letzten Sitzung des Vereins zur Beförderung der Tonkunst, einen Preis für seine eingesandten sechs zweistimmigen Lieder. Preisrichter waren die Herren L. Spohr, Fr. Commer und de Cate.

Paris. Das *Theatre lyrique* hat eine neue einkaktige Oper *le Roman de la Rose*, gebracht, die zwar auch in Deutschland spielt, mit der dort allseits bekannten „verzauberten Rose“ aber nichts gemein hat, sondern eine sehr einfache und harmlose Liebesgeschichte behandelt, die für die Betheligten Anfangs schlimm und zum Schlusse gut ans geht. Die Musik, welche Herr Pascal in diesen dürftigen Stoff eingewebt hat, deckte dessen Blößen wenigstens so weit, dass das Ganze beifällig angenommen wurde.

Manchester. Madame Rudersdorf hat zu ihrem Benefiz „Robert der Teufel“ gegeben und damit ein so volles Haus erzielt, wie es in der ganzen Saison noch nie dagewesen. Die Vorstellung wurde nur dadurch beeinträchtigt, dass die Scenen in welchen Fräulein Büry, Isabella, beschäftigt war, eines Unwohlseins dieser Sängerin wegen, wegleiben mussten.

Stalyhridge. Hier fand neulich ein Concert eigenthümlicher Art statt, denn sämtliche Mitwirkende waren — Blinde, ein Naturfehler, der sie indessen nicht hinderte neben den Compositionen eines Händel, Haydn und Mozart, die jüngerer inländischen Componisten, zur grössten Zufriedenheit des sehr zahlreich angewesenen Publikums vorzutragen.

New-York. In der Oper „Semiramis“ hat Signora Grisi als Königin von Babylon einen wahrhaft königlichen Triumph gefeiert und sie glänzte um so mehr, als alle Nebenrollen nur durch sehr unbedeutende Kräfte besetzt waren. Rossini's Barbier soll zur Aufführung kommen, sobald Mario, der an einem leichten Unwohlsein leidet, wieder bei Stimme ist.

## H a n d s c h a u .

Henry Litoff hat mit seiner neuesten Concert-Sinfonie und der Ouvertüre zu den „Gironisten“ in Brüssel grosses Aufsehen erregt; dasselbe war auch in Weimar der Fall.

Vicieuxtemps gab vor einigen Tagen in seiner Vaterstadt Versailles ein sehr besuchtes Concert.

Das Gastspiel des Fr. Anna Zerr in Feiburg erregt wahrhaftes Entzücken.

In Darmstadt hat seit langer Zeit keine Sängerin so gefallen wie Fr. Krall, welche zwar noch Anfängerin, jedoch eine vorzügliche Künstlerin zu werden verspricht.

Die Breslauer Zeitung sagt über das Spiel von Frau Clara Schumann, dass ihre Technik eine vollkommene genannt werden müsse, was jedoch vermisst wurde, war die Seele. Der gute Referent glaubt aber zuletzt, dass der Flügel Schuld daran gewesen und giebt Frau Schumann den Rath, für die Folge in der Wahl ihres Instrumentes vorsichtiger zu sein.

In Petersburg wurde Meyerbeer's „Prophet“ unter dem Titel „Die Belagerung von Gent“ gegeben.

In Amsterdam macht die Direction der deutschen Oper brillante Geschäfte; Fr. von Marra glänzt dort in erster Reihe.

Frau Clara Schumann feiert in Bremen wahrhafte Triumphe. Die Siagakademie in Dessau beging den Todestag Friedrich Schueider's durch eine feierliche Musikaufführung und der Männergesangsverein sang an seinem mit Blumen geschmückten Grabe.

Herr Widemann hat in München mit grossem Beifall als Raoul in den Hugenotten debütiert.

Der Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin und der Prinz-Regent von Baden lassen jetzt, nach dem Vorbilde des Berliner k. Domchor's einen ähnlichen kleinern Verein an ihren Höfen bilden.

Joachim hat zwei neue Operntexte componirt und zwar zu Shakespeare's Heinrich IV. und zu Grimm's Demetrius, welche ihrer Veröfentlichung entgegen sehen.

Bei **Bruno Hinze** in Leipzig ist erschienen.

	Thlr. Sgr.
<b>Brendel, Franz.</b> Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. 22 Vorlesungen. gr. 8. eleg. geh. . . . .	2
— Grundzüge der Geschichte der Musik. 3. verm. und verb. Auflage. (Eingeführt bei den Conservatorien in Leipzig. Prag u. k. O.) 8. eleg. geh. . . . .	8
— Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft. gr. 8. eleg. geh. . . . .	1 5
<b>Hoplit.</b> Das Carlsruher Musikfest im October 1853. gr. 8. eleg. geh. . . . .	15
<b>Pohl, Richard.</b> Akustische Briefe für Musiker und Musikfreunde. Eine populäre Darstellung der Akustik als Naturwissenschaft in Beziehung zur Tonkunst. 1 Bdchn. 8. eleg. geh. . . . .	20
(Das 2. Bldchn. erscheint zu Ostern 1854.)	
<b>Sieber, Ferd.</b> Anleitung zum gründlichen Studium des Gesanges. In alphabetischer Ordnung abgefasst und allen Freunden eines edlen Gesanges gewidmet. 8. eleg. geh. . . . .	10
<b>Wagner, Rich.</b> Zwei Briefe. gr. 8. eleg. geh. . . . .	10
(I. Ein Brief an den Red. der „Neuen Zeitschrift für Musik“. II. Ein Brief an Frz. Liszt über die Götthe-Stiftung.)	
<b>Wälte, G.</b> Neue Grammatik der Tonsetzkunst. Mit 2 Notentafeln. gr. 8. geh. . . . .	1 15

## Neue Musikalien

aus dem Verlage von

**F. E. C. Leukart in Breslau.**

<b>Häner, R.</b> Op. 2. Drei Stücke für Pianoforte, dem Königl. Preuss. Hof-Capellmeister Herrn Wilhelm Taubert gewidmet. . . . .	20
<b>Gumbert, Ferd.</b> Op. 67. Fünf Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. . . . .	17 1/2
Nr. 1. O fragst mich nicht.	
Nr. 2. Heimkehr.	
Nr. 3. Auf dem Wasser.	
Nr. 4. Du bist mein Traum.	
Nr. 5. Das Menschenbera.	
<b>Reinador, G.</b> Tänze und Märsche für Pianoforte.	
— Op. 27. „Jägers Lust“, Galopp . . . . .	7 1/2
— Op. 28. Schulze- und Müller-Sprünge. Polka tremblante, dem Herrn Dr. Rudolph Löwenstein gewidmet.	5
— Op. 30. Patrioten-Marsch . . . . .	5
<b>Mächig, Carl.</b> Op. 2. In stiller Nacht. Salonstück für Pianoforte . . . . .	12 1/2
— Op. 3. La belle Gracieuse. Mazurka élégante pour Piano. A Mademoiselle Anna Haberstrohm. . . . .	17 1/2
— Op. 6. Drei Characterstücke: Gondellied. — Mährchen. — Scherzo. — für das Pianoforte. . . . .	20
<b>Otto, Julius.</b> Op. 106. Drei leichte Rondos für das Pianoforte zu vier Händen. Der lieben Jugend gewidmet.	
Nr. 1. „Auf zur Gondel“ . . . . .	15
Nr. 2. „Komm hasche mich“ . . . . .	15
Nr. 3. „Auf zum Tanz“ . . . . .	30
<b>Potpourris sur des thèmes d'Operas favoris pour Piano seul.</b>	
Nr. 10. Donizetti, Lucrezia Borgia . . . . .	20
<b>Schön, Moritz.</b> Der Sonntagsgeiger. Eine Sammlung nationaler und scherzhafter Musikstücke für zwei Violinen. (2. Violine ad libitum). 2. Heft . . . . .	15
<b>Stuckenschmidt, L. H.</b> Op. 5. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ihrer Excellenz der Frau Generalin von Feldern gewidmet . . . . .	17 1/2
Nr. 1. Die Nachtigallen.	
Nr. 2. Seelenwanderung.	
Nr. 3. Des Müllers Blumen.	
Nr. 4. „O würden Sterne meine Lieder.“	
— Op. 6. Vier Lieder für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Seinem Lehrer, dem Musikdirector Herrn W. F. Kiem, zugeeignet . . . . .	17 1/2
Nr. 1. „Nicht du das Meer?“	
Nr. 2. Ruhe in der Geliebten.	
Nr. 3. Volkslied.	
Nr. 4. „Ich will von dir, was keine Zeit zerstört.“	
<b>Ulrich, Hugo.</b> Op. 8. Fünf Lieder für eine tiefere weibliche Stimme mit Begleitung des Pianoforte. . . . .	25
Nr. 1. Nähe des Geliebten.	
Nr. 2. „So schmerzlich zuckt um deine Lippen.“	
Nr. 3. An den Mond.	
Nr. 4. Volksweise.	
Nr. 5. Geistliches Abendlied.	
— Op. 10. Drei Lieder für eine Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. . . . .	20
Nr. 1. Mailied.	
Nr. 2. O frage nicht!	
Nr. 3. Lied auf der Wacht.	

Um Störungen in der Zusendung zu vermeiden, werden die geehrten Abonnenten der

## RHEINISCHEN MUSIK-ZEITUNG

freundlichst gebeten, das zweite Semester dieses Jahrganges bei den betreffenden Buch- und Musikalien-Handlungen recht bald zu bestellen. Ganz besonders wollen Diejenigen, welche diese Zeitung durch die Post beziehen, die Bestellungen umgehend erneuern.

Der Verleger: **M. Schloss in Cöln.**

### Neues Gesang-Journal.

Bei **H. G. Naegeli** in Zürich (Commissionär in Leipzig: Herr Fr. Hofmeister) ist erschienen und bis zum Jahresschlusse im Subscriptions-Preise von 10 Franken oder 2 Thlr. 20 Sgr. vollständig zu beziehen:

**Naegeli, Herrmann, der Sänger an der Limmat. Auswahl einstimmiger Lieder und Gesänge mit Pianoforte-Begleitung. Band I. Nro. 1—25. (55 Compositionen enthaltend.) Preis jeder Nummer einzeln: ½ Frs. oder 4 Sgr.**

Da der Name Naegeli in der musikalischen Welt einen guten Klang hat, derselbe insbesondere mit dem Flor des Gesangswesens in engem Zusammenhange steht, so darf die Handlung, welche das Werk publiziert, hoffen, dass diese Sammlung von Gesängen, die für jede Stimme (sogar diejenigen vom geringsten Umfange) eine Ausbeute gewährt, überdies eine bedeutende Kunstfertigkeit beim Sänger nicht voraussetzt, in allen Gegenden Deutschlands Eingang finden werde, um so mehr, da sie sich durch einen werthvollen Text-Inhalt, ihren ungewöhnlich billigen Preis und eine vorzügliche Ausstattung empfiehlt.

### Neue Musikalien.

Im Verlage von **Fr. Kistner** in Leipzig erschienen so eben:

	Thlr. Sgr.
<b>Evers, C.,</b> Quatuor Nro. 1 für 2 V., A. und Vello, Op. 52 . . . . .	2 20
— <b>Quatuor Nro. 2</b> für 2 V. A. und Vello., Op. 56	2 20
<b>Georgy, Th.,</b> Sinfonie Nro. 3 (C dur). Vierhändiger Clavier-Auszug vom Componisten, Op. 20 . . . . .	2 15
<b>Hartmann, J. F.,</b> Fantasiestücke f. Pfe., Op. 54	— 25
<b>Niccius, A. F.,</b> Fünf melodische Stücke für Pfe., Op. 25 . . . . .	— 20
<b>Walter, A.,</b> Drei Gesänge für eine Stimme mit Pfe.-Begl. („Sie ist mein“ v. Geibel, — „Bei einer Liede“ und „Vesper“ von Eichendorff), Op. 11	— 20
<b>Wienlawski, Henry,</b> Capriccio — Valse pour Violon avec Piano, Op. 7 . . . . .	— 17½
— <b>Romance sans Paroles et Rondo élégant</b> pour Violon avec Piano, Op. 9 . . . . .	— 25
— <b>Joseph, Fantaisie et Variations de Concert</b> pour Piano sur des motifs de la Sonnambula de Bellini, Op. 6 . . . . .	1 10
<b>Hauptmann, M.,</b> Portrait. Nach dem Leben gezeichnet von Schlick . . . . .	— 22½

Im Verlage der Uebersetztem ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

### Die Grundsätze der musikalischen Composition

von **Simon Sechter,**

k. k. erstem Hoforganisten und Professor der Harmonielehre am Conservatorium der Musik in Wien.

#### Dritte Abtheilung.

Vom drei- und zweistimmigen Satze, entsprungem aus dem vierstimmigen. Rhythmische Entwürfe. Vom strengen Satze, mit kurzen Andeutungen des freien Satzes. Vom doppelten Contrapunkte. Gr. 80, Geh. 2 Thlr.

Leipzig, im November 1854.

**Breitkopf & Härtel.**

Im Verlage von **M. Schloss** in Cöln erschienen und in allen Musikhandlungen zu haben:

	Thlr. Sgr.
<b>Ergmann, A.,</b> Rhapsodie pour Piano, Op. 6 . . . . .	— 12½
— 4 Lieder f. Sopran oder Tenor m. Pfe., Op. 7 . . . . .	— 20
<b>Franck, W.,</b> Sonate pour Piano et Violon, Op. 19 . . . . .	1 15
— <b>Der römische Carneval. Ouvertüre für Orchester, Op. 21.</b> Partitur . . . . .	2 10
Orchesterstimmen . . . . .	3 10
für Pfe. à 4/m. . . . .	— 20
— <b>Drei Märsche für Pfe. à 4/m., Op. 20 . . . . .</b>	— 25
<b>Gade, N. W.,</b> Novelletten für Pfe., Violine und Violoncelle, Op. 29 . . . . .	2 5
<b>Graf, G.,</b> 3 elegante Fantaisien über Motive aus der Oper „Der Nordstern“ von Meyerbeer für Pianoforte, Op. 18. Nro. 1—3 à . . . . .	— 15
<b>Jansen, G.,</b> Der wilde Reiter. Lied für eine tiefe Stimme mit Pfe. . . . .	— 7½
<b>Kalkbrenner, A.,</b> Pariser Lieblingstänze f. Pfe. Nro. 1. Der Zapfenstreich. Militär-Polka . . . . .	7½
2. Costa bella. Polka . . . . .	5
<b>Michalek, W. G.,</b> Mazurka pour Piano, Op. 5 . . . . .	7½
— Polka-Mazurka für dto. Op. 7 . . . . .	— 10
— <b>Deux Romances</b> für dto. Op. 9 . . . . .	— 15
<b>Pathe, C. E.,</b> Gr. Galop romantique pour Piano à 4/m., Op. 14 . . . . .	— 12½
<b>Schnell, F.,</b> Zwei Quartetten für Männerstimmen Op. 4. Partitur und Stimmen . . . . .	1 —

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte und besprochene Musikalien sind in der Musikalien-Handlung von M. Schloss zu haben.



# Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 51.

Cöln, den 23. Dezember 1854.

V. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.

Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

## Musikgeschichtliche Betrachtung.

Von Dr. F. S.

(Schluss.)

Die Geschichte der Harmonie im Christenthum ist noch immer nicht ganz aufgeklärt. Fest steht, dass ihre rohesten Anfänge über das zehnte Jahrhundert nicht zurückreichen, und dass sie in und nach dem sechszehnten Jahrhundert eine ganz veränderte, ihre eigentliche Gestalt annahm. Man begann damit, zu Diatessarioniren oder Diapentisiren, d. h. in Quartan oder Quinten zu singen. Octav, Quinte und Quarte galten nämlich als einzige Consonanzen; die schöne Terz und Sexte als solche anzuerkennen, hinderten die Aussprüche der alten griechischen Theoretiker. Wie nun offenbar zwei Stimmen in Octaven eben so gut singen können, wie im blossen Einklange, so glaubte man, werde es auch mit den beiden andern „Consonanzen“ gehen. Man denke sich: eine Stimme singt: „Kommt ein Vogel geflogen“ in *c-dur*, eine andere ganz selbstständig in *f-* oder *g-dur*, dann hat man eine grauerweckende Vorstellung von jener ersten Harmonie, die *organum* genannt wurde, deren Existenz einige Neuern — namentlich *Stehlin*, — mit schwachen Gründen haben weglügen wollen. Ueberhaupt ist das merkwürdig, dass man in jenen fünf Jahrhunderten mit dem Verwickelten begann, um erst später zu dem Einfachen zu gelangen. Einfach scheint uns doch das zu sein: eine rythmische Melodie und dazu eine einfache harmonische Begleitung s. g. begleitete Monodie. Jene ganze Zeit aber kann man überwiegend eine contrapunctische nennen, d. h. man strebte vorwiegend dahin, verschiedene Stimmen selbstständig neben oder eigentlich gegen einander zu führen, gemäss dem Spruche: „*harmonica est discordia concors*“. Unerklärlich aber ist jene Erscheinung nicht. Man hielt durchgängig sehr streng an den alten Tonarten und Tonweisen, an dem *canto fermo* und diese

waren, wie wohl zu merken, ganz ausserhalb des Bewusstseins oder des Gefühls von Harmonie (in unserm Verstande) geschaffen. Auf dergleichen Sachen aber liess sich nur schwer ein reiner Begleitungs-Reim finden, wenn man überhaupt ein Bedürfniss danach gespürt und die Kraft gehabt hätte, dasselbe zu befriedigen. Es blieb also nichts anderes übrig, als es mit der Gegeneinanderführung der Stimmen zu versuchen. In dieser Art und für den praktischen Zweck der Verherrlichung des katholischen Gottesdienstes sind, man muss es anerkennen, namentlich im sechszehnten Jahrhundert und nahe dabei, Meisterwerke geschaffen worden, wenn dieselben auch als Concertmusik, in welcher Gestalt Protestanten sie wohl aufzuführen pflegen, weniger Interesse erwecken können, da ihre Art und Weise aus den angegebenen Ursachen zu weit von unserer Art und Weise absteht. Wir erinnern an *Josquin des Prés*, *Arcadelt*, *Wil-laert*, *Orlando Lasso*, *Nanini*, *Palestrina*, *G. Gabrieli*, *Allegri*, u. s. w. (ca. 1480—1620.) Diese Männer bezeichnen den Ausgangspunkt der mittelalterlichen Musik, aber zugleich den Wendepunkt: den Anfang unserer neueren Musik. Vorzüglich in *G. Gabrieli* ist diese doppelte Bedeutung wie C. von Winterfeld in seinem Werke: „*Johannes Gabrieli* und sein Zeitalter,“ fast zu gründlich auseinandergesetzt hat, zu erkennen.

Schon vor jenen grossen Männern waren bei dem contrapunctischen Bestreben, wie durch Zufall, zuweilen recht artige Dreiklänge und harmonische Folgen mit untergelaufen, und es war gewiss unvermeidlich, dass durch solche Vorkommenheiten das Gefühl für Harmonie und damit auch für wahrhafte melodische Entfaltung gestärkt werden musste. Wie *Palestrina* in einigen Werken sich bereits der reinen Dreiklangfolgen bei seinen *canto fermo* bediente, ist bekannt genug. Die Kirchenmusik blieb aber immer wesentlich an seinen *canto fermo* gebunden. Jedoch, — was bisher in der Geschichte der Musik gewöhnlich nur zu sehr übersehen zu werden

pfllegt, — man hatte bereits lange angefangen, auch außerhalb der Kirche recht viel zu musiciren. Die Trouvères, Troubadours, Romanciers, Conteurs, Chanterres, Minstrels, Menestriers, Minnen- und Meistersänger, Spiel- und fahrende Leute sangen und spielten ihre Lieder und Erzählungen, wie es in der Limburger Chronik so oft heisst: „In derselben Zeit (1351) sang man ein neues Lied in deutschen Landen, das war gemein zu pfeiffen und zu trommelen und zu allen Freuden,“ — „da sang man und pfeiff dis Lied,“ — „zu dissier Zeit (1374) fünf oder sechs Jahre davor, war auf dem Mayn ein Münch, Barfüsser Ordens, der ward von den Leuten aussätzig und war nit rein. Der machte die besten lieder und reihm in der Welt von Gedicht und Melodeyen, dass im Niemand luf Reinstrom oder in dissen Lauden wol gleichen mochte. Und was er sung, das sung die Leut alle gern und alle Meister pffiffen, und andere Spielleut furten den Gesang und das Gedicht“ — und mehr dergleichen. Jene Säger und Spielleute waren in keiner Weise an verwollerte Tonarten und *canto fermo* gebunden, wie die Kirchencomponisten, sie durften frei reden, wie es ihnen um's Herz war. Freilich mussten auch sie erst in die Schule gehen, wie die Kirchencomponisten bei den Griechen und Römern in die Schule gegangen waren, und deshalb ähnelten ihre ersten Weisen dem Choral- und Colлектengesang auf ein Haar, allein was sie in der Kirche hörten und was sie selbst nachahmten, die immer freier und freier sich entfaltende Harmonie musste, wie oben bereits bemerkt, nach und nach doch andere Weisen in ihnen erwecken, und es bedurfte nur der vollen Freiheit des Geistes, (Reformation) um sich dem erwachenden neuen Triebe muthig hinzugeben, und so kann es uns nicht wundern, dass, wie in einer auf der Hofbibliothek zu Wien befindlichen Handschrift, worin Gedichte und Melodieen eines „Minnesängers“ Wolkenstauer (1425) aufgezeichnet sind, Melodien mit so geregelt musikalischen Rythmus und in so moderner Tonart begegnen, dass wir sie als in unserer Zeit entstanden ansehen möchten. War auch die klare Erkenntniß noch nicht da, das unmittelbare Gefühl brach sich Bahn. Gelegenheit genug war da, theils in Privathäusern der Grossen, an öffentlichen Plätzen, bei Festlichkeiten, bei Narrenfesten, ja auch sogar im Theater, denn es war schon Gebrauch geworden, in den Pausen musikalische Intermezz aufzuführen, und wie gern man auch in das Stück selbst Musik verflocht, sehen wir aus Shakespeare, der, möchte man sagen, Lieder anbringt, wo sie nur passen, Weisen,

alt und schlicht;

Die Spinnerinnen in der freien Luft,  
Die jungen Mägde, wenn sie Spitzten weben,  
So pfeigen sie's zu singen; 's ist einfältig,  
Und tändelt mit der Unschuld süsser Liebe  
So wie die alte Zeit. (Was ihr wollt II., 4.)

Denn, so heisst es in der herrlichen Lobrede auf die Musik, und in den vorliegenden Fällen auf die ausserkirchliche Musik im Kaufmann von Venedig V, 1.

Der Richter lehrt:

Geleckt hat Orpheus Bäume, Felsen, Flaten,  
Weil nichts so stöckisch, hart und voll von Wuth,  
Das nicht Musik auf eine Zeit verwandelt.  
Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst,  
Den nicht die Eintracht süsser Töne rührt,  
Taugt zu Verrath, zu Häuberei und Tücken;  
Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht,  
Sein Trachten öster, wie der Erbes.  
Trau keinem solchen!

Das war die weltliche Bänkelsängerei der damaligen Zeit, die den grossen Dichter zu so begeisterten Lobsprüchen veranlasste. Es fehlte in der That nichts, als dass weltliche Bänkelsängerei und geistlicher Kirchengesang in eine Flamme zusammenschlugen, wie denn die erstere auch in die protestantische Kirche bereits mit Macht eingedrungen war; denn fast die meisten der protestantischen Kirchenmelodien die noch jetzt Anklang finden sind nichts weiter, als Melodien „fahrender Leute“, denen geistliche Texte untergelegt sind, nur dass sie natürlich gegen unsere Zeit gehalten, doch meistens als mehr oder weniger veraltet und interessenlos erscheinen. Wenn doch die fahrenden Leute das noch hätten erleben können, dass man ihren leichten recht weltlich gemeinten Weisen, die „echte religiöse Weihe und Würde und einen der neuern Musik ganz abgehenden Adel“ beilegen würde. Wenn sie die Zeit hätten mitleben können, da man den Weg der Reformatoren verlassend, keine Weisen aufnehmen will, die gegenwärtig, wirklich und wahrlich Herz und Sinn erheben und rühren können. Wie würden sie in's Fäustchen lachen!

Auf dem Grunde des vergeistlichten Weltliedes ist so recht eigentlich die protestantische (sogenannte) Kirchenmusik des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts erwachsen, sie steht mit der alten katholischen Kirchenmusik nur in einer sehr mittelbaren und losen Verbindung. Der Sprung von den grossen italiänischen Kirchencomponisten des sechszehnten Jahrhunderts mit den ihnen sich unmittelbar anschliessenden Deutschen auf J. S. Bach und Händel hat oft befremdet, jedoch nur deshalb, weil man die Einführung jener aus dem harmonischen Gefühle entsprungnen neuen Melodien in die neue Kirche nicht gehörig zu würdigen wusste.

Doch die ergreifendste und mächtigste Vereinigung der weltlichen und geistlichen Musik sollte sich doch in andern Tempeln gestalten, als in den kirchlichen: — in Oper und Concertsaal. Die Geschichte der Oper und des Concerts, des kleinen und grossen, namentlich auch der Instrumentalmusik sei für eine andere Zeit vorbehalten. Hier sollte nur in weitem Umriss dargestellt werden, wie und wann wir zu der neuern Musikart gelangt sind. Und worin besteht das wesentlich Unterscheidende dieser neuern Musikart? Wir könnten eine unendliche Masse von Unterscheidungsmomenten beibringen, wenn wir sie von der Notation, Instrumentation, den verschiedenen gebräuchlichen Singstimmen, Gelegenheiten, Musik auszuüben, Stylen und dergleichen mehr oder weniger äusseren Dinge hernehmen wollten. Doch beschränken wir uns auf das Wesentlichste und Einfachste und zeigen es an den Beispielen auch von denen wir im Anfang des vorliegenden Aufsatzes ausgegangen. Nehmen wir eine Melodie, wie: „Kommt ein Vogel geflogen“ mit einfacher Gitarrenbegleitung oder eine einfache neuere Tanzmelodie mit einfacher harmonischer Begleitung, und vergleiche damit Gesang und Tanz alter Zeit, was ist das Unterscheidende? Ganz bestimmt: 1. Die neuere Melodie bewegt sich entweder in einer Durtonart, der allein unbedingt und naturgemäss richtigen, oder in der — um der Schwäche der Menschen willen — mit Consequenz davon abgeleiteten Molltonart, und dass wir dazu gelangt sind, verdanken wir 2. der erwachten Harmonie, nicht der contrapunctischen Stimmenvergleichung an sich, sondern der eigentlichen Begleitungsharmonie, die ein zweites Characteristicum bildet, woneben endlich 3. die Melodie in ihrer absolut-musikalischen, rythmischen Gliederung — ohne zu Hülfnahme des Wortes — einheitsvoll, symmetrisch, vollkommenes Interesse erweckend erscheint. Woher und wie diese absolut-musikalische Schönheit der Melodie entstanden ist, darüber herrscht noch keine Klarheit. Einige haben auch sie von der Harmonie abzuleiten versucht, weil das Verhältniss der Grundzahlen, bei der einen wie bei der andern eine so grosse Rolle zu spielen scheint. Allein als vollkommen gelungen kann man jene Ableitung noch nicht bezeichnen.\*) Mir scheint eher die neuere Form der Poesie in dieser Beziehung einen Einfluss auf die Musik ausgeübt zu haben, indem die letztere — die überhaupt im Christenthum, wie oben gesagt, erst zu einer selbstständigen

\*) Wer sich für die Versuche, Harmonik und Rythmik in einem notwendigen Zusammenhange darzustellen, näher interessiert, studire das — jedoch etwas schwer verständliche — Werk des berühmten M. Hauptmann: „Die Natur der Harmonik und der Metrik.“ (Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1853.)

Geltung kommen sollte, — an der wunderbaren Einheit des Anklingens in den Versen ein Beispiel nahm, an jener Einheit über die sich Helena (Faust II, 3.) in den Worten wundert:

Viefache Wunder seh ich, höre ich an;  
Erstaunen trifft mich, fragen mühet ich viel.  
Doch wünsch ich Unterricht, warum die Rede  
Des Manns nur seltsam klang, seltsam und freundlich;  
Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen,  
Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,  
Ein anderes kommt den ersten liebrukosen.

Faust.

Gefällt dir schon die Sprechart unserer Völker,  
O so gewiss entzückt auch der Gesang  
Befriedigt Ohr und Sinn im tiefsten Grunde.

Zwar könnte man weiter fragen: woher aber im Christenthum jene hochgesteigerte Harmonie des Klangs in der Sprache? — Der Dichter mag einstweilen weiter reden:

Faust.

Doch ist am sichersten, wir üben's gleich;  
Die Wechselrede\*) lockt es, ruf's hervor.

Helena.

So sage denn, wie sprach ich auch so schön?

Faust.

Das ist, gar leicht: es muss von Herren gehn.  
Und wenn die Brust von Sehnsucht überfließt  
Man sieht sich um, und fragt —

Helena.

Wer mit genießt.

Faust.

Nun schaut der Geist nicht vorwärts, nicht zurück,  
Die Gegenwart allein —

Helena.

Ist unser Glück.

### Aus Hamburg.

Den 10. December 1854.

Am Sonnabend den 26. November gab Herr Bernhard Hildebrand Romberg im Apollonaal ein sehr besuchtes Concert. Der jugendliche Künstler, den wir seit längerer Zeit nicht gehört hatten, und der inzwischen auf mehreren Kunstreisen, namentlich nach Holland, für die Verbreitung seines Rufes thätig gewesen war, hat sein schönes Talent in höchst erfreulicher Weise weiterentwickelt, so dass man ihm jetzt gerost den grössten lebenden Meistern auf seinem Instrument, wenigstens was die technische Beherrschung desselben betrifft, beizählen darf. Alle eigentlich musikalischen Eigenschaften finden sich in seinem Spiel in seltner Weise vereinigt: vollkommene Reinheit, schöner Ton, technische Fertigkeit sind die unschätzbaren Tugenden, die er bei jedem Vortrag, mit einer bewundernswürdigen Ruhe entwickelt. Diese Ruhe

\*) Vielleicht musikalisch: Das Zusammenklingen verschiedener Stimmen? Die Harmonie?

freilich würden wir nur dann unbedingt als einen Vorzug bezeichnen können, wenn wir in ihr die künstlerische Beherrschung auch des jugendlichen Feuers, der geistigen Erregung, des bewegten Seelenlebens erblicken dürfen. Hier aber haben wir leider auf diesen Mangel in dem Spiel Bernhard Hildebrand's hinzuweisen, dessen Abstellung freilich nicht durch Fleiss und guten Willen, sondern nur durch eine geistige Entwicklung zu bewirken ist, deren Eintritt wir dem begabten jungen Künstler nun so schallend wünschen, je mehr dieselbe geeignet sein würde, seine Leistungen zu wirklich vollendeten zu machen. — Er spielte das Concert *militaire* seines berühmten Grossvaters, eine Fantasie über Lucia di Lammermoor von Piatti, und ein Duett für Violine und Violoncello, eine auf die vollendetste Execution berechnete Composition, deren Autor mir eben nicht beifällt. Sie konnte aber nicht zur vollen Wirkung gelangen, da ihr jene Execution nur von Seiten des Violoncell's, nicht aber der Violine zu Theil wurde, die Herr Fritz Schmidt, ein seit einiger Zeit hier ansässiger recht tüchtiger, aber jener Aufgabe nicht gewachsener Geiger übernommen hatte. —

Am Sonnabend, den 2. Dezember, wurde das zweite diesjährige philharmonische Concert gegeben. Es war sein Beginn dieser Concerte das hundertste, und hatte die Comité Alles aufgeboten, dasselbe besonders reich auszustatten, und es durch Ausführung der hier seit Jahren nicht gehörten genannten Sinfonie von Beethoven zu einer des Jahrestags würdigen Feier zu machen. — Eröffnet wurde das Concert mit Mozart's Overtüre zur Zanerhöfö, ein Werk, das in seiner unverwundlichen Schönheit, eine musikalische Feine einzuleiten geeignet ist, wie nicht leicht ein anderes: die Ausführung war eine sehr gelungene. Die Solovorträge des Concerts hatte der Weimarerische Kammervirtuose, Herr Singer, übernommen. Er spielte nach der Overtüre den ersten Satz des ersten Violoncelloconcerts von Paganini und später, am Schluss der ersten Abtheilung eine von ihm selbst componirte Fantasie honrogroise. Herr Singer ist ein vollendeter Repräsentant moderner Virtuosität. Er überwindet die kolossalsten Schwierigkeiten spielend mit grösster Leichtigkeit und Eleganz, und verbindet mit dieser staunenswerthen Technik eine edle Fülle des Tons und eine musterhafte Reinheit. Wir vermissen aber bei ihm, ähnlich wie bei Hildebrand, eine entsprechende Ausbildung der geistigen Seite des Vortrags, haben aber die Ursache dieses Mangels bei diesem Künstler in einer grade entgegengeetzten Sphäre zu suchen, wie bei dem jungen Cellisten. Während wir es nämlich bei dem letzteren mit einem noch unentwickelten Seelenleben zu thun haben, das noch des zündenden Funken harret, daher sein Spiel das Gepräge jugendlicher Sprödigkeit trägt, so findet bei Herrn Singer das gerade Gegentheil Statt, es spricht aus seinem Spiel eine gewisse weibliche, träge Blässheit, die den Gehörsaufwand ver, schmälert, weil er zu mühsam und zur Entfaltung seiner Virtuosität überflüssig ist. Dieser Standpunkt überwinden geistigen Strebens ist aber der gefährlichste, auf dem sich ein Künstler befinden kann, — er führt ihn, wenn er sich nicht davon losreist, dem geistlosesten, unerquicklichsten Virtuosenhum zu. — Wenn uns daher unser Eindruck nicht getäuscht hat, so glauben wir Herrn Singer, um dessen seltene musikalische Begabung es unendlich schade wäre, vor der ihm drohenden Gefahr warnen zu sollen: Zwischen den beiden Solovorträgen des Herrn Singer wurde „Me-

restille und glückliche Fahrt“ von Goethe und Beethoven von einem Chor gesungen, der zum grössten Theil aus Mitgliedern der Grand'öchen Singakademie bestand. Einige Solisten von der Oper hatten die Gefälligkeit, bei diesem wie bei dem Chor in der neunten Sinfonie mitzuwirken. Die Ausführung liess zu wünschen übrig. Es fehlte dem Chor an Sicherheit, namentlich im Ansatz, geschweige dass er den poetischen Duft, der über dieser reizenden Composition des reizendsten Gedichts schwebt, zu verkörpern gewusst hätte. — Besser erfüllte der Chor seine Aufgabe in der Sinfonie, deren Instrumentalsätze dagegen die zum Verständniss dieses Riesenwerks so dringend nöthige Klarheit der Auffassung sehr vermissen liessen. — In Summa war es jedoch ein schönes Concert, und ein neuer Beleg für das neubelebte Streben des Concert-Comité. Für das nächste Concert kündigt man das Erscheinen Alexander Dreychock's an.

Am vorigen Mittwoch, den 6. Dezember fand, die zweite Soirée des Herrn Tedesco für klassische Kammermusik Statt. Im Anfang machte das Trio von Mozart für Piano, Clarinette und Bratsche in *Es dur*, eine frühere Composition des grossen Meisters, die, obgleich oft gehört und allgemein bekannt, wenn sie gehörig vorgetragen wird, wegen ihres melodösen und für die 3 Instrumente interessant concicrenden Charakters, immer noch mit Vergnügen gehört wird; indessen ohngeachtet der schon erwähnte lobenswerthe Fertigkeit und Deutlichkeit des Herrn Tedesco war sowohl hierbei, wie beim Accompagnement der Mangel eines genügenden Vortrags sehr fühlbar, der Clarinetist bei einem übrigens recht guten Ton und Klarheit der Passagen nicht zart genug, und Herr Lindenau, als vortrefflicher erster Violinist, Vorspieler in den Philharmonischen Concerten bekannt, schien als Accompagnist nicht an seinem Platze; er spielt zu hart, zu isolirt, und schmiegte sich dem Ganzen nicht genug an, und so konnte das Trio keine angenehme Wirkung machen, was das Schweigen des Auditoriums bestätigte. Bei dem hierauf folgenden Quartett von Schumann, dessen technische Schwierigkeiten Herr Tedesco befriedigend überwand, musste sich jedem arbeitsfähigen Hörer die Ueberzeugung aufdrängen, dass mit Ausnahme des Violoncellisten, Herrn Lee, Alle eine sehr unklare Vorstellung von dem Organismus dieser Composition hatten, die sie in einer etwas chaotischen, zur Erschliessung des Verständnisses derselben wenig geeigneten Weise zu Gehör brachten. Eine nicht zu den bedeutenderen Compositionen Franz Schuberts gehörende, aber durch gefällige Motive ansprechende Fantasie für vier Hände wurde von Herrn Tedesco mit einem jungen Schüler nett und preis- espiekelt. Den Schluss der Soirée bildete das zwar oft, aber immer gern gehörte Quintett von Beethoven mit Bassinstrumenten und ward sowohl vom Pianisten als von den Accompagnisten befriedigend ausgeführt. Die zweite am vorigen Sonnabend, den 9. stattgefundene Hafer-Lee'sche Quartettunterhaltung brachte in gewohnt vortrefflicher Ausführung: Quartett von Haydn, *G dur*; von Mozart *Es dur* und von Beethoven *C dur* mit der grossen Fuge.

Auf dem Theater entzückte uns in diesem Augenblick Roger, den Sie in Köln erst ganz kürzlich gehört und bewundert haben.

## Besprechungen neu erscholener Werke.

**Dupont, J. F., Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.** — Cassel, Carl Luckhardt — Op. 14. Preis 22 1/2 Sgr.

Mit Vergnügen verweilen wir bei dem Werke des Hrn. Dupont, dessen Trio wir vor längerer Zeit so rühmend haben Erwähnung thun können. Dupont hat in sich einen gesunden, nicht zu übersehend romantischen, aber schwungvollen Kern, der ihm bei der fleißigen Pflege, die er ihm zu Theil werden lässt, erfreuliche Früchte trägt. Er hat nicht neue Bahnen gebrochen, er wird aber auch nicht auf unverdächtigen Seitenwegen umherwandeln.

In No. 1 „Gute Nacht“ von Seyffardt, einem innerlich frohen aber sarr hervortretenden Liebeslied, ist der letzte Vers in Veränderung sehr gelungen und geschmackvoll zu den Worten:

Es halten treulich Wache,  
Bei dir die Engeln u. s. w.

Der Frühlingsgruss von W. Müller ist leicht und frisch, und besonders lieblich koscend hebt sich von der Farbe des Ganzen der Mittelstanz darin ab. Im 5. Taete ist die Declamation nicht richtig, denn der Accent liegt auf dem nicht und nicht auf dem wird; es musste daher jenes den wichtigsten Taettheil, nämlich das 1. Viertel einnehmen, was sich auch sehr boquem machen lässt. Dieselbe Stelle des 2. Verses lautet dem rhythmischen Sinne nach anders und ist deshalb nicht unrichtig. — „Abends“ von Seyffardt ist einfach und classisch schön, wogegen der „Zugvogel“ von Geibel etwas hint; der Text ist zwar schon nicht tadelfrei, weil der Gruss an die Blumen nach der langen Anrede an die Geliebte den Liebhaber zu einem zerstreuten Kinde macht, in der Composition ist dieser Contrast aber so schreiend deutlich, dass man sich so vorkommt, wie aus dem Kahn geworfen. Das letzte Lied „Nur wer die Sehnsucht kennt etc.“ aus Göthe's Wilhelm Meister krönt das Werk durch die gewaltige und doch so einfach wiedergegebene, verhaltene und doch unbegrenzte Leidenschaft des Ausdrucks. — Das Heft ist Fr. Johannsen an der Kölner Oper gewidmet, den Kölnern zur Nachricht.

### Fünftes Gesellschafts-Concert im Casino-Saale,

unter Leitung des städt. Capellmeisters Ferd. Hiller.

Dinstag, den 19. December 1854.

„Der Mensch denkt und Gott lenkt.“ d. h. praktisch angewendet auf den Fall, der durch die Ueberschrift hier uns nahegelegt ist: das fünfte Concert ist zwar das fünfte geblieben, aber dem beachtlichsten so ähnlich gewesen wie alle möglichen Dinge die eigentlich gar nicht gemeinschaftliches haben. Ob die Folgen dieser plötzlich notwendig gewordenen Veränderung nun eben so betrübender Art gewesen, als der Grund dazu, wagen wir nicht zu beurtheilen, einmal, weil wir ja nur das eine gehört haben, ferner aber auch, weil wir unsere Gastfreundschaft, auf die wir mit Recht stolz sein zu dürfen uns bestreben, durch den Vergleich von Beethoven und Litolff als Componisten und auch von

E. Franck und densenben als Pianisten möglicher Weise in die Enge treiben könnten.

Wir wollen das Reich der Betrachtung verlassen und die That-sachen berichten: einen Tag vor dem Concerte traf hier die Nachricht ein, dass Herr Litolff, der von der biesigen Concertgesellschaft engagirt worden, in Folge des grossen Erfolges den ihm sein Spiel und seine Compositionen in Brüssel eingebracht, ein heftiges Nervenleber erhalten habe. Wir bedauern Hrn. Litolff aufrichtig und hoffen, dass er recht bald wieder glückliche geneset. Gott verführe, dass diese Krankheit contagiöser oder epidemischer Natur werde, denn wie traurig siele das Prognostikon, welches wir allen hervorragenden Künstlern stellen müssten, gegenüber der schwächlichen Sicherheit an, keinen schlechten Künstler dahingerafft oder wenigstens etwas durchtrübt zu sehen. — Ein zweiter Unglücksfall war, dass Fr. Will, die eine Arie aus der Favoritin von Donizetti vortragen sollte, durch Gründe von ihrem Singen im Allgemeinen abgehalten wurde, die in einem geheimnißvollen Dunkel schweben. Einige behaupteten, die Orchesterstimmen wären nicht aufrufen; Andere ahnten unsichtbare Hindernisse, die ihr eine andere Macht, mit der sie ebenfalls zur Zeit in Verbindung steht, aufgebaut hätte; kurzum, der Schleier ist dem Wahrheitsforscher nicht gelüftet worden, und wir stehen vorläufig noch ungelendet aber trotzdem nicht übermäßig unbefriedigt vor dem Bilde, dessen Konturen wir ahnen.

Beides — L's Krankheit und Fr. W's Zurücktreten — hat jedoch gar keinen fühlbaren Eindruck gemacht, weil E. Franck, Lehrer an der rheinischen Musikschule, mit bekannter Liebenswürdigkeit es sogleich übernahm das *c-moll* Concert von Beethoven zu spielen, und ausserdem die *c-moll* Sinfonie von Beethoven gemacht wurde, endlich aber die Arie des Fr. Will ganz unersetzlich ausfiel. Wir wollen damit durchaus nicht sagen, dass wir statt dieser Dame lieber nichts hörten, sondern nur darauf hinweisen, dass durch diesen Zufall die übergrosse Länge des Programms etwas beschnitten worden ist.

Die Ouvertüre zur Oper „Ferdinand Cortez“ von Spontini eröffnete den Reigen. Die Frische, kernige Leichtigkeit und der rhythmische Trotz dieses Werkes ist gerade gemacht zur Einleitung einer Ausführung: Alles ist darin klar, die Empfindung liegt jedem Menschen so nahe, — dieses unthige, kühne Selbstbewusstsein hat ja ein Jeder schon einmal in sich verspürt — ferner ist die Instrumentation stets für Alle ganz verständlich, das Melodische so hervortretend, die Schreibart fast immer einstimmig — und doch blieb das Publikum kalt, kalt von der ersten Bank, welche in der ersten halben Stunde Niemand zu besetzen wagte, bis zu den Ecken, wo sich die Menge der emporkommenden Dandy's um die gegen Erkältung geschütteten Kandelaber drängte; höchstens war auf einem Gesichte zu lesen, soll ich? soll ich nicht? Aber eher wäre er durch den Lanzelotti'schen Monolog auf dessen Schluss gekommen und davon gelaufen, als den Fehler begangen und in Köln gesiegt, oder besser verrathen, dass das erste Stück des Concerts ihn schon errögen könne.

Anders war schon der Eindruck des Gebetes für Chor und Orchester von Felix Mendelssohn-Bartholdy:

Verleih uns Frieden gnädiglich,  
Herr Gott, zu unsern Zeiten!

Es ist doch ja kein Andre'r nicht,  
Der für uns könnte streiten,  
Denn Du, unser Gott, alleine.

Die Urkraft dieser Worte, deren Form dadurch so mächtig wird, dass die Worte, denn du unser Gott, alleine den 4 Strophen vorher das Gegengewicht halten und so durch Declaration schon das Gewicht des Inhaltes ausdrücken, ist von Mendelssohn mit wahrhaft erschütternder Tiefe des Gemüthes und überschweblichem Reichtum musikalischer Mittel gegeben; das Orchester, stets mehrstimmig geschrieben, wagt ewig hin und her in dem Drange nach Trost und Stütze, die Stimmen aber beginaen histericnander aus diesem Lichte hervorzutreten, um anghancht von dessen Scheine mit gläubiger Klarheit sich zu Gott zu wenden; bis endlich Alles sich vereint in den letzten Worten in dem ewigen Trost gegen alle Trübsal.

Herr Franck spielte nun das Concert von Beethoven, wurde mit Applaus empfangen und konnte vor gleichem kaum abtreten — ein schöner Zug der Kölner, welche die Künstler mit grosser Sorgfalt und mit alleiniger Rücksicht auf den wahren Werth durch das Medium der Musikhale hier vereint ist, dass sie dieselben dann auch auf den Händen tragen und nicht fallen lassen. Es schien uns, als hätte Herr Franck noch nie so wunderbar gespielt; klangvoll ist das stärkste *FF* bei ihm und schwebend kaum hörbar zart, sein *pp*, in seinem Charakter liegt aber tief begründet die keusche Selbsterleugnung, mit der er nur dem Autor lebt, dessen Werk er gerade vorträgt. — Seine Karnevals-Ouvertüre, die nebst zwei Weihnachtsliedern von L. Schroeter, den ersten Theil beschloss, krönte den ihr zustehenden Beifall. Die Instrumentation ist gefüllt, klingend, weich, stets schön im charakteristischen und bekundet seine geistige Verwandtschaft mit Mendelssohn. Sie scheint in dem Karnevals-Leben in Rom entstanden zu sein, bald heiter, stolz, schmeichelnd, auch wohl sentimental lächelnd fließt der Strom stets frisch und übermüthig an uns vorüber.

Zwischen diese beiden Pöccen wurden die Weihnachtslieder von Schroeter, comp. im Jahre 1837 eingeheben, die uns nicht hierher zu gehören scheinen. Eimal müssen sie freier vorgetragen, gleichsam aus der momentanen Stimmung des Dirigenten hervorkommen scheinen, was bei einem so grossen, 40 Schritte Front zählendem Choro nicht möglich ist; zum andern aber gehört zu diesem einfachen, unserer Zeit fern liegenden, wenn auch in den Empfindungen tief begründeten Style eine andere Umgebung — in einer Kapelle oder weniger abichtlich glänzenden Toiletten würde auch der vorbereitete Zuhörer von derselben ergriffen werden sein.

Der zweite Theil bestand allein aus der Sinfonie von C. moll, — wie uns die Düsseldorf'er Monatshefte einst belehrten. Was kann man über so ein Werk sagen, als dass man hinterher sich in seinem innersten Ich gegenüber dieser idealen Grossartigkeit so null und nichtig fühlt, dass Einem jedes Wort darüber Gottlosigkeit dünkt. Dankend dürfen wir nur erwähnen, dass Herr Hiller das Orchester mit höchster Meisterschaft dirigirt hat. —

## Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Herr Dupuis, Professor am Conservatorium in Lüthich, spielte letzten Samstag in der Musikalischen Gesellschaft und zwei Tage später im Theater Mendelssohn's Violin-Concert mit vieler Bravour und grossem Beifall. Sein Ton ist schön, wenn auch nicht kräftig, seine Technik brillant. Wenn wir Hrn. Dupuis aseh nicht als einen Meister auf seinem Instrumente bezeichnen können, so verdient er doch das Prädikat eines gediegenen Künstlers.

Cöln. Am 21. December wurde „der Advokat“, komische Oper in zwei Acten von R. Benedit, Musik von F. Hiller, unter Direction des Componisten aufgeführt. Im ersten Act ist das echte komische Element zu wenig vorherrschend; eine sehr hübsche Arie wusste auf stürmisches Verlangen von Fr. Johansen da capo gesungen werden. Der zweite Act fand lebhaften Beifall. Am Schluss wurde der Componist gerufen.

Eine ausführliche Besprechung der Oper folgt in einer der nächsten Nummern.

Paris. Im lyrischen Theater wird binnen einigen Tagen eine neue Oper von A. Adam gegeben. — Die Einnahme der Theater, Concerte, Ballé, Caffé-Concerte ist während des Monats November auf 1,110,762 Frs. 20 C. gestiegen; im October betragen solche 77,872 Frs. 98 C. weniger. — Fr. Louise Salomon, Schülerin von Mad. Farrenc, macht durch ihr wahrhaft brillantes Clavierpiel grosses Aufsehen; die junge Dame wird sehr bald einen höchst ehrenvollen Rang in der Kunstwelt behaupten. — Die Gesangstücke der Oper „Die blutende Nonne“ von Gounod sind im Druck erschienen. — Hier wird man noch immer nicht müde, die Motive aus der Oper „Norma“ für alle möglichen Instrumente zu arrangiren; so erschien kürzlich ein derartiges Trio für Clavier, Violine und Orgel. —

London. Grosses Aufsehen machen in jüngster Zeit die Concerte, welche von einer Gesellschaft Dilettanten unter der Direction des Herrn Charles Salaman gegeben werden und hauptsächlich der Menge schöner Stimmen wegen, die Herr Salaman zu sammeln wusste. In dem letzten Concerte wurden der 95. Psalm von Mendelssohn und eine Messe in *Es* von Hummel vorgetragen.

Manchester. Die deutsch-italianische Oper hat an den Concerten für classische Kammermusik, deren wöchentlich zwei gegeben werden, einen mächtigen Nebenbuhler um die Gunst des Publikums bekommen, was sich an den Concerttagen bereits durch den sehr spärlichen Besuch der Oper erweist. Mehr als diese Concerenzen schaden dem Unternehmen aber noch die fast allabendliche Aenderung des Repertoirs, die dem Besucher beinahe die Sicherheit gibt, eine andere Oper zu sehen, als die angekündigte. Unpässlichkeiten des Personals sind die gewöhnliche Veranlassung hierzu und ein eigener, recht hässlicher Zufall wollte dazu, dass in der letzten Zeit solche Störungen gerade dann eintraten, wenn Mozart'sche Opern, die auf das hüessige Publikum die meiste Anziehungskraft ausüben angesetzt sind. So mussten die Zauberflöte und Don Juan dreimal einer andern Vorstellung weichen, sicherlich nicht zum Nutzen der Unternehmer, die endlich verwichenen Dienstag die letztere Oper in Scene ging. Ein grosser Genuss war dem zahlreich versammelten Auditorium freilich nicht damit beschieden, denn schon die Titelrolle war in den Händen des Signor Fortini so ungenügend vertreten, dass man in den meisten Scenen statt eines feurig-genialen Roués einen kalten Pedanten zu hören bekam; ebensowenig konnte man sich mit den Leistungen des Signor Gregorio, Masetto und der Madame Heinrich, Elvira, befriedigt erklären. Herr Helger als Comthur, Ma-

dame Sedlasek als Zerline füllten ihre Rollen dagegen würdig aus und aneh Herr Reichardt, wem auch von seiner Krankheit noch nicht ganz hergestellt, gab uns einen Ottavio, gegen den der strengste Kunstrichter nichts einwenden konnte. Die Krone der ganzen Vorstellung war unstreitig Herr Fornes, der mit seinem Leporello selbst die Erinnerung an Lablache verwichte und mehrmal bei offener Scene, so nach dem Vortrage von „Schöne Donna, dieses kleine Register“, welches er unter stürmischem Beifalle wiederholen mußte, gerufen wurde. Ihm wüthig zur Seite stand Madame Radersdorf als Donna Anna, der dieselbe Ehre nach ihren zwei grossen Arien zu Theil wurde. Auch das Orchester endlich zeichnete sich durch seine vortheilhafte Ausführung der göttlichen Musik aus. Mit der bald einsetzenden sechszigsten Vorstellung geht die Saison zu Ende. Bis dahin sind noch Lucia, die Zanberflöte, Bohret der Teufel und zum Benefice von Madame Catalori vier Akte aus verschiedenen Opera annoncirt.

Madrid. Im Teatro del Oriente zieht Verdi's *Troutatore* bei jeder Wiederholung ein zahlreicheres Publikum an. Eine der jüngsten Vorstellungen war von der Königin besucht, die von sämtlichen Ministern begleitet, Espartero zu ihrer Rechten hatte; doch konnte die Anwesenheit Ihrer Majestät nicht verhindern, dass der sonst üblichen Etikette entgegen, häufiger und enthusiastischer Applaus erscholl, der dann aber auch von dem regelmäßigen Rufen: „Es lebe die Königin!“ „Es lebe Espartero!“ begleitet wurde. Als sich bei einer solchen Gelegenheit zwei Schreier beifallen liessen: „Nieder mit der Königin!“ an rufen, entstand ein förmlicher Aufruhr, der sich erst legte, als die unruhigen und etwas angetrunkenen Störenfriede von der Polizei hinausbefördert waren.

New-York. Der Direktor Hackett, der auf die magnetische Kraft der Sängerpairs Mario und Grisi etwas überschwellige Hoffnungen gebaut hatte, hat seine Enttäuschung mit schweren Opfern bezahlen müssen, und ist in Folge deren als selbständiger Direktor abgetreten, jedoch von den Aktionären des neuen Theaters als Leiter des Ganzen, beibehalten worden. Bei dieser Gelegenheit hörte man, dass den Aktionären nur zweihundert fünfzig der besten *Sperreitze* zur freien Benutzung gezeichnet waren. — Die Sacred-Harmonie-Society hat Haydn's Jahreszeiten jedoch mit etwas zweifelhaftem Erfolge zur Ausführung gebracht.

Boston. Der Mendelssohn-Verein hat in seinem zweiten Concerte die in dem ersten gegen seinen Pathen begangene Ungelegenheit wieder gut zu machen gesucht, und wenigstens eine Composition des Meisters, den Chor aus Paulus: „Ihr Schläfer, erwacht!“ in das Programm aufgenommen. Ausser diesem hörte man noch eine Ouvertüre von Gluck, den Fall Zion's von Paesicello, einen Chor aus Salomon von Handel, Nabal Master von Rossini und in der zweiten Abtheilung die Witwe von Nain.

Mozart's hundertjähriges Geburtsfest wird im Januar 1856 gefeiert werden; vorher ist eine neue Biographie des grossen Meisters von Prof. Otto Jahn zu erwarten, der dazu 300 Briefe Mozart's benutzen konnte.

Bei der Feier des hundertjährigen Bestehens des Columbia-College in New-York, das für die beste Gelehrtschule in den Vereinigten Staaten gilt, hatte man folgendes Programm aufgestellt, welches auch wirklich bei der Feierlichkeit festgehalten ward. Die Elite der Gesellschaft New-York's war zugegen. Nachdem man sich versammelt hatte, begann die Festlichkeit mit Aufführung des

Centennial-Polka von dem Amerikaner Kiasam. Nun folgte eine griechische Begrüssungsrede, darauf „*Spirite gentil*“ von Donizetti. Daran schloss sich eine lateinische Rede und die Arie von Verdi: „*Diluvio universale*“. Jetzt kam eine englische Rede und die Zigeuner-Quadrille von Strauss. Hierauf deutsche Rede und das Ständchen von Schubert. In dieser Weise wechselten 13 Vorträge mit 13 Musikstücken, die uns die Uebersetzung beibringen, das wenigstens die musikalische Bildung der guten Nordamerikaner noch auf einer sehr niedrigen Stufe stehen muss. Nach einem griechischen Gedicht ward Gang's Gruss an Berlin gespielt und an eine Rede über die Würde der Arbeit schloss sich die *Reuevous-Polka* von Strauss. Zum Schluss des Ganzen wurde ein Chor aus „*Ernani*“ von Verdi aufgeführt.

## Kundschau.

Frau Clara Schumann wird in Wien zu Concerten erwartet; auch soll Niels W. Gade noch in Laufe der Saison daselbst eintreffen.

Roger gastirte in Hamburg als Raoul, Fernando (Favoritin) und Masanello; in letzter Partie war der Beifall weniger lebhaft, da seine Stimmittel für dieselbe nicht ausreichen.

In Königsberg wird die neue Oper des Capellmeisters Marburg „Der letzte Maurenfürst“ und Dorn's „Nibelungen“ bald gegeben.

Alexander Dreyshock gab in Copenhagen bei erhöhten Theaterpreisen ein sehr besuchtes Concert, in welchem er stürmischen Beifall erntete.

In Prag ist Wagner's „*Taanhäuser*“ das Ereigniss des Tages. Seit langer Zeit war keine so ungewöhnliche Theilnahme für eine Kunsterscheinung zu bemerken.

Fr. Maria Crüveli, eine Schwester der Sophie Crüveli, gastirt in Frankfurt a. M.; ihr erstes Auftreten soll als Fides sein.

Die Oper „*Santa Chiara*“ von S. H. dem Herzog von Coburg wird in Hamburg sehr bald gegeben.

Der Violinspieler Lamb hat in Mannheim grossen Beifall gefunden.

Aus Florenz schreibt man, dass die Württembergische Hof-sängerin Fr. Nathalie Eschborn, unter dem übersetzten Namen Frassin, als Norma aussergewöhnlichen Beifall gefunden.

## Deutsche Tonhalle.

Zur Beurtheilung der wegen drei Abendmalgestalten eingekommenen 44 Preisbewerbungen waren als Preisrichter erwählt: Herr General-Musikdirector Dr. L. Spohr und die

Hrn. Capellmeister F. Hiller und V. Lachner.

Der Preis wurde zuerst dem Werke des Hrn. Ferdinand Leder in Marienwerder; besonders befohl wurden die Werke der Hrn. L. Liebe in Strassburg und K. Kammerlander in Augsburg, sodann die der Hrn. Dr. Wilh. Volkmar in Homberg, K. J. Bischoff in Frankfurt, J. B. André in Offenbach und B. Bandhanger in Wien.

Wegen Rückgabe sämtlicher bezüglicher Werke haben wir uns nach den Satzungen des Vereins (14 I) zu achten.

Die eingekommenen 79 Compositionen des Gedichts: „An eine Blume — Das Herz“, von Götz, sind den erwählten drei Hrn. Preisrichtern, jedem insbesondere, zur Beurtheilung zugesendet.

Betreffend den vom Verein für eine Sinfonie ausgesetzten Preis, laden wir, mit Bezug auf das Ausschreiben vom 11. August d. J. hiermit wiederholt zur Bewerbung ein, und bemerken, dass die dazu bestimmten Werke im Monat Februar 1855 in Partitur und frei „An die deutsche Tonhalle in Mannheim“ einzusenden sind. Mannheim, 11. Christmas. 1854.

Der Vereins-Vorstand.

Um Störungen in der Zusendung zu vermeiden, werden die geehrten Abonnenten der

## RHEINISCHEN MUSIK-ZEITUNG

freundlichst gebeten, das zweite Semester dieses Jahrganges bei den betreffenden Buch- und Musikalien-Handlungen recht bald zu bestellen. Ganz besonders wollen Diejenigen, welche diese Zeitung durch die Post beziehen, die Bestellungen umgehend erneuern.

Der Verleger: **M. Schloss** in **Cöln**.

Bei C. F. Weigmann in Schweidnitz ist erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

**Tschirch, W.**, Musik-Direktor, *Fürchtet euch nicht etc.* Eine leicht ausführbare Kirchenmusik zum Weihnachtsfeste. Part. Op. 28. (Der Kirchenmusik 5. Heft.) 20 Sgr.

— Zwanzig 2stimmige Gesänge. Op. 24. 7½ Sgr.

Bei Einführung in Schulen findet bei diesem gediegenen Werkchen ein ermäßigter Preis statt.

### Neue Musikalien

im Verlag von

## Bartholf Senff in Leipzig.

	Thr. Sgr.
<i>Abt, F.</i> , Op. 106. Drei Lieder f. Sopran od. Tenor mit Piano . . . . .	15
<i>Brahms, Johannes</i> , Op. 5. Sonate für Piano in F-moll . . . . .	1 15
— Op. 6. Sechs Gesänge für Sopran od. Tenor mit Piano . . . . .	1 —
<i>Dietch, Albert</i> , Op. 7. Fünf Lieder für eine Singstimme m. Piano . . . . .	25
<i>Dreyschock, A.</i> , Op. 96. La Fontaine. Romance pour Piano . . . . .	15
<i>Fiorillo</i> , Etude in 36 Capricen für Violine. Herausgegeben und revidirt von Ferd. David. Eingeführt im Conservatorium der Musik zu Leipzig . . . . .	1 15
<i>Gade, N. W.</i> , Op. 26. Lieder für Männerchor . . . . .	1 10
<i>Gumbert, F.</i> , Op. 55. Fünf Lieder f. Sopran od. Tenor m. Piano . . . . .	20
<i>Holstein, F. v.</i> , Op. 10. Fünf Lieder f. eine Singstimme m. Piano . . . . .	25
<i>Kirchner, Th.</i> , Op. 5. Grüße an meine Freunde. Fünf Clavierstücke . . . . .	20
— Op. 6. Vier Lieder f. eine Singst. u. Piano . . . . .	15
<i>Köhler, Louis</i> , Ungarische Volkslieder f. Gesang mit Piano. Heft 1—3 à . . . . .	15
— Ungarische Volkslieder f. Piano allein. Heft 1—4 à . . . . .	15
<i>Kolb, J. v.</i> , Op. 2. Im Lenz. Drei Charakterstücke für Piano . . . . .	20
— Op. 4. Drei Idyllen für Piano . . . . .	25
<i>Kreutzer</i> , Vierzig Etuden od. Capricen f. Violine. Herausgegeben u. revidirt von Ferd. David.	

	Thr. Sgr.
Eingeführt im Conservatorium der Musik zu Leipzig . . . . .	2 —
<i>Kücken, F.</i> , Op. 60. Nr. 1. „Die Weinlein, die da fließen“, f. Tenor und Männerchor oder Quartett . . . . .	15
— Op. 60. Nr. 2. Bergmannslied f. Bariton u. Männerchor od. Quartett . . . . .	15
<i>Lalo, E.</i> , Op. 14. Chanson villageoise pour Violon ou Violoncelle avec Piano . . . . .	15
<i>Liszt, F.</i> , Mazurka brill. pour Piano . . . . .	20
— Polonaises pour Piano. Nr. 1, 2 à . . . . .	25
— Rhapsodies hongroises pour Piano. Nr. 1, 2 à . . . . .	25
<i>Rietz, J.</i> , Op. 22. Des Weines Hofstat, f. Männerstimmen . . . . .	20
<i>Sahr, H. v.</i> , Op. 3. Stimmen der Nacht. Fünf Stücke für Piano . . . . .	1 —
<i>Schubert, F. L.</i> , Perlen des Orients. Orientalische Volkslieder für Pianoforte übertragen. Heft 1—3 à . . . . .	15
<i>Schulhoff, J.</i> , Op. 39. Souvenir de Kieff. Mazurka pour Piano . . . . .	15
<i>Schumann, R.</i> , Drei Balladen für Declamation mit Begleitung des Piano. Nr. 1—3 à . . . . .	15
<i>Silas, E.</i> , Ave verum, für Tenor oder Sopran mit Orgel oder Piano . . . . .	10
<i>Voss, C.</i> , Op. 158. La Musette. Bauernmelodie für Piano . . . . .	20
<i>Wielhorski, J.</i> , Op. 24. Mazurka pour Piano . . . . .	20
<i>Wieniawski, Henri</i> , Op. 10. L'Ecole moderne. Etudes Caprices pour Violon . . . . .	1 —

### Neue Musikalien.

Im Verlage von **Fr. Kistner** in Leipzig erschienen so eben:

	Thr. Sgr.
<b>Bennett, St.</b> , Präludien und Studien für Pianoforte, componirt zum Gebrauche am Queen's College London. Op. 33 . . . . .	2 10
<b>Bernsdorf, E.</b> , Miscellen. Vier Stücke für Pianoforte. Op. 9. Heft 1 . . . . .	17½
— Op. 9. Heft 2 . . . . .	20
<b>Volkmann, R.</b> , Le Trille du diable. Sonate pour Violon par Facini, avec Accompagnement de Piano . . . . .	1 —
<b>Voss, Ch.</b> , Amour partagé. Une Fantaisie au Piano. Op. 183 . . . . .	20

Hierbei eine Beilage von **C. Glaser** in **Schlesingen**.



# Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 52.

Cöln, den 30. Dezember 1854.

V. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.

Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schless in Cöln erbeten.

## Besprechungen neu erschienener Werke.

Uns liegen drei Compositionen des talentvollen F. Gastav Jansen — stämmlich bei Heinrichshofen in Magdeburg erschienen — vor, Op. 3, Op. 5 und Op. 6 bis auf das mittlere, zwei Terzetten für 2 Soprane und 1 Alt, Gesänge für eine Stimme in dem gewöhnlichen Umfange der Amateurstimmen und alle mit Begleitung des Pianoforte. Die Begleitung ist ebenso wie der Gesang überall leicht, und macht mehr Anforderungen an den natürlich gegebenen feinen Geschmack als an grosse technische Ausbildung. Nachdem wir unsern Lesern das Terrain in seinen grössten Zügen, den wichtigsten Aeusserlichkeiten bekannt gemacht haben, wollen wir gründlicher auf die Sache eingehen.

Jansen ist entweder seinem Charakter nach innerlich weich und empfindungsvoll oder hat sich in der Musik dieser Richtung — der Zufall, Umgang, Vorbilder mögen darauf hingewirkt haben — um meisten befeisigt, so dass dieser rothe Faden die ganze Takelage oder — um nicht angemessen, sondern musiker-mässig zu sprechen — so dass diese innige Behandlung sich auch, wo es nicht durchaus nöthig ist, kund gibt. Die Mittelsimmen z. B. bewegen sich übermässig gern in Chromatischen. Nun, das ist jetzt Zeitgebrechen, und wir müssten die Rostra besteigen um gegen das Volk und nicht gegen einen Einzelnen zu sprechen. Ganz entschieden begabt ist Jansen jedoch für das Volkslied; das treue Herz von P. Fleming in Op. 3 ist ein achtbares Minnelied alter, sittiger Zeit, und „In der Fremde“ von Hoffmann von Fallersleben in Op. 6, Heft II. ist fast noch schöner gefühlt und wiedergegeben, denn das ist zweierlei, nämlich: gefühlt und wiedergegeben. — Zum Schluss kommt der hinkende Bote, dessen Absicht es aber nicht ist — gleich dem Gerichtspräsidenten hinter dem Vertheidiger — den Eindruck des Vorhergegangenen abzuschwächen, sondern der nur ein paar gutmüthige Fragen in der Tasche hat und diese nicht gleich den Knaben mit den Krammen ihrer Frühstückskasseln dasselbst vertrocknen lassen möchte. Müsste in Op. 3, Nro. 1, Takt 7 das b im Tenor der Begleitung nicht schon mit dem dritten Viertel eintreten? — In Nro. 3 dasselbst richtig aufgefasst? „das alte Lied von Carl Gärtner“ scheint uns von dem Dichter so gemeint zu sein: der erste Vers malt den Frühling in der Natur, der zweite den Rückfall dessen im Herzen, der dritte aber hält dagegen, durch den Contrast um

so wirkungsvoller, das resignirte, durch alle Lust durchbrechende, fromme, stille Deingedenken. Hieraus geht hervor, dass der letzte auch den musikalischen Gegensatz enthalten muss, und es ist somit die überaus stark in die Ohren fallende Ausweichung in dem 2. Verse nicht motivirt. Uns scheint es, als wäre der Componist durch die nicht ganz prägnanten Worte des Dichters:

Und wieder ist's das alte Lied,  
Im grünen Wald die Seele blättert,  
Da kommt's in ihr heraufgeblüht  
Wie Ephen fromm um Ulmen klettert!

zu diesem Misgriff verleitet worden. — In Op. 5, Nro. 2, Tact 5 würde es besser klingen, wenn der Sopran II. statt gleich a einzusetzen, erst *ais*, dann *a* hätte. — In Nro. 2 des Op. 6 spricht sich die oben beschriebene Richtung des Componisten in fehlerhafter Weise aus. Das Lied: Nachtbild von C. Gärtner ist ein schönes, kaltes, jedenfalls der bittern Empfindung viel näher als der ruhig beglickten stehendes Bild. Eine Wasserrose schaut zitternd, voll süßen Weh's zu einem Sterne empor, der mild, aber gleichgültig sie bescheint, weil er den sel'gen Traum nicht einmal ahnt. Das Ganze ist eine symbolische Ausmalung unbefriedigter und auch niemals befriedigt werden könnender Sehnsucht. In Nro. 4, Tact 9 sieht die Schreibart *e, ais, g, c* ungewöhnlich aus, warum nicht *des*? —

Um jedoch nicht hiermit zu schliessen, führen wir nochmals an, dass die Lieder alle in taktvoller Empfindung und geadeltem Ausdruck geschrieben, dass die Terzetten durchaus wohlklingend und doch pikant gemischt sind, und dass endlich dieselben ihres bequemen Stimmumfangs halber allen den Dilettantenstimmen, welche wegen mangelnder oder flüchtiger Ausbildung den eigentlichen Umfang ihrer Stimmen gar nicht erreicht haben, zugänglich sind.

**Graf, G. A., Deux Pièces caractéristiques pour le Piano. Op. 4. — Prag, Marco Berra. — Preis 12½ Sgr. resp. 15 Sgr.**

Die erste Pièce heisst *la Gaieité, Etude melodique*. Komisch ist sie uns jedenfalls vorgekommen; der Berliner würde sagen: „Na des is heiter“. Melodisch ist sie auch, denn eine Oberstimme lässt sich vom *a* bis zum *a* in Vierteln hören, ohne uns jedoch

eine andere Ergötzung zu gewähren, als man von der Begleitung, die zuerst in spielen, dann in triolen Achteln mit den in einer Ambe möglichen Permutationen sich zeigt, bei nicht überspannten Ansprüchen erwarten kann. Dass es im Tact 5, im 4. Viertel *e, gis, hais, dis, gis, h, dis* heisst und nicht später mit der genügend hervorgehobenen Triolenbegleitung *e, e, dis, a, e, c, dis* ist entweder einem Versehen oder Uebersehen zuzuschreiben. — Die zweite Pièce *la force, Rhapsodie en Octaves* ist bedeutend besser, sie hat Schwung, interessante Wendungen, ist wirklich kräftig und gibt uns in dem Trio einen angenehmen Gegensatz.

**Osthoff, Heinrich, 4 Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianof. Cassel, C. Luckhardt. Op. 1. Preis 12 1/2 Sgr.**

Der Verfasser scheint uns ein verkappter Proch zu sein, der durch vieles Hören und Studiren unserer neuen superfeinen Musik, einige Anklänge dieser salonmässigen Delicateit sich zugeeignet hat. Die Lieder sind leichtfässig, klar contrairt und angenehm in die Ohren fallend. Der Text des letzten Liedes: „Weil Liebchen so will!“ von einem Ugenannten ist nicht recht verständlich, d. h. ein hischen Unsinn, wahrscheinlich: weil Liebchen so will. —

**Reinecke, Carl, Sonate für Pianoforte und Violoncello. (Violine oder Violonc.) Elberfeld, F. W. Arnold. — Op. 42. Preis 1 1/2 Thlr.**

Der Verfasser steht bei uns Kölnern in so gutem Andenken, dass wir, von unserm Standpunkte aus, es zu den angenehmen Aufgaben zu zählen genügt sind, eine Composition desselben besprechen zu können. Eine Zeitschrift gleicht darin einer Uhr, dass sie in immer wiederkehrenden regelmässigen Perioden sich bemerkbar macht, und wir Scrilenten, oder besser Schriftsteller — uns nicht den verpönten Ausdruck Literaten in den Mund zu nehmen — sind mit unangehobener Strenge gebunden, als Schaurrad, Glockengewicht, Klöppel unsere Dienste zu thun. Natürlich ist es, dass wir manchmal mit unserm Lärmen oft so wenig Erfreuliches oder überhaupt Substantielles zu sagen haben, als es mit unserer Gewissenhaftigkeit (die vom besten Kauschuck ist) gerade noch verträglich ist; und eben so natürlich ist es daher, dass ich monologisch mich des Breiten über das Vergnügen ausspreche, in einem gelaehrlichen Glockenschlag oder ein gesinnungsvolles Schmunzeln ertönen lassen zu können.

Um Herrn Reinecke's Werke richtig würdigen zu können, muss man sich auf einen Standpunkt stellen, zu dessen näherer Beschreibung ich schon wieder abschweifen muss. Ohne mich pedantisch an die Geschichte der Musik zu halten und in einer Unmasse von Namen und Daten Anstoss zu werfen, glaube ich als unbestreitbare Wahrheit aufstellen zu können, dass die Musik auf ihrem richtigen Wege angelangt, darin ihre Fortbildung gefunden hat: die Mittel des Ausdrucks einmal des Unrichtigen, stets mehr zu entkleiden, dann aber auch der Sache nach ausdrucksvoller zu machen. Die Mittel liegen in der Melodie, der Harmonie und dem Rhythmus; — bedeutende Männer sind ihrer Zeit vor-

ausgeteilt und später, je nach ihrem Werthe anerkannt oder vergessen (denn auch der ist bedeutend, der selbstständig fehlt) worden; und Carl Reinecke gehört unter diese, er steht in einer grossen Partei unserer Zeit, welche die Geschichte vielleicht Romantiker nennen wird, als einer der Gränzen. Es bedarf daher bei dem Vortrage seiner Sachen einer grossen Sorgsamkeit. Vieles erscheint bei ihm krass und verletzend, wenn es unachtsam angeschlagen, — gedankenvoll, wenn es mit Liebe und in dem Sinne des Componisten wiedergegeben wird. Er wird stets von den gebildeten Dilettanten hochgeschätzt und von den Künstlern mit Interesse aufgenommen werden, wenn auch das Loh allgemeiner Popularität — das ihm übrigens nach unserm Wissen auch gar nicht so mächtig am Herzen liegt — nur einem kleineren Theile seiner Werke zufällt.

Diese Sonate besteht in einem *Allegro moderato* in *A-moll*, *Lento ma non troppo* in *F-dur*, *Intermezzo* in *Cis-moll* und *Allegro molto* in *A-dur*. Auch dieses Werk ist in den Lieblingsfarben des Verfassers gehalten, dem das starr-schmerzvolle und überaus zarte, das sehnsuchtsvolle und diabolisch wilde am Gelüftigsten ist, — und zufällig haben wir in diesen Prädikaten an nähernd richtig die Charactere der vier Sätze bezeichnet. Der Verfasser hat im Allgemeinen den Zopf abgelegt, der den ersten Theil der Sätze in Allegroform stets wiederholen lässt. Am abgerundetsten und ausserordentlich reizend ist das *Intermezzo*, ein Canon, das die Stelle des Scherzo in den älteren Sonaten vertritt, was wir ausserordentlich lobend anerkennen, weil es uns stets unmotivirt und nar durch die Convention berechtigt erscheint, wenn das Scherzo mit seiner ungebundenen Keckheit, wie den Bojacco in dem alten Schanspiel, den Eindruck des Andante etc. plötzlich unter die Füsse tritt. Selbst Beethoven hat unserer Ansicht nach, in freilich sehr wenigen Fällen, seinen Scherzo's nicht den rechten Ton zu geben gewusst. Nächstem ist der erste Satz der beste; er ist klar und doch nicht nackend, beide Hauptthema's sind melodisch rasch zu erkennen. In der Durchführung sind das erste Thema und die Übergangsführer in das zweite Thema contrapunktlich zusammengelegt, und noch mit inneren, kleinen neuen Motiven durchflochten, bis ungefähr 30 Takte vor dem Wiedereintritt des Anfangs das zweite Thema durcharbeitet wird, damit jener uns um so frischer berühre. Kurz, die ganze Composition ist voll von interessanten Sachen, und wir empfehlen sie namentlich denen, welche etwas Pikantes lieben, mit dem Bemerken, dass beide Stimmen durchaus nicht übermässige Ansprüche an die Executirenden machen.

**Sieber, Ferdinand, 100 Vocalisen und Solfeggien nebst einleitenden Studien mit Begl. des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. Op. 30—35. Preis à 1 1/3 Thlr., zusammen 6 Thlr.**

Ferd. Sieber gehört zu der kleinen Schaar — zu den letzten Zehn vom 4. Regiment — der Männer, welche nicht bloss auf den Trümmer der Gesangskunst setzen, sondern auch mit allen ihren Kräften an deren Wiederherstellung arbeiten. Er hat die Gabe, seinen Tadel scharf und erkennbar, selbst für den Laien, auszusprechen und in das klare Licht zu stellen, und seine Vorschläge und Vorschriften erfreuen sich derselben Deutlichkeit und

Präcision. Wie er aber nicht nur stets den Nagel auf den Kopf zu treffen weis, sondern auch seinen Gedanken eine gedrängte, witzige Fassung zu geben weis, hat er kürzlich in den „Aphorismen über Gesang“ dargehan, welche das „Echo“ in Berlin in seine Spalten eintrakte: diese sind mit wahrhaft Lessing'scher Kraft und Compactheit geschrieben. — Das uns vorliegende Werk ist nicht für den noch ganz rohen Anfänger geschrieben, sondern wird von dem Verf. als Anschluss an sein „Vollständiges Lehrbuch der Gesangskunst“ hingestellt. Mit welchem Ernst und welcher Uebersicht er sich dieser Sache angenommen, geht schon daraus hervor, dass er, denselben Vorwurf im Auge habend, für Sopran, Mezzo-Sopran, Alt, Tenor, Bariton, Bass — dieser Reihenfolge entsprechen die Opus-Nummern 30—35 — besondere Uebungshefte geschrieben hat, weil er von dem sehr richtigen Grundsatze ausgeht, bei einem Studienwerke „der Eigenthümlichkeit und dem so völlig verschiedenen Charakter jeder einzelnen Stimmklasse“ Rechnung tragen zu müssen. Er sieht in der Doppelbeziehung für Sopran und Tenor z. B., oder in der Anweisung, die Uebungen je nach dem Bedürfnis zu transponiren, nur eine Concession an den Verleger, und spricht sich im Vorwort gleichzeitig anerkennend über das liberale Entgegenkommen der Verlags-handlung aus. — Ob der Verf. die Stimmen nun wirklich alle richtig berücksichtigt hat, können wir einerseits nicht beurtheilen, weil uns nur Op. 31 vorliegt, würde andererseits aber auch auf Punkte führen, deren Erläuterung nicht hierher gehört. Die einleitenden Studien enthalten mehrfach Neues und sind für den kleinen Raum sehr inhaltreich; die Vocalien und Solfeppien aber widmen sich bestimmten Zwecken, so dass der Schüler stets im Auge hat, worauf sich bei jeder einzelnen sein Hauptaugenmerk zu richten hat; sie sind ausserdem nach dem Prinzip, das man nur lernt, so lang man aufmerksam und unermüdet ist, kurz und abgerundet. — Das Werk verdient in der Literaturbranche der Gesangs-Pädagogik ein bedeutendes genannt zu werden.

**Album-Bätter, Acht Lieder mit Pfl.-Begleitung.**  
Göttingen, H. Wigand. I. Heft. Preis 1 Thlr.

Dem Album, das von Louis Spohr, M. Hauptmann, Otto Bähr, Carl Reinecke, Arnold Welner, J. Joachim, Joh. Brahms und Hans von Bülow zusammengestellt, ist ein kräftiges Vorwort in Versen gegeben, dessen Inhalt kurz ist: „In der Ferne schallt kriegerische Musik, während wir hier noch friedliche Liederkränze winden, doch unser Lied ist bereit, zum Kampfe in Donner-Akkorden zu rufen, wenn die Horden auch uns bedrohen sollten“. Wess' das Herz voll ist, dass' fließt der Mund über! — muss es hier wohl heißen, denn sonst haben diese Verse eigentlich keinen rechten Platz. — Die Namen der Componisten sind so allgemein bekannt, ja wir können auch sagen, der charakteristische Werth eines Jeden steht schon überall so fest, dass wir eigentlich etwas Ueberflüssiges thun, wenn wir darauf aufmerksam machen, dass es von hohem Interesse ist, ihre Werke so vereint zu sehen; auf jeder Seite erkennt man schon aus der Ferne die verschiedenen Componisten: Spohr überreich an Wohlklang, Hauptmann arm an Harmonien, aber um so schlagender in den weniger markirten Wendungen, Otto Bähr etwas trivial, besonders dicht neben Carl Reinecke; dieser — wir haben in diesem Blatte

uns über ihn bereits ausgesprochen — ausserordentlich glücklich in dem Strodtmann'schen Liede: „Lass mir dein Auge leuchten“, dessen Innigkeit den tiefgeföhlteten Liedern von Rob. Schumann an die Seite gestellt werden kann. Arnold Welner bringt uns ein schottisches Volkslied: „Hochland-Lieb“, welches wir zu den besten Liedern in diesem Genre zu zählen geneigt sind; Joachim das vielbesungene Heine'sche „Ich hab' im Traume geweinet“ mit pointillirter Berücksichtigung jedes Momentes und deshalb weniger Guss im Ganzen; Joh. Brahms, der von Schumann ebenso feurig gelobt, als von Anders getadelt wurde, zeigt in diesem Liede wenigstens, dass er einen so geistig feinen Vorwurf als Eichendorff „Es war, als hätt' der Himmel“ vollkommen in sich aufnehmen und ebenso vollendet musikalisch wiederzugeben weis. Hans v. Bülow hat „den Entsagenden“ von Carl Beck so zerrissen aufgefasst gegeben, dass das Ganze auseinanderzufallen droht, und wir glauben, dass er wohl bessere Lieder geschrieben hat.

**Ergmann, August, Rhapsodie für das Pianoforte.**  
Cöln, M. Schloss. Op. 6. Preis 12 1/2 Sgr.

Dieses Werk (4-dur, 5/8 Takt) eignet sich in seinen theils kecken, theils gesangvollen Motiven eben so gut in den Salon als auch der feiner, wenn auch nicht gerade gründlichen Durcharbeitungen halber in die kritische Klausur des Musikers. Die Einleitung ist klar und mit Sinn für verständliche Schönheit entworfen; wäre es aber nicht besser, in dem verletzten Takte in den ersten 3 Achtern nach A-dur zu gehen und in dem 4. Achte durch 4 nach dem verminderten Septimenaccorde auf cis fortzuschreiten? — dadurch bliebe die Bewegung etwas frischer; während so einerseits das cis-moll in der letzten Hälfte des 5. und der ersten des 3. etwas monoton wirkt, andererseits der Bass von dem cis gar nicht abkömmt. Möglicherweise ist das auch nur ein Druckfehler. — Der Hauptgedanke zeichnet sich durch kecke, herausfordernde Wesen aus, was namentlich nach den beiden Zwischensätzen in fa-dur und fa-moll recht deutlich hervortritt. Das ganze Stück ist von allem, solidem Schläge und trotzdem pikant und ansprechend. —

**Willmers, Rudolph, Auf der Alm, Fantasiestück für das Pianoforte.** Wien, Carl Haslinger. Op. 91.  
Preis 25 Sgr.

Die äolische, schwärmende Alpenmatten-Stimmung ist also noch immer nicht versiegt! Legionen von Lieder-, Ländler-etc. Componisten sind schon an diesen Born gewallfahrtet, und noch sind sie alle befriedigt heimgekehrt, warum sollte also nicht auch R. Willmers sich an den Bufen der Natur werfen und sich von hier Genie, musikalische Originalität u. dgl. m. holen.

Der Hauptgedanke, den wir auf Seite 5 in den ersten Takten ausgesprochen finden, leinet in diesem Genre nun aber wirklich beinahe das Triviale, was wir seit langer Zeit gehört haben — bei einförmigen, widrig sentimentalen 3/4 Taktgesängen sagt man wohl, sie seien für den Leierkasten reif; hier aber kommen wir auf die Vermuthung, dass sie in dem Leierkasten gereift sind. Um den Fasching'schers vollständig zu machen, leitet der Verfasser

dieses Thema durch ein Lento im schweren  $\frac{3}{4}$  Takt ein. Wir wollen ausnahmsweise dieses Stück etwas analysiren. Zuerst 8 Takte höchst empfindungsvolles Thema (sehr ähnlich dem bekannten Oberländer), dann 8 Takte Wiederholung mit arpeggirten Akkorden und Läufen dazwischen, dann Zwischenstück (8 T.) und Cadenza. Thema I erst simpel, dann mit einer Triolenfigur in den höchsten Regionen, Zwischenstücken grösserer Cadenz. Der zweite Theil beginnt mit einem sehr ähnlichen Thema II, mit derselben Triolen-Variante. Ein neuer Gedanke, eine Art Scherzo, das heste hierin folgt in dem *Allegro moderato*, denn bisher war Alles *Moderato espressivo*. Das *Presto*, das quasi *Finale* soll eine Jubelüberstürzung sein, aus der sich ein Thema entwickelt, das uns nur mit Arpeggien begleitet und aus dem Bass in den Sopran gesetzt, sechs Mal dicht hinter einander gegeben wird. Natürlich macht sich nach einer solchen Hölle der Eintritt des ersten Themas, das gleich dem tranten Hoffungssterne unter Wolken noch einmal hervorgeht, überaus empfindungsvoll. Der Schluss besteht aus den unvermeidlichen, arpeggirten Cadenzen. 1.

**Hoffmann, C., Du bist mein Traum in stiller Nacht.**  
Lied für 4 Männerstimmen. Op. 1. Breslau. Leukardt.  $7\frac{1}{2}$  Sgr.

Tiefe Innigkeit und Seele ruhen in diesem Liede; alle Stimmen haben Fluss, sind einzeln einfach und liefern im Ganzen einen herrlichen Bau. Von Hr. Hoffmann dürfen wir noch viel Gutes für diese Gattung der Composition erwarten.

**Hoffmann, C., 3 Lieder für 4 Männerstimmen, Op. 2.**  
Breslau, F. E. C. Leuckardt 1 Thlr. (Partitur.)

Diese 3 Lieder: Raatlied von Fuchs, schwäbischer Tanz und Ständchen von Löwenstein, zeichnen sich im Allgemeinen durch Frische der Behandlung aus, sind indess durch die Schwierigkeiten der Ausführung, die zumest in den wenig vorbereiteten Uebergängen liegt, nur für gut geschulte Gesangsvereine (der Componist scheint zu sehr seinen akademischen Musikverein im Auge gehabt zu haben) anwendbar, was besonders von Nr. 1 und 3 gilt, während „der schwäbische Tanz“ populärer gehalten und auch für anderweitige Vereine durch Klarheit und Fremdllichkeit ansprechend ist.

**Kullack, Th., Hymne für Piano. Op. 85. Leipzig, Fr. Kistner, 15 Sgr.**

Eine Concertpöce ganz im modernen Style mit obligater, sehr schwieriger Arbeit. Das Hymnenthema religiös-liebtlich in 3 Motiven, deren jede im Accompaniment verschieden und mit grosser Gewandtheit behandelt ist; das erste, *G-dur* in vollen Accorden für beide Hände, das zweite, *G-moll* in gebrochenen Accorden, das dritte, zur Grundtonart zurückkehrend, 5 Seiten durch in Arpeggien. Das Ganze erfordert feinen und bestimmten Vortrag und ist bei solchem auf grössttmöglichen Effect berechnet.

**Hartmann, J. P. E., Fantasiestücke für das Pianoforte. Op. 54. Leipzig, Fr. Kistner.**

Nr. 1. *Allegro pastorale*, Nr. 2. *Allegretto capriccioso*, Nr. 3. *Allegretto religioso*, Nr. 4. *Allegretto molto*, Nr. 5. *Menuetto con espressione*, Nr. 6. *Andantino innocente*. Diese 6 Fantasien sind unstreitig mit Aufbietung aller Kraft und aller Regeln der Kunst gearbeitet, daher von rein musikalischem Werthe. Ob aber damit Alles geholt ist? Das Gefühl macht auch seine Ansprüche geltend und kann sich nicht gut mit einem unaufhörlichen Wechsel von Ausdruckswirbeln, welche die Tonarten fast der ganzen chromatischen Scala durchlaufen, vertragen; diese ewige Unruhe lässt es gar nicht zu sich selbst kommen, und bringt eher die gegenheilige Wirkung, als die der Befriedigung hervor, ist in der Ueberhäufung sogar oft abspannend. Dies gilt besonders von den Nr. 1, 2, 4, 6, während 3 und 5 mehr Ruhe und Wärme bieten.

**Evers, Carl, 4 Duette für eine Sopran- (od. Tenor-) und Altstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 39. 1. Heft. 25 Ngr. 2. Heft. 20 Ngr. Leipzig, Fr. Kistner.**

Mit wahrer Lust haben wir diese höchst erquicklichen Gesänge durchgesehen, und mit wahrer Lust wird Jeder dieselben singen, der Gefühl im Basen trägt. Sie tragen alle das Gepräge edler Einfachheit, nichts ist gesucht, nichts hergeholt, das Schöne liegt bei denselben so nahe; überall Melodie, und süsser Melodie, und doch nichts Alltägliche. Auch die Texte sind recht ansprechend; Nr. 1. Ist es Wonne, ist es Schmerz? von L. Plönnies, Nr. 2. Liebesgarten, von Reinick, Nr. 3. Frühlingswanderschaft, von Viol, Nr. 4. Zwiegespräch, von Reinick. Das Accompaniment ist ebenfalls einfach und den Gesang unterstützend. Diese Duette eignen sich ebensowohl zu öffentlichem wie Privatvortrage; sie erfreuen, wo sie erklingen; wir können sie darum von Herzen empfehlen.

**Walter, A., Drei Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Op. 11. Leipzig, Fr. Kistner. 20 Ngr.**

„Sie ist mein, von Gelieb, bei einer Linde, und Vesper, von Eichendorff.“ Drei gediegene Compositionen voll Zartheit und doch voll Feuer; der vorherrschend melancholische und in einem lieblichen, durchsinnlich, herben *moll* sich ausprechende Charakter gibt ihnen einen eigenthümlichen Reiz.

**Schletterer, H. M., Drei Gesänge für eine Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Hamburg, W. Jowien. 20 Sgr.**

Nr. 1. Von des Kaisers Bart. Ein joviales Lied in balladenähnlicher Haltung wie die Faser'schen Lieder, recht sangbar und dankbar zum Vortrage. Nr. 2. Der Musikant und Nr. 3. 's muss wohl sein. Ebenfalls voll Lebensfrische.

**Ergmann, A., Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Köln, Schloss. 20 Sgr.**


Nr. 1: O stille dies Verlangen. Nr. 2: Spielmann Abschied. Nr. 3: Das Meer der Hoffnung. Nr. 4: Du wunderschönes Kind.

— Diese 4 Lieder athmen tiefe Innigkeit, sind in der Composition der Melodie durchgehends frisch und in der Begleitung gut gehalten, haben zu gleicher Zeit musikalischen Werth und sind darum bestens zu empfehlen.

**O'Leary, Arthur, Nacht.** Eine Gruppe von 4 Liedern mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Fr. Kistner. 15 Sgr.

„Es will Dir Wunder sagen die wunderbare Nacht“. Die Composition dieser Gruppe ist wohl geheimnisvoll, dunkel, doch ohne Wunder, eben weil die Klarheit fehlt und der Mondschein nur im Text die Nacht erleuchtet. Die Melodie ist ziemlich anbiggarn.

**Michalek, W. G., Deux Romances pour Pianoforte.** Op. 9. Cöln, Schloss. 15 Sgr.

Die Romanzen an sich sind einfach und ansprechend; das Accompaniment gewöhnlich. Bei der ersten bietet in der Wiederholung des Thema's das unangenehme Zerschneiden der  nicht Abwechslung genug. Die letztere ist bei weitem schwungvoller.

**Brosig, Moritz, 3 Präludien und 2 Postludien für die Orgel.** Op. 11. Breslau, Leuckardt. 15 Sgr.  
— — 4 Orgelstücke (Neue Ausgabe). Op. 12. Ebd. 20 Sgr.

Die Hauptaufgabe bei der Abfassung von Orgelstücken ist die, neben gediegener musikalischer Composition auch auf die Erweckung des religiösen frommen Sinnes, auf Erhebung des Gemüthes hinzuwirken. Nicht selten wird dagegen gefehlt; entweder tragen Orgelstücke nur zu viel, fast allein, der contrapunktischen Kunst Rechnung, oder sie haben im Gegensatz nicht die würdige Haltung, die der Ort, an dem sie vorgetragen werden sollen, erfordert. Hr. Brosig scheint die Vereinigung der strengen Kunst mit dem Zwecke dem Volke gegenüber sich zur Aufgabe gemacht zu haben, er weiss, dass die Orgelstücke nicht allein für den generalmusikundigen Organisten, sondern auch für das gemischte Volk sind, und hat in den vorliegenden eine Meisterarbeit geliefert.

Die Motive sind alle fromm, lieblich und sehr ansprechend; die Verwendung derselben ist mit vieler Gewandtheit und Geschicklichkeit und in sehr reinem Satze behandelt. Auch ist dem Pedal gehörige Rechnung getragen, vielleicht mehr, als manchem Organisten lieb ist, indem ihm durchgängig ein eigenes Notensystem und Selbstständigkeit gewidmet ist, was zur Hebung des Ganzen angenehm viel beiträgt. Die Oberstimmen sind zunächst für zwei Claviere berechnet. Geschickte Registrirung ist durchaus notwendig.

Wir können diese köstlichen Compositionen allen Organisten, und namentlich denen, welchen der oben angedeutete Zweck am Herzen liegt, sehr anempfehlen.

11.

## Berliner Brief.

Das bedeutendste und grossartigste Ereigniss unter den vielen hiesigen Musikaufführungen der letzten Monate war die im Opernhause zum Besten der überschwmmtten Schlesier durch den General-Intendanten veranstaltete Aufführung der 9ten Sinfonie, der Tannhäuser-Ouvertüre und der Walpurgisnacht, von Mendelssohn. Die Chöre wurden ausgeführt von Mitgliedern des Stern'schen Gesang-Vereins, der Sing-Akademie und des Jähns'schen Vereins, im Ganzen an 600 Sänger. Die Bühne des in jeglicher Beziehung splendiden Opernhauses war in eine grosse Tribüne verwandelt, die aber doch für alle Sänger noch nicht ausreichte, da unbegreiflicher Weise die Hintercoullisse der hierzu angelegten Decoration viel zu weit nach vorn gerückt war, während dahinter noch ein sehr geräumiger Theil der Bühne unbenutzt blieb. Ferner stellte sich in der Generalprobe sofort die Aufstellung der Tribüne noch in anderer Beziehung als mangelhaft heraus. Der hinter dem Frauen-Chor aufgestellte, aus einer Menge der tüchtigsten Sänger und Musiker Berlin's bestehende grossartige Männer-Chor stand nämlich lange nicht hoch genug hinter den Damen, so dass die vorn, an ihrem gewöhnlichen Platze ganz in der Tiefe sitzende königliche Capelle, trotz ihrer Verstärkung durch zwei Contrabässe u. s. w., von den Herren kaum gehört, der Dirigent aber so gut wie gar nicht gesehen werden konnte. Nach verschiedenen verunglückten Versuchen und vielfältigem starken Protestiren, stellte sich der Capellm. Taubert auf die Bühne, so dass er wenigstens von den Herren, von denen sich viele auf die Stühle gestellt hatten, nun zum Theil gesehen wurde. Der Damen-Chor, der im Allgemeinen besser ging, weil derselbe Orchester und Dirigent dicht vor sich hatte, wurde dadurch oft unsicher, dass jegliche Aufstellung von vorn herein verlamt worden war. Einerseits erschien der Theater-Capellmeister sehr spät, dirigierte erst unbedenklich um den Chor die ersten drei Sätze der 9. Sinfonie und nahm dann den Chor, wie er ihn gerade vorfand; andererseits waren die Gesang-Vereins-Dirigenten vorher nicht zu haben (Stern z. B. kam endlich während des Singens, als sich schon Nichts mehr thun liess), und wenn auch der Herren-Chor sich von selbst so ziemlich arrangirt hatte, so war dagegen der Damen-Chor gänzlich sich selbst überlassen, gründlich untereinander gemengt, und II. und I. Sopran und Alt waren namentlich durcheinander geworren. Auch fehlte es trotz alles Einschränkens an Stimmheften und an Plätzen. Endlich gerietben, besonders aus der Sing-Akademie, der grössere Theil der Mitwirkenden, gänzlich unbekannt mit den schweren Werken, in diese Generalprobe; ja. Manche besuchten nicht einmal diese, sondern setzten sich in der Aufführung in glänzender Toilette, an der natürlich Nichts fehlte, ganz naiv unter die Mitwirkenden, wie es mir nachträglich vielseitig erzählt und versichert wurde. Aus diesem Conglomerat sollte nun der Koloss einer 9. Sinfonie mubeschadet hervorgehen. Dazu hatte die Capelle in ihren vorhergehenden Proben den grössten Theil der Zeit auf die Tannhäuser-Ouvertüre verwandt, sich bei der Sinfonie auf Tradition und Gedächtniss aus früheren besseren Zeiten verlassend. Kurz, allgemein wurde an diesem Abend der Mangel vorübergehender gründlicher Proben fühlbar, und wenn nicht der tüchtig vorgeübte Stern'sche Verein, welcher besonders die Walpurgisnacht von früher noch halb auswendig wusste, unter

den Chören der Fels war, der alle Schwankungen unerschütterlich hinnahm, so möchte es etwas trostlos ausgesehen haben. Die letzten Chorphoren vorher hatte Stern wohl in den Zeitungen angezeigt, mochte aber die Einladung der anderen Chöre in diesen Anzeigen als etwas *bagatelle* behandelt haben, kurz, mau war zu denselben nicht erschienen. So wurde denn die Generalprobe unter den größten Anstrengungen der Capellmeister abgewickelt. Der Männer-Chor besonders gab sich vergeblich Mühe, im Tacte zu bleiben; die besten Musiker darunter traten z. B. im Basso zusammen und vereinigten sich zur größten Aufmerksamkeit; aber nach kurzer Zeit sahen sie, vom besten Willen besetzt, ihre Anstrengungen vergeblich, Manche gaben aus Unlust die Mitwirkung ganz auf und gingen in das Parquet hinab, um zuzuhören. Hier überzeugten sie sich, dass man von dem, aus so bedeutenden Kräften bestehenden Männer-Chore, zumal von dem diesmal ausnahmsweise sehr stark besetzten Tenor, einen sehr schwächlichen Eindruck erhielt, in dessen Gefolge wegen der Unsicherheit Detoniren und verfehlte Eintritte waren. Die Walpurgisnacht unter Dorn's Leitung, der nicht nur viel ruhiger dirigirt, sondern auch diesmal den Vortheil hatte, schon vor seiner Leitung mit den Uebelständen bekannt geworden zu sein, ging etwas besser; auch sind hier Rhythmen und Eintritte leichter und ist lange nicht so viel Aufwand an Energie notwendig. Von Seiten der bejahrten Mitglieder der Capelle, deren dieselbe Viele zählt, wäre etwas weniger Nichtachtung des Dirigenten zu wünschen.

Die Aufführung nun, welche ungleich befriedigender war, bot doch nicht den für so bedeutende Werke zur Erfassung notwendigen Genuss eines ruhigen, grossartigen Totalindrucks. In den drei ersten Sätzen der 9. Sinfonie kamen im Orchester wiederholt grössere Schwankungen vor, die jenen ruhigen Eindruck, obgleich sonst vortrefflich gespielt wurde, doch demnächst beeinträchtigten. In den Sollen des vierten Satzes vermiste man Liebe zur Sache. Es ist wahr, dieselben bieten bekanntlich fast unübersteigliche Schwierigkeiten dar; aber es lässt sich denselben doch vielmehr eine anziehende Seite abgewinnen, während sie ziemlich gefühllos abgesehen wurden. Am Besten war noch der unermüdete Bassist Krause; er verwickelte sich aber am Anfang in dem herrlichen, aber für den Sänger gefährlichen und fatalen Recitativo, wie schon so viele Sänger, mehrmals, und hielt nicht mit genug Ruhe die einzelnen Passagen und Abschlüsse auseinander.

Den brillantesten Eindruck machte die hierauf folgende Tannhäuser-Ouverture. Sie wurde unter Dorn's umsichtiger Leitung höchst exact und sauber, ich möchte sagen, durechsigend angeführt, und ausser der in der Mitte episodisch auftretenden Arie der Venus, die rhythmisch noch etwas fester zusammengehalten werden konnte, und dem in derselben die Stimme der Venus vertretenden Oboen-Solo, welches gewiss mit noch viel grösserer Wärme dargestellt werden wird, nachdem der Spieler die Oper selbst und besonders die betreffende Arie im Zusammenhange gehört hat, wurde mit wahrer Virtuosität gespielt, und ein stürmischer Dacapo-Ruf erzeugt. — Die weniger bekannte Walpurgisnacht von Mendelssohn enthält viel des seinem Naturell eigenen Originellen und Lannigen, viel frischen Humor und Keckheit, nahm sich aber doch den Giganten Beethoven und Wagner etwas sehr zahm aus; es befindet sich der Gleichhandschuh und die geglättete Miene des liebenswürdigen Gesellschafters gegenüber der starken Hand

oder auch Faust und den kräftigen, oft wilden Zügen von Natur-Menschen. Daher wurde vielseitig die Frage gebürt, warum Mendelssohn hinter Beethoven gestellt worden sei; es lässt sich dies wohl durch technische Gründe rechtfertigen, z. B., dass zu den anstrengenden Gesängen der Sinfonie die erste frische Kraft nöthig sei; aber der Eindruck dieses Abends bleibt doch aus obigen Gründen deshalb ein eigentümlicher. Frau Wagner trug die Altpartie mit Ausdruck und Energie vor; die Hrn. Fornes und Krause sangen die übrigen mit Anmuth und Lebendigkeit, obgleich Manches, z. B. in der Aussprache, schärfer hätte gezeichnet werden können. Die Berliner Luft scheint dem Ausprechen des „r“ wenig günstig zu sein, und deshalb machten, besonders von Seiten des Damen-Chors, Worte wie: Freude, Wurf, Freund oft nicht den gewünschten Eindruck. Dank dem grossen Raume, wurde das Detoniren des Chor-Soprans und Tenors (bereits von g an sehr merklich und oft mit recht unangenehmen Accenten verbunden) nicht so sehr, als in jedem kleineren Concert-Saale geschehen wäre, empfunden. Wir hören, dass eine Wiederholung dieses, dennoch auch für das Auge durch mehrere hundert der glänzendsten Damentheatern genussreichen Abends zum Besten von Memel beabsichtigt wird. Möge bei derselben das Versäumte nachgeholt und besser vorgeübt werden. Besonders aber hoffen wir dann auf Erhöhung der Tribüne des Männerchors, Erweiterung der Bühne nach hinten und Wahl eines geschlossenen Zimmers, welches den Schall besser zusammenhält, als die dieses Mal offenen Seitencoullissen.

(Schluss folgt.)

## Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Unsere Stadt wird nächstes Jahr zum ersten Mal ein Sommertheater haben, da der Director Röder die Concession zu einem solchen bereits erhalten haben soll. Ueber den Werth oder Unwerth solcher Institute ist schon so viel geschrieben worden, dass es ganz überflüssig erscheinen dürfte, noch mehr darüber zu sagen. Wir sind der Ansicht, dass diese Sommer-Versorgungs-Anstalt für Schauspieler in keiner Weise zur Hebung der Kunst beitragen kann. — Wir werden die beiden besten Sänginnen unserer Bühne schon sehr bald von hier scheiden sehen: Fr. Johannsen hat von mehreren Hoftheatern die ehrenvollsten Anträge empfangen und Fr. Günther bereits ein Engagement nach Prag angenommen. —

In der musikalischen Gesellschaft spielte ein Dilettant, Herr Heinrich Seligmann, vorige Woche das *G-moll*-Concert von Mendelssohn mit so vielem Ausdruck und brillanter Fertigkeit, dass es wahrlich zu bedauern ist, diesen jungen Mann der Künstlerlaufbahn entzissen zu wissen. Herr S., welcher früher die Ansicht hatte, sich der Kunst zu widmen, ist ein Schüler von Fr. Hünten und des vortrefflichen Meisters Aloys Schmitt und macht denselben alle Ehre. — Die Proben zu Wagner's Lohegrün werden so eifrig fortgesetzt, dass wir die Aufführung erwarten dürfen. —

Carl Fornes hat gestern sein Gastspiel als Osmin (Einführung) begonnen. —

Herr Musikdirector Franz Weber, welcher am zweiten Weihnachtstage seine silberne Hochzeit feierte, empfing die Glückwünsche seiner zahlreichen Freunde und Verehrer von nahe und fern.

Berlin. Herr. Zoppf ist seit Kurzem Direktor der Opern-Akademie. Derselbe, hervorgegangen aus der bisherigen Gesellschaft Opern-Chor durch Erweiterung ihrer dramatischen Programmschule, hat dem Publikum bei ihrer Begründung ein Programm übergeben, welches alle für einen tüchtigen Sänger oder Gesanglehrer notwendigen Lehrfächer berücksichtigt, sich besonders durch bedeutende Ermässigung der Honorare empfiehlt und Allen die Theilnahme und Honorirung jedes einzelnen Lehrfaches freigestellt; ein wesentlicher Vorzug gegenüber denjenigen Conservatorien, welche ihre Schüler zur Betheiligung an allen Unterrichtsgegenständen nöthigen und daher besonders auch Dilettanten erwünscht. Die Stimmführung an dieser dramatischen Akademie befindet sich in Händen des Dr. Pyllemann und seiner besten Schüler, unter welchen in letzter Zeit die Damen Messerschmidt und Grünfeld mit vielem Erfolge in die Oeffentlichkeit traten.

Berlin. Der gefeierte Roger eröffnete sein Gastspiel am 19. d. als „Fernando“ in Donizetti's „Favorita.“ Welche hochpoetischen Momente, Momente begeisterter und hinreißender Kraft der berühmte Sänger gerade dieser Partdie, als deren zweiten Schöpfer er mit Recht gilt, zu entnehmen weiss, ist weltbekannt und oft gerühmt. Die Musik gehört zu dem Besten, was Donizetti geleistet hat. Auf sie verwandte er die meiste Zeit und Mühe, so dass wir überall die besten Muster wahrnehmen. Lässt er auch mitunter sich etwas gehen, so ist ihm dies, dem ernsten, gewissenhaften Streben gegenüber, das unverkennbar ist, leicht zu verzeihen. Das Werk gehört mit Rossini's „Tell“ zu dem Ehrenwerthesten, was die neuere italienische Schule hervorzubringen sich bemüht hat und verdient demnach eine weitere Besprechung, die wir uns vorbehalten. Bemerkenswerth und interessant möchte wohl noch der Umstand sein, dass Rich. Wagner der Comp. des Tannhäuser und Lohengrin, sich gerade um dieses Werk grosse Verdienste erworben hat, indem wir ihm die Arrangements nach der Partitur verdanken.

Clara Schumann und Joseph Joachim, die würdigsten Vertreter vollendetester Meisterschaft, hatten sich am 20. d. zu einer letzten Solvte vereinigt und brachten durch die Wahl dieses Abends, der zugleich den unvergleichlichen Roger in seiner Glanzpartdie, als Georg Brown in der „weissen Dame“, vorführen sollte, unsere Musikfreunde in eine nicht geringe Collision der Pflichten, die um so stärker war, als die Anziehungskraft der beiden Magnete eine gleich mächtige ist. Dennoch war der Saal der Singakademie gefüllt, ein glänzender Beweis der Huldigung, auf die beide Künstler Anspruch machen dürfen. Das Programm bot etwas capricios nur drei Namen: Beethoven, I. S. Bach und Rob. Schumann, und zwar von den beiden Letztern entschieden zu viel. Gegen dergleichen Elasticitäten muss im Interesse des guten Geschmacks, als einer Maniertheit, deren Folgen nicht die besten sein können, entschieden protestirt werden. Im Uebrigen war die Ausführung die alte, mit Recht gerühmte. Nur hätten wir gewünscht, dass die Pianisten im letzten Satze der vorzüglich vorgetragenen Sonate Op. 53. von Beethoven ihrer muthigen Begeisterung nicht zu sehr, und zwar auf Kosten der Deutlichkeit, hätten die Zügel schiessen lassen. Der Glanzpunkt war die herrliche Sonate Op. 30 *Cdur* von Beethoven, welche beide vereint mit unübertrefflicher Vollendung vortragen. Beide Künstler sind nach Leipzig abgereist. (Echo.)

Prag im December. — Es sind nun seit dem 25. November drei Wochen, an welchem Tage R. Wagner's „Tannhäuser“ zum erstenmale gegeben wurde. Das Orchester war durch mehr denn 40 Conservatoristen theils im Streichquartett, theils in den auf und unter der Bühne beschäftigten Instrumentalstimmen ver-

stärkt. Die Ausstattung, die *mise en scene* waren eines Kunst-Instituts erster Grösse würdig; die Solisten, wenn auch weit von dem Ideale Wagner'scher Intentionen entfernt, dennoch, mit Rücksicht auf ein der gewöhnlichen Bühnenwirksamkeit so fremdartiges Object, überraschend gut; das *ensemble* präcis und korrekt. Die Aufnahme des riesigen Werkes war Seitens des Publikums eine angezeichnete. Mehr als diese aber spricht für die Wirksamkeit dieser Dichtung der Umstand, dass die Ausführung derselben bis jetzt bereits sechsmal stattfand und zwar stets bei überfülltem Hause, trotz der permanenten *abonnements suspendus*, und noch sind für die drei nächsten Aufführungen alle Plätze vorgemerkt. Der Beifall äussert sich jetzt zwar nicht so laut; aber das Publikum verfolgt die Handlung, die Partitur mit einer Aufmerksamkeit und Spannung, die trotz der fast vierstündigen Dauer der Oper keinen Augenblick bis zum Ende nachlässt. Eine solche, wir möchten sagen weisvolle Wirksamkeit muss ihren tiefen künstlerischen Grund haben; die unbedingt negativen Stimmen gegen den Dichter eines solchen Werkes können mit Rücksicht auf das so abgebrachte Votum des Publikums einer noch dazu als orthodox verschrienen Stadt keine unbedingte Geltung haben. Wir enthalten uns jedes Commentars zu diesem in Prag seit langem nicht vorkommenden intensiven und extensiven Erfolge und bitten, ihn nur einfach in Ihrer Zeitung zu registriren. 17.

## Bundschau.

Eine neue Oper „Die letzten Tage von Pompeji“ von Pfarrer Müller zu Studien wird in Darmstadt einstudirt.

Meyerbeer's „Nordern“ hat bei seiner ersten Aufführung in Marseille grossartigen Erfolg gehabt; in Brüssel macht diese Oper der Direction reiche Einnahmen.

Frl. Harder, eine Schülerin von Henselt, Chopin und Charles Mayer, wird nächsten in Paris auftreten.

Die Gebrüder Wieniawski sind in Brüssel und werden dort am 7. Januar ihr erstes Concert geben.

Die Violin-Virtuosin Frl. Bierlich gab in Frankfurt a. M. eine Matinée im Hause Mozart.

Bei Branda in Paris erscheint: *Bibliothèque musicale ancienne et moderne. Répertoire général du chanteur, du pianiste et de l'instrumentaliste. Publié sous la direction de plusieurs Professeurs du Conservatoire. 200 volumes format gr. in 80.*

Nicola de Gioia ist der Name eines Componisten, dessen Opern in Italien grosses Aufsehen machen.

Das Künstlerpaar Herr und Frau Nissen-Saloman findet in Holland überall die glänzendste Aufnahme und wird wohl den grössten Theil des Winters dort zubringen müssen, um allen Engagements-Auerbieten entsprechen zu können.

Hr. Musikdirektor Tours in Rotterdam beabsichtigt am 18. Januar ein grossartiges Concert zu veranstalten, und hat Frau Clara Schumann, Frau Nissen-Saloman und Herrn Vieuxtemps hierzu eingeladen.

Am 18. December fand in Dresden die 200ste Vorstellung von Weber's „Freischütz“ statt.

Die Oper von Kintl „Die Frauen von Nizza“ hat in Graz sehr gefallen.

Jenny Lind-Goldschmidt befindet sich wieder in Dresden und will vorläufig nicht mehr öffentlich auftreten.

In München wurde kürzlich eine Akademie für klassische Musik gegründet, in welcher namentlich Oratorien aufgeführt werden sollen.

Um Störungen in der Zusendung zu vermeiden, werden die geehrten Abonnenten der

## RHEINISCHEN MUSIK-ZEITUNG

freundlichst gebeten, das zweite Semester dieses Jahrganges bei den betreffenden Buch- und Musikalien-Handlungen recht bald zu bestellen. Ganz besonders wollen Diejenigen, welche diese Zeitung **durch die Post beziehen**, die Bestellungen umgehend erneuern.

Der Verleger: **M. Schloss** in **Cöln**.

Im Verlag von **M. Schloss** in Cöln erschienen:

### TASSO IN SORRENT.

Lyrische Scenen für Soli, Chor und Orchester.

Text von **R. Nielo**.

Composit von

**CARL MÜLLER.**

Partitur . . . . .	Thlr. 8. 15. —
Clavier-Auszug . . . . .	„ 5. 10. —
Singstimmen . . . . .	„ 2. —. —
Orchesterstimmen . . . . .	„ 4. —. —

Dieses Werk, welches bei seinen Aufführungen in Cöln, Leipzig, Düsseldorf und Münster ausserordentlich gefallen, darf allen Concert- und Singvereinen ganz besonders empfohlen werden.

### Sonate pathétique von L. v. Beethoven

für's Orchester arrangirt

von

**L. Schindelmeyser.**

Partitur 3 Thlr. — Orchesterstimmen 3½ Thlr.

Schindelmeyser hat durch seine Overtüre zu „Urial Acosta“ den schönsten Beweis geliefert, dass sein Talent in der Behandlung des Orchesters ein grosses ist; diese Sonate, welche ganz im Geiste Beethovens instrumentirt, wurde bei ihrer Ausführung in London, Petersburg, Prag, Berlin, Cöln, Carlsruhe, Breslau, Hamburg, Graits, Leipzig, Coblenz, Münster, Frankfurt a. M., Wiesbaden, Elberfeld, Stockholm u. A. m. mit grossem Beifall aufgenommen. Alle Musikalienhandlungen nehmen Bestellungen an.

### Novelletten

für das Piano, die Violine und Violoncelle,

von

**Niels W. Gade.**

Op. 29. 2½ Thlr.

### Neue Musikalien

im Verlage der

**Hofmusikalienhandlung von Adolph Nagel**  
in Hannover.

Berend, Nicolai, Chansons scandinaves: Fantaisie pour Pfte. Oeuv. 7 . . . . .	— 15
Ellissen, C. W., Carat: „Gnade, Gnade!“ aus Robert der Teufel, für Pfte, ohne Worte übertragen. (Neue Ausg. im Hochformat) . . . . .	— 7½
Enckhausen, H., Elementar-Unterricht im vierhänd. Pianofortspiel, Wk. 58. (Neue Ausgabe im Hochformat.) Heft 1 . . . . .	— 7½
— Heft 2, Abtheilung 1 . . . . .	— 15
— Heft 3 . . . . .	— 17½
— Heft 4 . . . . .	— 15
— Des Pianoforte-Spielers erste Studien. Leichte melodische Tonstücke. Wk. 63 (Neue Ausg. im Hochformat.) Heft 4 . . . . .	— 10
— Heft 2 und 3 h . . . . .	— 12½
— Heft 4 . . . . .	— 15
Goltermann, Georg, 3 Duetten f. zwei Singst. m. Pfte. Wk. 19 . . . . .	— 22½
Grätznacher, Fr., Erinnerung an Leipzig: 4 Stücke f. VII. u. Pfte. Wk. 13, Nr. 1: 10 Sgr., Nr. 2: 7½ Sgr., Nr. 3: 15 Sgr., Nr. 4: 15 Sgr., Nr. 5: 15 Sgr., Nr. 6: 15 Sgr., Nr. 7: 15 Sgr., Nr. 8: 15 Sgr., Nr. 9: 15 Sgr., Nr. 10: 15 Sgr., Nr. 11: 15 Sgr., Nr. 12: 15 Sgr., Nr. 13: 15 Sgr., Nr. 14: 15 Sgr., Nr. 15: 15 Sgr., Nr. 16: 15 Sgr., Nr. 17: 15 Sgr., Nr. 18: 15 Sgr., Nr. 19: 15 Sgr., Nr. 20: 15 Sgr., Nr. 21: 15 Sgr., Nr. 22: 15 Sgr., Nr. 23: 15 Sgr., Nr. 24: 15 Sgr., Nr. 25: 15 Sgr., Nr. 26: 15 Sgr., Nr. 27: 15 Sgr., Nr. 28: 15 Sgr., Nr. 29: 15 Sgr., Nr. 30: 15 Sgr., Nr. 31: 15 Sgr., Nr. 32: 15 Sgr., Nr. 33: 15 Sgr., Nr. 34: 15 Sgr., Nr. 35: 15 Sgr., Nr. 36: 15 Sgr., Nr. 37: 15 Sgr., Nr. 38: 15 Sgr., Nr. 39: 15 Sgr., Nr. 40: 15 Sgr., Nr. 41: 15 Sgr., Nr. 42: 15 Sgr., Nr. 43: 15 Sgr., Nr. 44: 15 Sgr., Nr. 45: 15 Sgr., Nr. 46: 15 Sgr., Nr. 47: 15 Sgr., Nr. 48: 15 Sgr., Nr. 49: 15 Sgr., Nr. 50: 15 Sgr., Nr. 51: 15 Sgr., Nr. 52: 15 Sgr., Nr. 53: 15 Sgr., Nr. 54: 15 Sgr., Nr. 55: 15 Sgr., Nr. 56: 15 Sgr., Nr. 57: 15 Sgr., Nr. 58: 15 Sgr., Nr. 59: 15 Sgr., Nr. 60: 15 Sgr., Nr. 61: 15 Sgr., Nr. 62: 15 Sgr., Nr. 63: 15 Sgr., Nr. 64: 15 Sgr., Nr. 65: 15 Sgr., Nr. 66: 15 Sgr., Nr. 67: 15 Sgr., Nr. 68: 15 Sgr., Nr. 69: 15 Sgr., Nr. 70: 15 Sgr., Nr. 71: 15 Sgr., Nr. 72: 15 Sgr., Nr. 73: 15 Sgr., Nr. 74: 15 Sgr., Nr. 75: 15 Sgr., Nr. 76: 15 Sgr., Nr. 77: 15 Sgr., Nr. 78: 15 Sgr., Nr. 79: 15 Sgr., Nr. 80: 15 Sgr., Nr. 81: 15 Sgr., Nr. 82: 15 Sgr., Nr. 83: 15 Sgr., Nr. 84: 15 Sgr., Nr. 85: 15 Sgr., Nr. 86: 15 Sgr., Nr. 87: 15 Sgr., Nr. 88: 15 Sgr., Nr. 89: 15 Sgr., Nr. 90: 15 Sgr., Nr. 91: 15 Sgr., Nr. 92: 15 Sgr., Nr. 93: 15 Sgr., Nr. 94: 15 Sgr., Nr. 95: 15 Sgr., Nr. 96: 15 Sgr., Nr. 97: 15 Sgr., Nr. 98: 15 Sgr., Nr. 99: 15 Sgr., Nr. 100: 15 Sgr., Nr. 101: 15 Sgr., Nr. 102: 15 Sgr., Nr. 103: 15 Sgr., Nr. 104: 15 Sgr., Nr. 105: 15 Sgr., Nr. 106: 15 Sgr., Nr. 107: 15 Sgr., Nr. 108: 15 Sgr., Nr. 109: 15 Sgr., Nr. 110: 15 Sgr., Nr. 111: 15 Sgr., Nr. 112: 15 Sgr., Nr. 113: 15 Sgr., Nr. 114: 15 Sgr., Nr. 115: 15 Sgr., Nr. 116: 15 Sgr., Nr. 117: 15 Sgr., Nr. 118: 15 Sgr., Nr. 119: 15 Sgr., Nr. 120: 15 Sgr., Nr. 121: 15 Sgr., Nr. 122: 15 Sgr., Nr. 123: 15 Sgr., Nr. 124: 15 Sgr., Nr. 125: 15 Sgr., Nr. 126: 15 Sgr., Nr. 127: 15 Sgr., Nr. 128: 15 Sgr., Nr. 129: 15 Sgr., Nr. 130: 15 Sgr., Nr. 131: 15 Sgr., Nr. 132: 15 Sgr., Nr. 133: 15 Sgr., Nr. 134: 15 Sgr., Nr. 135: 15 Sgr., Nr. 136: 15 Sgr., Nr. 137: 15 Sgr., Nr. 138: 15 Sgr., Nr. 139: 15 Sgr., Nr. 140: 15 Sgr., Nr. 141: 15 Sgr., Nr. 142: 15 Sgr., Nr. 143: 15 Sgr., Nr. 144: 15 Sgr., Nr. 145: 15 Sgr., Nr. 146: 15 Sgr., Nr. 147: 15 Sgr., Nr. 148: 15 Sgr., Nr. 149: 15 Sgr., Nr. 150: 15 Sgr., Nr. 151: 15 Sgr., Nr. 152: 15 Sgr., Nr. 153: 15 Sgr., Nr. 154: 15 Sgr., Nr. 155: 15 Sgr., Nr. 156: 15 Sgr., Nr. 157: 15 Sgr., Nr. 158: 15 Sgr., Nr. 159: 15 Sgr., Nr. 160: 15 Sgr., Nr. 161: 15 Sgr., Nr. 162: 15 Sgr., Nr. 163: 15 Sgr., Nr. 164: 15 Sgr., Nr. 165: 15 Sgr., Nr. 166: 15 Sgr., Nr. 167: 15 Sgr., Nr. 168: 15 Sgr., Nr. 169: 15 Sgr., Nr. 170: 15 Sgr., Nr. 171: 15 Sgr., Nr. 172: 15 Sgr., Nr. 173: 15 Sgr., Nr. 174: 15 Sgr., Nr. 175: 15 Sgr., Nr. 176: 15 Sgr., Nr. 177: 15 Sgr., Nr. 178: 15 Sgr., Nr. 179: 15 Sgr., Nr. 180: 15 Sgr., Nr. 181: 15 Sgr., Nr. 182: 15 Sgr., Nr. 183: 15 Sgr., Nr. 184: 15 Sgr., Nr. 185: 15 Sgr., Nr. 186: 15 Sgr., Nr. 187: 15 Sgr., Nr. 188: 15 Sgr., Nr. 189: 15 Sgr., Nr. 190: 15 Sgr., Nr. 191: 15 Sgr., Nr. 192: 15 Sgr., Nr. 193: 15 Sgr., Nr. 194: 15 Sgr., Nr. 195: 15 Sgr., Nr. 196: 15 Sgr., Nr. 197: 15 Sgr., Nr. 198: 15 Sgr., Nr. 199: 15 Sgr., Nr. 200: 15 Sgr., Nr. 201: 15 Sgr., Nr. 202: 15 Sgr., Nr. 203: 15 Sgr., Nr. 204: 15 Sgr., Nr. 205: 15 Sgr., Nr. 206: 15 Sgr., Nr. 207: 15 Sgr., Nr. 208: 15 Sgr., Nr. 209: 15 Sgr., Nr. 210: 15 Sgr., Nr. 211: 15 Sgr., Nr. 212: 15 Sgr., Nr. 213: 15 Sgr., Nr. 214: 15 Sgr., Nr. 215: 15 Sgr., Nr. 216: 15 Sgr., Nr. 217: 15 Sgr., Nr. 218: 15 Sgr., Nr. 219: 15 Sgr., Nr. 220: 15 Sgr., Nr. 221: 15 Sgr., Nr. 222: 15 Sgr., Nr. 223: 15 Sgr., Nr. 224: 15 Sgr., Nr. 225: 15 Sgr., Nr. 226: 15 Sgr., Nr. 227: 15 Sgr., Nr. 228: 15 Sgr., Nr. 229: 15 Sgr., Nr. 230: 15 Sgr., Nr. 231: 15 Sgr., Nr. 232: 15 Sgr., Nr. 233: 15 Sgr., Nr. 234: 15 Sgr., Nr. 235: 15 Sgr., Nr. 236: 15 Sgr., Nr. 237: 15 Sgr., Nr. 238: 15 Sgr., Nr. 239: 15 Sgr., Nr. 240: 15 Sgr., Nr. 241: 15 Sgr., Nr. 242: 15 Sgr., Nr. 243: 15 Sgr., Nr. 244: 15 Sgr., Nr. 245: 15 Sgr., Nr. 246: 15 Sgr., Nr. 247: 15 Sgr., Nr. 248: 15 Sgr., Nr. 249: 15 Sgr., Nr. 250: 15 Sgr., Nr. 251: 15 Sgr., Nr. 252: 15 Sgr., Nr. 253: 15 Sgr., Nr. 254: 15 Sgr., Nr. 255: 15 Sgr., Nr. 256: 15 Sgr., Nr. 257: 15 Sgr., Nr. 258: 15 Sgr., Nr. 259: 15 Sgr., Nr. 260: 15 Sgr., Nr. 261: 15 Sgr., Nr. 262: 15 Sgr., Nr. 263: 15 Sgr., Nr. 264: 15 Sgr., Nr. 265: 15 Sgr., Nr. 266: 15 Sgr., Nr. 267: 15 Sgr., Nr. 268: 15 Sgr., Nr. 269: 15 Sgr., Nr. 270: 15 Sgr., Nr. 271: 15 Sgr., Nr. 272: 15 Sgr., Nr. 273: 15 Sgr., Nr. 274: 15 Sgr., Nr. 275: 15 Sgr., Nr. 276: 15 Sgr., Nr. 277: 15 Sgr., Nr. 278: 15 Sgr., Nr. 279: 15 Sgr., Nr. 280: 15 Sgr., Nr. 281: 15 Sgr., Nr. 282: 15 Sgr., Nr. 283: 15 Sgr., Nr. 284: 15 Sgr., Nr. 285: 15 Sgr., Nr. 286: 15 Sgr., Nr. 287: 15 Sgr., Nr. 288: 15 Sgr., Nr. 289: 15 Sgr., Nr. 290: 15 Sgr., Nr. 291: 15 Sgr., Nr. 292: 15 Sgr., Nr. 293: 15 Sgr., Nr. 294: 15 Sgr., Nr. 295: 15 Sgr., Nr. 296: 15 Sgr., Nr. 297: 15 Sgr., Nr. 298: 15 Sgr., Nr. 299: 15 Sgr., Nr. 300: 15 Sgr., Nr. 301: 15 Sgr., Nr. 302: 15 Sgr., Nr. 303: 15 Sgr., Nr. 304: 15 Sgr., Nr. 305: 15 Sgr., Nr. 306: 15 Sgr., Nr. 307: 15 Sgr., Nr. 308: 15 Sgr., Nr. 309: 15 Sgr., Nr. 310: 15 Sgr., Nr. 311: 15 Sgr., Nr. 312: 15 Sgr., Nr. 313: 15 Sgr., Nr. 314: 15 Sgr., Nr. 315: 15 Sgr., Nr. 316: 15 Sgr., Nr. 317: 15 Sgr., Nr. 318: 15 Sgr., Nr. 319: 15 Sgr., Nr. 320: 15 Sgr., Nr. 321: 15 Sgr., Nr. 322: 15 Sgr., Nr. 323: 15 Sgr., Nr. 324: 15 Sgr., Nr. 325: 15 Sgr., Nr. 326: 15 Sgr., Nr. 327: 15 Sgr., Nr. 328: 15 Sgr., Nr. 329: 15 Sgr., Nr. 330: 15 Sgr., Nr. 331: 15 Sgr., Nr. 332: 15 Sgr., Nr. 333: 15 Sgr., Nr. 334: 15 Sgr., Nr. 335: 15 Sgr., Nr. 336: 15 Sgr., Nr. 337: 15 Sgr., Nr. 338: 15 Sgr., Nr. 339: 15 Sgr., Nr. 340: 15 Sgr., Nr. 341: 15 Sgr., Nr. 342: 15 Sgr., Nr. 343: 15 Sgr., Nr. 344: 15 Sgr., Nr. 345: 15 Sgr., Nr. 346: 15 Sgr., Nr. 347: 15 Sgr., Nr. 348: 15 Sgr., Nr. 349: 15 Sgr., Nr. 350: 15 Sgr., Nr. 351: 15 Sgr., Nr. 352: 15 Sgr., Nr. 353: 15 Sgr., Nr. 354: 15 Sgr., Nr. 355: 15 Sgr., Nr. 356: 15 Sgr., Nr. 357: 15 Sgr., Nr. 358: 15 Sgr., Nr. 359: 15 Sgr., Nr. 360: 15 Sgr., Nr. 361: 15 Sgr., Nr. 362: 15 Sgr., Nr. 363: 15 Sgr., Nr. 364: 15 Sgr., Nr. 365: 15 Sgr., Nr. 366: 15 Sgr., Nr. 367: 15 Sgr., Nr. 368: 15 Sgr., Nr. 369: 15 Sgr., Nr. 370: 15 Sgr., Nr. 371: 15 Sgr., Nr. 372: 15 Sgr., Nr. 373: 15 Sgr., Nr. 374: 15 Sgr., Nr. 375: 15 Sgr., Nr. 376: 15 Sgr., Nr. 377: 15 Sgr., Nr. 378: 15 Sgr., Nr. 379: 15 Sgr., Nr. 380: 15 Sgr., Nr. 381: 15 Sgr., Nr. 382: 15 Sgr., Nr. 383: 15 Sgr., Nr. 384: 15 Sgr., Nr. 385: 15 Sgr., Nr. 386: 15 Sgr., Nr. 387: 15 Sgr., Nr. 388: 15 Sgr., Nr. 389: 15 Sgr., Nr. 390: 15 Sgr., Nr. 391: 15 Sgr., Nr. 392: 15 Sgr., Nr. 393: 15 Sgr., Nr. 394: 15 Sgr., Nr. 395: 15 Sgr., Nr. 396: 15 Sgr., Nr. 397: 15 Sgr., Nr. 398: 15 Sgr., Nr. 399: 15 Sgr., Nr. 400: 15 Sgr., Nr. 401: 15 Sgr., Nr. 402: 15 Sgr., Nr. 403: 15 Sgr., Nr. 404: 15 Sgr., Nr. 405: 15 Sgr., Nr. 406: 15 Sgr., Nr. 407: 15 Sgr., Nr. 408: 15 Sgr., Nr. 409: 15 Sgr., Nr. 410: 15 Sgr., Nr. 411: 15 Sgr., Nr. 412: 15 Sgr., Nr. 413: 15 Sgr., Nr. 414: 15 Sgr., Nr. 415: 15 Sgr., Nr. 416: 15 Sgr., Nr. 417: 15 Sgr., Nr. 418: 15 Sgr., Nr. 419: 15 Sgr., Nr. 420: 15 Sgr., Nr. 421: 15 Sgr., Nr. 422: 15 Sgr., Nr. 423: 15 Sgr., Nr. 424: 15 Sgr., Nr. 425: 15 Sgr., Nr. 426: 15 Sgr., Nr. 427: 15 Sgr., Nr. 428: 15 Sgr., Nr. 429: 15 Sgr., Nr. 430: 15 Sgr., Nr. 431: 15 Sgr., Nr. 432: 15 Sgr., Nr. 433: 15 Sgr., Nr. 434: 15 Sgr., Nr. 435: 15 Sgr., Nr. 436: 15 Sgr., Nr. 437: 15 Sgr., Nr. 438: 15 Sgr., Nr. 439: 15 Sgr., Nr. 440: 15 Sgr., Nr. 441: 15 Sgr., Nr. 442: 15 Sgr., Nr. 443: 15 Sgr., Nr. 444: 15 Sgr., Nr. 445: 15 Sgr., Nr. 446: 15 Sgr., Nr. 447: 15 Sgr., Nr. 448: 15 Sgr., Nr. 449: 15 Sgr., Nr. 450: 15 Sgr., Nr. 451: 15 Sgr., Nr. 452: 15 Sgr., Nr. 453: 15 Sgr., Nr. 454: 15 Sgr., Nr. 455: 15 Sgr., Nr. 456: 15 Sgr., Nr. 457: 15 Sgr., Nr. 458: 15 Sgr., Nr. 459: 15 Sgr., Nr. 460: 15 Sgr., Nr. 461: 15 Sgr., Nr. 462: 15 Sgr., Nr. 463: 15 Sgr., Nr. 464: 15 Sgr., Nr. 465: 15 Sgr., Nr. 466: 15 Sgr., Nr. 467: 15 Sgr., Nr. 468: 15 Sgr., Nr. 469: 15 Sgr., Nr. 470: 15 Sgr., Nr. 471: 15 Sgr., Nr. 472: 15 Sgr., Nr. 473: 15 Sgr., Nr. 474: 15 Sgr., Nr. 475: 15 Sgr., Nr. 476: 15 Sgr., Nr. 477: 15 Sgr., Nr. 478: 15 Sgr., Nr. 479: 15 Sgr., Nr. 480: 15 Sgr., Nr. 481: 15 Sgr., Nr. 482: 15 Sgr., Nr. 483: 15 Sgr., Nr. 484: 15 Sgr., Nr. 485: 15 Sgr., Nr. 486: 15 Sgr., Nr. 487: 15 Sgr., Nr. 488: 15 Sgr., Nr. 489: 15 Sgr., Nr. 490: 15 Sgr., Nr. 491: 15 Sgr., Nr. 492: 15 Sgr., Nr. 493: 15 Sgr., Nr. 494: 15 Sgr., Nr. 495: 15 Sgr., Nr. 496: 15 Sgr., Nr. 497: 15 Sgr., Nr. 498: 15 Sgr., Nr. 499: 15 Sgr., Nr. 500: 15 Sgr., Nr. 501: 15 Sgr., Nr. 502: 15 Sgr., Nr. 503: 15 Sgr., Nr. 504: 15 Sgr., Nr. 505: 15 Sgr., Nr. 506: 15 Sgr., Nr. 507: 15 Sgr., Nr. 508: 15 Sgr., Nr. 509: 15 Sgr., Nr. 510: 15 Sgr., Nr. 511: 15 Sgr., Nr. 512: 15 Sgr., Nr. 513: 15 Sgr., Nr. 514: 15 Sgr., Nr. 515: 15 Sgr., Nr. 516: 15 Sgr., Nr. 517: 15 Sgr., Nr. 518: 15 Sgr., Nr. 519: 15 Sgr., Nr. 520: 15 Sgr., Nr. 521: 15 Sgr., Nr. 522: 15 Sgr., Nr. 523: 15 Sgr., Nr. 524: 15 Sgr., Nr. 525: 15 Sgr., Nr. 526: 15 Sgr., Nr. 527: 15 Sgr., Nr. 528: 15 Sgr., Nr. 529: 15 Sgr., Nr. 530: 15 Sgr., Nr. 531: 15 Sgr., Nr. 532: 15 Sgr., Nr. 533: 15 Sgr., Nr. 534: 15 Sgr., Nr. 535: 15 Sgr., Nr. 536: 15 Sgr., Nr. 537: 15 Sgr., Nr. 538: 15 Sgr., Nr. 539: 15 Sgr., Nr. 540: 15 Sgr., Nr. 541: 15 Sgr., Nr. 542: 15 Sgr., Nr. 543: 15 Sgr., Nr. 544: 15 Sgr., Nr. 545: 15 Sgr., Nr. 546: 15 Sgr., Nr. 547: 15 Sgr., Nr. 548: 15 Sgr., Nr. 549: 15 Sgr., Nr. 550: 15 Sgr., Nr. 551: 15 Sgr., Nr. 552: 15 Sgr., Nr. 553: 15 Sgr., Nr. 554: 15 Sgr., Nr. 555: 15 Sgr., Nr. 556: 15 Sgr., Nr. 557: 15 Sgr., Nr. 558: 15 Sgr., Nr. 559: 15 Sgr., Nr. 560: 15 Sgr., Nr. 561: 15 Sgr., Nr. 562: 15 Sgr., Nr. 563: 15 Sgr., Nr. 564: 15 Sgr., Nr. 565: 15 Sgr., Nr. 566: 15 Sgr., Nr. 567: 15 Sgr., Nr. 568: 15 Sgr., Nr. 569: 15 Sgr., Nr. 570: 15 Sgr., Nr. 571: 15 Sgr., Nr. 572: 15 Sgr., Nr. 573: 15 Sgr., Nr. 574: 15 Sgr., Nr. 575: 15 Sgr., Nr. 576: 15 Sgr., Nr. 577: 15 Sgr., Nr. 578: 15 Sgr., Nr. 579: 15 Sgr., Nr. 580: 15 Sgr., Nr. 581: 15 Sgr., Nr. 582: 15 Sgr., Nr. 583: 15 Sgr., Nr. 584: 15 Sgr., Nr. 585: 15 Sgr., Nr. 586: 15 Sgr., Nr. 587: 15 Sgr., Nr. 588: 15 Sgr., Nr. 589: 15 Sgr., Nr. 590: 15 Sgr., Nr. 591: 15 Sgr., Nr. 592: 15 Sgr., Nr. 593: 15 Sgr., Nr. 594: 15 Sgr., Nr. 595: 15 Sgr., Nr. 596: 15 Sgr., Nr. 597: 15 Sgr., Nr. 598: 15 Sgr., Nr. 599: 15 Sgr., Nr. 600: 15 Sgr., Nr. 601: 15 Sgr., Nr. 602: 15 Sgr., Nr. 603: 15 Sgr., Nr. 604: 15 Sgr., Nr. 605: 15 Sgr., Nr. 606: 15 Sgr., Nr. 607: 15 Sgr., Nr. 608: 15 Sgr., Nr. 609: 15 Sgr., Nr. 610: 15 Sgr., Nr. 611: 15 Sgr., Nr. 612: 15 Sgr., Nr. 613: 15 Sgr., Nr. 614: 15 Sgr., Nr. 615: 15 Sgr., Nr. 616: 15 Sgr., Nr. 617: 15 Sgr., Nr. 618: 15 Sgr., Nr. 619: 15 Sgr., Nr. 620: 15 Sgr., Nr. 621: 15 Sgr., Nr. 622: 15 Sgr., Nr. 623: 15 Sgr., Nr. 624: 15 Sgr., Nr. 625: 15 Sgr., Nr. 626: 15 Sgr., Nr. 627: 15 Sgr., Nr. 628: 15 Sgr., Nr. 629: 15 Sgr., Nr. 630: 15 Sgr., Nr. 631: 15 Sgr., Nr. 632: 15 Sgr., Nr. 633: 15 Sgr., Nr. 634: 15 Sgr., Nr. 635: 15 Sgr., Nr. 636: 15 Sgr., Nr. 637: 15 Sgr., Nr. 638: 15 Sgr., Nr. 639: 15 Sgr., Nr. 640: 15 Sgr., Nr. 641: 15 Sgr., Nr. 642: 15 Sgr., Nr. 643: 15 Sgr., Nr. 644: 15 Sgr., Nr. 645: 15 Sgr., Nr. 646: 15 Sgr., Nr. 647: 15 Sgr., Nr. 648: 15 Sgr., Nr. 649: 15 Sgr., Nr. 650: 15 Sgr., Nr. 651: 15 Sgr., Nr. 652: 15 Sgr., Nr. 653: 15 Sgr., Nr. 654: 15 Sgr., Nr. 655: 15 Sgr., Nr. 656: 15 Sgr., Nr. 657: 15 Sgr., Nr. 658: 15 Sgr., Nr. 659: 15 Sgr., Nr. 660: 15 Sgr., Nr. 661: 15 Sgr., Nr. 662: 15 Sgr., Nr. 663: 15 Sgr., Nr. 664: 15 Sgr., Nr. 665: 15 Sgr., Nr. 666: 15 Sgr., Nr. 667: 15 Sgr., Nr. 668: 15 Sgr., Nr. 669: 15 Sgr., Nr. 670: 15 Sgr., Nr. 671: 15 Sgr., Nr. 672: 15 Sgr., Nr. 673: 15 Sgr., Nr. 674: 15 Sgr., Nr. 675: 15 Sgr., Nr. 676: 15 Sgr., Nr. 677: 15 Sgr., Nr. 678: 15 Sgr., Nr. 679: 15 Sgr., Nr. 680: 15 Sgr., Nr. 681: 15 Sgr., Nr. 682: 15 Sgr., Nr. 683: 15 Sgr., Nr. 684: 15 Sgr., Nr. 685: 15 Sgr., Nr. 686: 15 Sgr., Nr. 687: 15 Sgr., Nr. 688: 15 Sgr., Nr. 689: 15 Sgr., Nr. 690: 15 Sgr., Nr. 691: 15 Sgr., Nr. 692: 15 Sgr., Nr. 693: 15 Sgr., Nr. 694: 15 Sgr., Nr. 695: 15 Sgr., Nr. 696: 15 Sgr., Nr. 697: 15 Sgr., Nr. 698: 15 Sgr., Nr. 699: 15 Sgr., Nr. 700: 15 Sgr., Nr. 701: 15 Sgr., Nr. 702: 15 Sgr., Nr. 703: 15 Sgr., Nr. 704: 15 Sgr., Nr. 705: 15 Sgr., Nr. 706: 15 Sgr., Nr. 707: 15 Sgr., Nr. 708: 15 Sgr., Nr. 709: 15 Sgr., Nr. 710: 15 Sgr., Nr. 711: 15 Sgr., Nr. 712: 15 Sgr., Nr. 713: 15 Sgr., Nr. 714: 15 Sgr., Nr. 715: 15 Sgr., Nr. 716: 15 Sgr., Nr. 717: 15 Sgr., Nr. 718: 15 Sgr., Nr. 719: 15 Sgr., Nr. 720: 15 Sgr., Nr. 721: 15 Sgr., Nr. 722: 15 Sgr., Nr. 723: 15 Sgr., Nr. 724: 15 Sgr., Nr. 725: 15 Sgr., Nr. 726: 15 Sgr., Nr. 727: 15 Sgr., Nr. 728: 15 Sgr., Nr. 729: 15 Sgr., Nr. 730: 15 Sgr., Nr. 731: 15 Sgr., Nr. 732: 15 Sgr., Nr. 733: 15 Sgr., Nr. 734: 15 Sgr., Nr. 735: 15 Sgr., Nr. 736: 15 Sgr., Nr. 737: 15 Sgr., Nr. 738: 15 Sgr., Nr. 739: 15 Sgr., Nr. 740: 15 Sgr., Nr. 741: 15 Sgr., Nr. 742: 15 Sgr., Nr. 743: 15 Sgr., Nr. 744: 15 Sgr., Nr. 745: 15 Sgr., Nr. 746: 15 Sgr., Nr. 747: 15 Sgr., Nr. 748: 15 Sgr., Nr. 749: 15 Sgr., Nr. 750: 15 Sgr., Nr. 751: 15 Sgr., Nr. 752: 15 Sgr., Nr. 753: 15 Sgr., Nr. 754: 15 Sgr., Nr. 755: 15 Sgr., Nr. 756: 15 Sgr., Nr. 757: 15 Sgr., Nr. 758: 15 Sgr., Nr. 759: 15 Sgr., Nr. 760: 15 Sgr., Nr. 761: 15 Sgr., Nr. 762: 15 Sgr., Nr. 763: 15 Sgr., Nr. 764: 15 Sgr., Nr. 765: 15 Sgr., Nr. 766: 15 Sgr., Nr. 767: 15 Sgr., Nr. 768: 15 Sgr., Nr. 769: 15 Sgr., Nr. 770: 15 Sgr., Nr. 771: 15 Sgr., Nr. 772: 15 Sgr., Nr. 773: 15 Sgr., Nr. 774: 15 Sgr., Nr. 775: 15 Sgr., Nr. 776: 15 Sgr., Nr. 777: 15 Sgr., Nr. 778: 15 Sgr., Nr. 779: 15 Sgr., Nr. 780: 15 Sgr., Nr. 781: 15 Sgr., Nr. 782: 15 Sgr., Nr. 783: 15 Sgr., Nr. 784: 15 Sgr., Nr. 785: 15 Sgr., Nr. 786: 15 Sgr., Nr. 787: 15 Sgr., Nr. 788: 15 Sgr., Nr. 789: 15 Sgr., Nr. 790: 15 Sgr., Nr. 791: 15 Sgr., Nr. 792: 15 Sgr., Nr. 793: 15 Sgr., Nr. 794: 15 Sgr., Nr. 795: 15 Sgr., Nr. 7	