

[179] Preis-Ausschreiben.

Der Rheinische Sängerverein eröffnet hiermit seinen Statuten gemäss einen

Concurs

auf die besten Concertcompositionen für Männergesang und Orchester. Für denselben hat der Verein zwei Preise von 150 Thalern und 100 Thalern ausgesetzt, die für den Fall zur Auszahlung gelangen, dass die Herren Preisrichter:

- Hofcapellmeister Dorn zu Berlin,
Vicehofcapellmeister Herbeck zu Wien und
Capellmeister Hiller zu Köln

die betreffenden Compositionen als wirklich preiswürdig erklären. Ueber die näheren Bedingungen des Concurses ertheilt Auskunft:

Der Vorstand der Bonner Concordia

als zeitiger Vorort des Rheinischen Sängervereins.

[180] Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Lieder und Gesänge

von Felix Mendelssohn Bartholdy

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 19, 34, 47, 57, 71, 84, 96, 99. (45 Lieder.) In elegantem Sarcenet-Bande mit Golddruck. Preis 6 Thlr. 15 Ngr.

Dieselben für eine tiefere Stimme. In gleichem Einbände. Preis 6 Thlr. 15 Ngr.

Leipzig, November 1865.

Breitkopf und Härtel.

[181] Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Neuere Werke für das Pianoforte zu 2 Händen.

Balloucek, L. de, 2 Mazurkas pour le Piano ... 15
Bargiel, W., Op. 24. Suite für das Pianoforte ... 15
Benoit, G. de, Op. 7. La Bohemienne pour Piano ... 12
Bernsdorf, E., Op. 29. Historietten. 5 kleine Klavierstücke ... 1
Billema, R., Op. 43. Une Soirée sur l'Eau. Morceau de Salon ... 18
Bonewitz, J. H., Op. 23. Vier Phantasiestücke ... 12
Bosen, F., Das Irrlicht. Ein Traum. Der Feisenbach. 3 Notturnos ... 1
Brahms, J., Op. 24. Variationen und Fuge über ein Thema von Händel ... 15
Brasilia, L., Op. 24. Scherzo pour le Piano ... 18
Bruch, M., Op. 42. Sechs Klavierstücke ... 25
Bryck, C. van, Op. 21. Variationen ... 1
Bürgel, C., Op. 6. Suite in 4 Sätzen für das Pianoforte ... 1
Chlmay, Alphonse de, Méusine. Valse brillante ... 15
Deloux, Ch., Op. 60. 3 Impromptus (Nr. 1. Berceuse. Nr. 2. Scherzo) ... 20
Depresse, A., Op. 14. Vierzehn Einden in Form eines Lied-Themas mit Veränderungen ... 18
Eltner, R., Op. 16. Salon-Phantasie über Motive aus Faust von Gounod ... 15
Elvenich, G., 3 Valses ... 18
Fink, Chr., Op. 21. Sonate (Nr. 1. Esdur) ... 1
Fritze, W., Op. 3. Sonate (in einem Satze) ... 15
Gade, Niels W., Op. 21. Volkstänze. Phantasiestücke. Einzelst. Nr. 1. 2 & 7 1/2 Ngr. Nr. 2. 5 Ngr. Nr. 4. 10 Ngr.
Gayrbo, E. M., Op. 3. Deux Valses de Salon pour Piano ... 25

Hainc, Carl, Op. 18. Waldlieder. 3 Charakterstücke für das Pianoforte ... 20
Hamm, J. Val., Der Tanz. Bravour-Mazurka für Sopran mit Begleitung des Pianoforte, arr. ... 10
Hanse, C., Op. 20. Souvenirs de Lagnnes. Capricio ... 20
Heller, St., Op. 104. Polonoise. Esdur ... 1
Hubert, L., L'Ilustion. Morceau de Genre ... 15
Israël, C., Sammlung von deutschen, schwedischen, britonischen, portugiesischen, ungarischen u. anderen Nationalmelodien, für Clavier bearbeitet ... 25
Jadassohn, S., Op. 26. Bal masqué. 7 Airs de Ballet ... 15
Jansen, F. G., Op. 26. Zwei Phantasiestücke ... 18
Jungmann, J., Op. 14. Phantasiestücke ... 25
Köhler, L., Op. 98. 2 melodiose Rondos für Klavierspieler der ersten Mittelstufe. ... 10
Korbrowski, A., Op. 3. Ann Londo. Drei Klavierstücke ... 20
Kranse, A., Op. 12. Drei Sonatinen. Zum Gebrauch beim Unterricht. Nr. 4. Ddur ... 10
Kruger, W., Op. 89. Chœur des Soldats de Faust, Opera de Ch. Gounod, transcrit. Edition brillante ... 20
Op. 102. Le Rouet. Fantaisie-Impromptu ... 25
Op. 106. Lohengrin. Transcription-Fantaisie sur le Bacchanale et le Chœur des Fiançailles ... 20
Op. 109. l'Echo de la Vallée. Melodie ... 18
Op. 110. La Coupe d'or. Capricio ... 25
Op. 123. Le Cosaque. (Melodie de Moniuszko.) Transcription-Fantaisie ... 22 1/2

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 22. November 1865.

Nr. 47.

Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmäßig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Dreygespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Robert Schumann als Schriftsteller. — Ein Beitrag zur Kenntniss des deutschen lyrischen Gesangs im 17. Jahrhundert von Carl Banck. — Berichte aus Wien und Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Robert Schumann als Schriftsteller.

H. D. Wir hatten uns das Material zu den nachfolgenden Betrachtungen bereits zusammengestellt, als uns der neueste Versuch einer Charakteristik Robert Schumann's zu Gesicht kam.*) Die Wichtigkeit von Schumann's kritischer Thätigkeit für sein eigenes Leben und für die Geschichte der Musik überhaupt lässt erwarten, dass dieselbe in einer Biographie des Meisters gebührend beleuchtet werde; und so fanden wir denn auch Manches von dem, was wir zu sagen beabsichtigten, dort bereits gesagt. Aber es schien uns doch in vielen Punkten noch Verschiedenes zu sagen übrig und wichtig, was Reissmann bei der Kürze des Raums und bei der Eile, unter welcher seine ganze Arbeit offenbar entstanden ist, nicht herführt hat, oder worin er irrte. Dabei wird sich Gelegenheit bieten, über Schumann's Künstlernatur und namentlich über die Verpflichtung seiner Biographen einiges zu erinnern, was an der Zeit sein möchte.

Bekanntlich ist die Verbindung productiven Schaffens und ästhetisch-kritischen Reflectirens über die Gesetze desselben in der Musik seltener, als in den übrigen Künsten hervorzugetreten, und Manche haben daher wohl schon Zweifel gehegt, ob diese beiden Thätigkeiten sich wohl zusammen vertragen. Ein solcher Zweifel würde sich aber weder principiiell rechtfertigen, noch aus der Geschichte der Künste begründen lassen. Die besten Künstler des Alterthums haben die theoretische Behandlung technischer, auf ihre Kunst bezüglicher Fragen ihrer nicht unwürdig gehalten; die ersten unserer Dichter haben von dem Wesen und der Aufgabe der Dichtkunst gehandelt und die richtigen Maassstäbe der Beurtheilung gegeben; und es lässt sich kein genügender Grund ersinnen, warum das in der Tonkunst anders sein sollte. Wohl hört man oft die schönen Worte von dem innern Feuer, von der gleichsam höheren Eingebung, welche den Genius beerrische und ihn seine Ideen durch unmittelbare Anschauung, nicht durch Suchen finden lasse. Gewiss entzieht sich die eigentliche Conception des Kunstwerks dem kritischen Blicke, gewiss werden wir ohne die Gluth der Begeisterung, ohne lebendige Einbildungskraft uns den rechten Meister nicht denken können; aber ebenso gewiss ist es, dass die Ausarbeitung des Kunstwerks in der Form, in welcher es in

die Welt hinausgehen und der Anschauung zugänglich werden soll, nicht der ungerethelten Willkühr der Phantasie folgt, sondern nach bestimmten Gesetzen geschieht, die der Künstler erlernt hat und die in seinem Bewusstsein mit vollkommener Klarheit vorhanden sind; die er also auch in Worten entwickeln und auf andere Kunstwerke anwenden kann, ohne mit sich in Widerspruch zu gerathen. Und wenn die meisten productiven Künstler ihre Zeit dem Geschäfte der Kritik und Theorie, welches die eigentlich schöpferische Anlage nicht erfordert, nicht widmen wollen, so werden wir ihnen das danken, ohne ihren Beruf dazu in Zweifel zu ziehen.

Auch die Erinnerung an unsere grossen Meister lässt uns jene Trennung als eine nur zufällige und scheinbare erkennen. Wir kennen ja doch von Glück, von Mozart, von Mendelssohn briefliche und andere Documente, die uns zeigen, wie eingehend sie über ihre Kunst nachgedacht hatten. Carl Maria von Weber ist durch geistvolle Aufsätze und Kritiken bekannt und berühmt, und Niemand wird behaupten wollen, dass die originale Frische seiner Melodien unter der Reflexionsthätigkeit gelitten habe.

Die Aufsätze und Kritiken, welche Robert Schumann als Mitarbeiter und Redacteur der 1834 gegründeten Neuen Zeitschrift für Musik während eines Jahrzehnts geschrieben hat, und welche dann mit mancherlei Verkürzungen und Weglassungen unter dem Titel »Gesammelte Schriften über Musik und Musiker« 1851 in 4 Bänden erschienen sind, überragen an Zahl und Bedeutung die ähnlichen Versuche anderer Tonsetzer. Nach dem vorher Ausgeführten werden wir uns nicht damit aufhalten, die Meinung solcher zurückzuweisen, welche in Schumann's Schaffen den überwiegenden Einfluss reflectirender Thätigkeit suchen wollen, und welche gewisse angebliche Züge desselben, Unklarheit oder wie man es nannte, daraus erklären zu können meinten. Vor musikalisch Gebildeten braucht man auf dergleichen nicht mehr einzugehen. Wohl aber gewährt es auch jetzt noch, oder vielleicht gerade jetzt, ein grosses Interesse, das eigenthümliche Gepräge jener schriftstellerischen Thätigkeit in ihrem Verhältnisse zu der Zeit und zu Schumann's Begaubung und Bestrebungen zu betrachten, und an die Wichtigkeit zu erinnern, welche jene auch noch so kurzen Aufsätze dadurch gewinnen, dass sie von dem hochbegabten Meister ausgehen, dessen Name, wenn irgend einer, die glückliche Weiterentwicklung in der neueren Musikepoche bezeichnet.

*) A. Reissmann. Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke. Berlin 1865, Gutentag. 1/2 Thlr.
III.

Wir verweisen hinsichtlich des Historischen auf die von Schumann selbst (Einleitendes zu den gesammelten Schriften) und von Wasielewsky (S. 120) gegebenen Mittheilungen, aus denen wir nur noch einmal kurz wiederholen, dass Schumann im Jahre 1834 im Vereine mit einer Anzahl jüngerer Genossen die neue Zeitschrift gründete, deren Tendenz die Redactoren (Wasielewsky S. 131) selbst dahin angaben, dass sie »die ältere Zeit anerkennen, die nächst vergangene als eine unkünstlerische bekämpfen, die kommende als eine neue poetische vorbereiten und beschleunigen helfens sollte. Im Jahre 1835 übernahm Schumann die Redaction allein und führte sie bis 1844; damals kam die Zeitung in andere Hände und nahm im Laufe der Jahre bekanntlich auch eine andere Richtung an.

Von Schumann's Hand enthielt die Zeitung vorzugsweise Kritiken über neu Erscheinendes und Berichte über Aufführungen, dann Aphorismen und poetische Ergüsse, seltener auch selbständige Aufsätze, und diese sehr selten von grösserem Umfange. Wer von Schumann nichts weiss, könnte daher zu der Frage kommen, was für eine wissenschaftliche Bedeutung derartigen Gelegenheitsaufsätzen zukomme. Wie anders aber wird er urtheilen, der Schumann kennt, der die damalige Zeit studirt hat, und der auch nur einen Blick in die Schriften geworfen hat; er wird sich bald überzeugen, was es heissen will, wenn einer der ersten Meister, in welchem sich zudem eine unlegbare poetische Anlage zur musikalischen Gesellse, sich auch einmal herbeilässt das Recensentengeschäft zu treiben. Bei einem solchen wird man nicht den stereotypen Sprachgebrauch der Tageskritik, nicht detaillierte Analysen nach üblichem Stile suchen, und zu ausgedehnten ästhetischen Betrachtungen wird er sich die Zeit nicht nehmen; dafür bietet er uns gleichsam poetische Nachdichtungen der Tonwerke; und indem allenthalben mit warmer Begeisterung und mit treffendem Wort auf den tieferen Gehalt der Werke eingegangen wird, erwecken oft wenige Sätze ein viel bestimmteres Verständniss, als es manche weitläufige Beschreibung vermocht hätte.

Aber auch schon der unmittelbare wissenschaftliche Gewinn, den Schumann selbst wohl nur in zweiter Reihe anschlagen mochte, ist nicht zu übersehen. Was ein Meister über Technik und über Ziele seiner Kunst sagt, wird immer Beachtung verdienen; hier erscheint es als Resultat reifen Nachdenkens und höchster Bildung. Ueber die Aufgabe der Musik im Allgemeinen finden sich verschiedentlich schöne und treffende Worte (so Bd. I S. 31, Bd. II S. 63); namentlich aber ist es eine specielle ästhetische Frage, die der bestimmten Bezeichnung des Inhalts von Musikstücken durch Ueberschriften und Programme, über die er sich mehrmals zu äussern veranlasst ist. Selbstständig fordert er von Musikstück mehr als formelles Genügen, er fordert poetischen Gehalt und Empfindung, und der damaligen Verflachung gegenüber musste er das oft betonen, wenn es auch gerade nicht, wie es Reissmann darstellt, eine neue Forderung Schumann's ist. Dass dieser Gehalt sich aber decken solle mit bestimmten Gegenständen oder Zuständen, dass er im Einzelnen mit Worten zu verfolgen sei, erkennt er als unkünstlerisch, und muss so nach die sogenannten Programme unbedingt verwerfen. Solche Wegweiser erklärt er ausdrücklich als unwürdig und charlatanmässig (I S. 141). Mit Humor weist er die Fragen ab, was sich die Componisten bei diesem und jenem gedacht hätten (III S. 129); das könnten sie selbst nicht sagen. Die Musik dürfe keiner Ueberschrift bedürfen, sie müsse früher da sein und müsse die Probe ihrer Wegstreichung aushalten können (III S. 154, IV S. 202); vor allem

müsse man schöne Musik fordern. Unter dieser Voraussetzung verdammt er nun das Beiteln nicht völlig, es werde dadurch, meint er, offenbaren Vergreifen des Charakters vorgebeugt und die Wirkung gehoben, freilich müsse die Ueberschrift mit feinem Sinne gewählt sein.* Man sieht, wie lehrreich dergleichen Betrachtungen für das Verständniss von Schumann's eigenem Schaffen sind. — Wer Schumann's ästhetische Anschauungen weiter verfolgen will, wird in den »Aphorismen« (Bd. 1), sowie in den beiden Aufsätzen über »Charakteristik der Tonarten« (I S. 180) und über »das Komische in der Musik« (I S. 184) manches Angenehme finden.

Auch nach der historischen Seite hin erhält man manchen wichtigen Beitrag und Fingerzeig. So wird man in dem, was er über die Clavier-Étude und ihre Geschichte sagt (I S. 12, II S. 14, 34 ff.), Resultate eingehenden Studiums finden, zu welchem ihn namentlich seine Bearbeitung Paganinischer Étuden für Clavier veranlasste. Auch anderswo liegt er es, was Reissmann S. 109 richtig hervorhebt, die Besprechungen von Werken an eine kurze Geschichte der Gattung anzuknüpfen, der Symphonie, der Sonate, der Fuge, der neueren Kirchenmusik etc. (I S. 149, II S. 99, III S. 80, 134, IV S. 3). Und was er von Schulen einzelner Meister, vom Einflusse des einen auf den andern sagt, wird immer erheblicher zu achten sein, als wenn es ein Anderer sagte; sowie man in seinen Berichten über Aufführungen ein interessantes Material zur Musikgeschichte jener Tage erblicken wird.

Endlich muss hier auch erwähnt werden, dass er für die Anwendung philologischer Kritik auf Tonwerke ein schönes und glückliches Muster aufgestellt hat in der kleinen Abhandlung »Ueber einige mathematisch corruptirte Stellen in Bach'schen, Mozart'schen und Beethoven'schen Werken« (IV S. 59—66). Seine, auf Conjectur beruhenden Verbesserungen einer Stelle im Andante der Mozart'schen G-moll-Symphonie und im ersten Satze der Pastoral-Symphonie sind seitdem durch Vergleichung der Originalhandschriften glänzend gerechtfertigt worden.**

Weit erheblicher ist nun aber die Bedeutung jener Schriften für das Verständniss der Zeit und ihrer Meister, für das Verständniss von Schumann's Natur, Anschauungen und Bestrebungen. Und das höchste ist: sie haben erreicht, was sie erstrebten, sie haben die neue poetische Zeit eingeleitet und verständlich gemacht, sie haben das Streben einer Menge junger Talente geweckt und gefördert, sie sind daher für uns noch jetzt der lebendige Ausdruck dessen, was man damals suchte, und bilden dadurch für sich schon ein wichtiges Moment in der Geschichte der neueren Musik.

Denn es war in der That nöthig, dass in einer Zeit des Stillstands oder gar der Verflachung der Production und des Geschmacks, wo man das gute Alte vergass und für tüchtiges Neues doch kein Verständniss hatte, eine kräftige Hand eingriff und die musikalische Welt aus ihrem Halbschlaf erweckte. Die ganz kurze Charakteristik, die Schumann selbst zu Anfange der Vorrede von seiner Zeit giebt***, wird bestätigt und erläutert finden, wer die

* Vergl. III S. 17, 73. Selbst bei Beethoven missfällt es ihm, dass er zwei seiner Symphonien mit Ueberschriften versehen hat; und humoristisch meint er bei einem Clavierstücke von Voss, »Der Traum der Kriegerbraut« betitelt: »In der Musik giebt es keine Kriegerbraute, sondern nur Sepäimen- und andere Accorde.« (IV S. 216.)

** Vergl. über die erste O. Jahn's Mozart Bd. IV S. 132.

*** Man kann nicht sagen, dass die damaligen musikalischen Zustände Deutschlands sehr erfreulich waren. Auf der Bühne herrschte noch Rossini, auf den Clavieren fast ausschliesslich Herz und Huten. S. III.

Musikzeitungen jener Tage durchblättert. Nur wenige Jahre waren seit dem Tode Weher's (1826) und Beethoven's (1827) verlossen, und doch waren ihre, sowie überhaupt die älteren classischen Opern auf den grösseren deutschen Bühnen, namentlich in Wien und Berlin, kaum mehr als geduldete Gäste; die neuen Sterne Rossini und Auber beherrschten Alles, begierig griff man nach jeder Novität von ihrer Hand, die Namen ihrer Nachzügler Donizetti, Herold u. s. w. kamen auch schon in Mode; und die grosse Erwartung und Bewunderung, welche Meyerbeer's Opern erregen konnten (Robert der Teufel 1831 in Berlin) heweist am besten, wie unsicher der Geschmack geworden war. In Concerten wurde freilich nach wie vor das Gute gepflegt, man hörte Beethoven überall, und es war die Zeit, in welcher Bach's Passionen neu erstanden und häufig aufgeführt wurden. Aber solche Concerte haben ein kleineres und ausgewählteres Publicum, und doch war auch hier viel die Tradition, die Autorität des Alten und Anerkanntes, weniger selbstständiges Urtheil wirksam; sonst wäre es ja nicht zu erklären, dass tüchtiges Neues so langsam eindrang, dass der Name eines Genius wie Franz Schubert, der doch auch seit 1828 nicht mehr unter den Lebenden war, in den nächsten Jahren kaum in Besprechungen oder auf Programmen begegnet und für die Welt gar nicht zu existiren scheint. Und will man bei Concerten auch die Kehrseite des Bildes sehen, so lese man Programme gemischter Concerte, worin Virtuosenleistungen die Hauptrolle spielten und begreiflicherweise das Schlechteste unmittelbar neben dem Besten stand. Es war überhaupt die Blüthezeit der technischen Virtuosität, und dies musste, wie auf den Geschmack, so auch auf die Production einen verderblichen Einfluss üben; damals erschienen jene Massen von Phantasien und Variationen über beliebte Opernthemata, womit Herz, Hünten, Thalberg u. A. die Clavierspieler besuchten. Zwar gab es auch noch tüchtige, nach dem Besten strebende Componisten; es wirkte für die Oper Marschner, Spohr, Reissiger, Spontini; im Fache der geistlichen Musik schufen B. Klein, Neukomm, Fr. Schneider treffliche Werke, und in der Clavier- und Instrumentalmusik werden Namen wie Ferd. Ries, Hummel, Spohr immer mit Ehren genannt werden. Aber ihre Vorzüge bestanden doch wesentlich in dem Festhalten an den guten classischen Vorbildern; keiner derselben hatte Originalität genug, um eine Verbreitung und einen Einfluss zu gewinnen, welcher der allgemeinen Verflachung ein Gegengewicht gegenüberstellen konnte. Im Allgemeinen findet man in den Jahren kurz vor und kurz nach 1830, wenn man die Berichte aufmerksam liest, ein Sinken des Geschmacks und eine Erschlaffung der Production allenthalben.

Auch die musikalische Kritik jener Tage war nicht im Stande, einen eingreifenden Einfluss in dieser Richtung zu üben. Sie wurde hauptsächlich vertreten durch die damals von Fink redigirte Allgemeine Musikalische Zeitung und die unter der Leitung G. Weber's stehende Cecilia. Wer wollte die Bedeutung der ersten verkennen? Reich an historischen und musikwissenschaftlichen Abhandlungen, in den regelmässigen Berichten ein fortgehendes Bild des deutschen Musiklebens gewährend, wird sie dem Forscher immer ein unentbehrliches Material darbieten. Auch muss man ihren künstlerischen Standpunkt im Allgemeinen durchaus richtig finden, von den höchsten Zielen der Kunst zeigt sie sich überall durchdrungen. Voll Bewunderung steht sie vor den grossen Meistern der Vergangenheit; dem herrschenden Operngeschmack gegenüber verhält sie sich durchaus correct,

urtheilt treffend und richtig über Rossini,*) behandelt Auber mit verdienter Ironie und ist gegen Meyerbeer zuweilen viel entschiedener als wir heutzutage, die wir ihm doch das Talent nicht absprechen.***) Auch wird das Tüchtige an den lebenden Componisten gebührend anerkannt, und man könnte nicht sagen, dass sie gegen junge aufstrebende Talente sich ablehnend verhalten habe; vielmehr werden z. B. die Erstlingswerke Mendelssohn's, Chopin's, Schumann's lobend gewürdigt, und gerade des Letzteren Talent ausdrücklich und in richtiger Schätzung erkannt.***) Aber hier kommen wir auch zu dem Unterscheidenden. Es ist auch in diesen letzten Urtheilen nicht die Anerkennung einer neuen Schule, nicht die begeisterte Hoffnung auf eine bessere Zukunft das Bestimmende; nach einer solchen findet sich kein Bedürfniss; dieselben stehen vielmehr in Verbindung mit einer überall hervortretenden, fast zum Princip gewordenen Milde, mit einer erkennbaren Abneigung positiv zu tadeln; und diese nimmt natürlich auch dem Lobe viel von seiner Bedeutung. Ueherall sucht man auch dem Bedeutungslossten eine empfehlende Seite abzugewinnen, während ein offenes, begeistertes Zugeständniss der Genialität kaum irgendwo durchbricht; und ein Redacteur, welcher z. B., wie Fink, in Schubert's Winterreise nur stiefere, wenn auch nicht immer erquickliche Unterhaltungsmusik sieht****) und daneben Leute wie Herz zuvorkommend behandelt, verdient wohl den Vorwurf der Charakterlosigkeit, der Scheu vor jedem zu positiven Urtheile, den ihm Schumann und seine Genossen so oft in bitterster Weise gemacht haben.†) Gewiss geht Schumann hier mitunter zu weit und überschätzt Besseres; aber was er mit vollem Herzen suchte, poetisches Erfassen der Kunst, warme Begrüssung kräftigen Strebens, entschiedenen Kampf gegen die Mittelmässigkeit, das Alles fand er dort nicht und unter diesem Eindrucke urtheilte er.††)

Die übrigen Zeitungen hatten noch geringeren Einfluss. Die Caecilia, in periodischen Heften erscheinend, in deren Folge gerade in den Jahren vor 1833 mehrfache Stockungen vorgekommen waren, war hauptsächlich für längere wissenschaftliche Aufsätze bestimmt. In den Recensionen von Gleichzeitigen, die sie in längeren Uebersichten giebt, findet sich allerdings auch mehr Lob als Tadel, welcher letztere gern ganz umgangen wird; aber es hat doch Alles einen Charakter tieferen Eingehens, grösserer Wissenschaftlichkeit; und was das Anerkennen von Genialitäten betrifft, so wird dasselbe z. B. Schumann (Bd. 16 S. 94) unverkürzt zu Theil. Aber ihrer ganzen Einrichtung nach war diese Zeitschrift mehr zur Belehrung kleinerer Kreise bestimmt.

Ausser diesen beiden ist noch die von Reilstab redigirte Iris zu nennen, welche nur Berichte und Recensionen enthielt; hier wird allerdings mehr getadelt als gelobt, aber ebenfalls ohne eigentliches Princip und ohne Verständniss der Zeit. Ueber sie hat Schumann selbst in einem Journalberichte †††) mit viel Ironie gehandelt, während er mit wahren Loben in Wien erscheinenden A 11-

*) Man sehe, was Fink über W. Toll sagt, 1830 Nr. 1 ff.

**) Vgl. 1830 Nr. 29.

***) A. M. Z. 1833 S. 613 ff.

****) A. M. Z. 1839 Nr. 40.

†) Vergl. namentlich den von C. Banck verfassten Bericht im 1. Bande der N. Ztschr. f. Mus., S. 183, dann Schumann's Schriften an verschiedenen Stellen, so II S. 159, 121 u. s. w.

††) Was Reissmann über die A. M. Z. Seite 161 sagt, scheint dazuzuhau, dass er dieselbe nur sehr oberflächlich kennt.

†††) N. Ztschr. I S. 199.

gemeinen musikalischen Anzeiger tractire"), nach dem, was er daraus auführt, allerdings ein Muster ungebildeter Naivität.

Solche Verhältnisse also stand Schumann gegenüber, als er sein Unternehmen ins Werk setzte. Für die neue Blüthe der Kunst, die er hell voraussah und deren Hauptträger er selbst zu werden bestimmt war, fand er im Zeitgeschmacke kein Verständniß und in der Kritik keine Aufmunterung. Um ihr beides zu gewähren, gründete er das neue Organ, und gab das in der Musikgeschichte einzig dastehende Beispiel, wie der zum Schaffen im höchsten Sinne berufene Künstler sich und den Gleiches Erstrebenden zuerst auf theoretischem Wege gleichsam den Boden bereite.

Diese Kritik und ihr Einfluss steht in so enger Wechselbeziehung zu Schumann's eigenem Leben und seiner künstlerischen Natur, dass ohne klare Anschauung dieser jene kaum verstanden werden kann. Aber wir können es hier schon des Raumes wegen nicht versuchen, ein abschließendes Charakterbild Schumann's zu geben, was auch seinen Biographen nicht in befriedigender Weise gelungen ist. Wir wollen hier nur das, was er von sich selbst sagt und wie er sich in seinen Schriften zeigt, zu seiner Charakteristik zu verwerthen suchen, und zugleich fragen, wie er sich damals schon musikalisch gezeigt hatte. Ein kräftiges, reiches, von Anbeginn durchaus individuelles productives Talent, erfüllt von dem Drange, die tiefsten Falten seines Innern in unmittelbarer Weise in Tönen auszusprechen; glühende Begeisterung für Alles, was vor und neben ihm Schönes geschaffen war; eine schwärmerische, durch vielfache Dichterlectüre noch mehr angelegte Phantasie; so tritt er uns in seinen ersten Compositionen, in seinen frühesten schriftlichen Ergüssen gegenüber. Und indem er die Schranken der Technik in gewaltsamer Anstrengung zu besiegen bemüht ist, sehen wir ihn schon von früh an in Harmonie, Rhythmus und Form neue Wege versuchen, um die Tonsprache freier, mannigfaltiger zu machen; und dass er dabei in erster Zeit sich noch nicht völlig zügeln liess von formellen Gesetzen und strenger Selbstkritik, das werden wir, da er es liebenswürdig von sich selbst eingesteht,*) auch nicht zu leugnen brauchen. Man erkennt dieses stürmische Suchen und Streben in allen jenen vor 1834 oder kurz nachher erschienenen Werken, über die er sich theilweise selbst in den Schriften in interessanter Weise äussert; so erhalten wir namentlich über seine Bearbeitung Paganini'scher Etüden (II S. 29, IV S. 424), sowie über die Entstehung des Carnival Op. 9 (III S. 244) von ihm selbst helehrenden Aufschluss; die Wirkung des letzteren aufs Publicum ist ihm selbst zweifelhaft. Das Streben nach Erweiterung der Technik, nach grösserer Freiheit in Form und Harmonie, und daneben eine tiefe, individuelle Künstlernatur sprechen sie alle aus.***) Wer wollte es nun wohl versuchen, in das Geheimniss der schöpferischen Individualität einzudringen und das Unterscheidende durch das Wort zu bezeichnen? Nur die

*) N. Zischr. I S. 210. Beide Artikel stehen nicht in den gesammelten Schriften.

**) Er spricht von seinen eigenen »extravaganter Erpressungen« I S. 29 und empfiehlt sich dieselbe Strenge gegen sich selbst an, die er gegen Andere übt, N. Zischr. Bd. 6 S. 63.

***) Wenn Reissmann das Streben, sein inneres Leben in Tönen darzustellen, bei Schumann als charakteristisch hervorhebt, so mag das etwas Richtiges haben, wenngleich das Verhältniss zu den Früheren damit nur sehr vague bezeichnet wird. Wenn er aber dabei auf die Stücke, in denen Melodien auf bestimmte Namen gebaut sind, hinweist, so giebt er einer anmüthigen Spielerei eine künstlerische Bedeutung, die sie nicht hat.

Frage kann man zu beantworten versuchen, inwieweit die künstlerische Begabung eines Meisters durch seine übrige Bildung und seine menschlichen Eigenschaften beeinflusst wird. Und auch dazu erhalten wir in seinen eigenen Aeusserungen über sich und Andere die interessantesten Hinweisungen.

(Fortsetzung folgt.)

Ein Beitrag zur Kenntniss des deutschen lyrischen Gesanges im siebzehnten Jahrhundert

von Carl Banck.*)

(Wir sind ersucht worden, das folgende Vorwort in d. Bl. abdruckend, und kommen hiermit, das eigene Urtheil uns vorbehaltend, diesem Ersuchen bereitwillig nach. D. Red.)

Der lyrische Gesang in Verbindung mit der oratorischen Musik erzeugte in Italien einst die Oper und bereitete durch seine allseitigere und weltliche Richtung die Befreiung der musikalischen Kunst von dem bies kirchlichen Dienste vor. Mit dem Sinken der italienischen Kunstblüthe, mit dem Welken der italienischen Poesie verschwand auch in Italien die Lyrik der Musik in ihrer eigenthümlichen Form; denn nur die Dichtkunst ist ihr erhaltender Quell, nur sie kann ihrem Ausdruck zunächst Worte geben und das Bedürfniss wecken, aus voller Brust zu singen, was der Dichter das Herz klar empfinden lässt. Mit der Zunahme der inneren Entleerung und der sinnlicheren Oberflächlichkeit, welche die moderne Kunstbildung der Italiener charakterisirt, wurde der lang zur dramatischen Form, zum leidenschaftlichen äusseren Ausdruck überwiegend, und die Oper unterdrückte alle möglichen übrigen Gattungen der musikalischen Kunst, mit Ausnahme der Kirchenmusik, welche, obwohl immer mehr sinkend und durch den Zeitgeist entstellt und entwürdigt, von der katholischen Religion als ein mächtiger und schöner Theil ihres Cultus festgehalten wurde.

Ganz anders gestaltete sich die Lyrik in der deutschen Musik. Die deutsche Neigung zum innerlichen Gemüthsleben, zu den tiefen und geheimen Regungen der Seele liess den lyrischen Gesang eine bevorzugte Gattung der musikalischen Kunst werden; die spätere Entwicklung und Blüthe der deutschen Poesie, die steigende enge und ursprüngliche Verbindung der poetischen Lyrik mit der Gefühlswelt der deutschen Nation erhob auch die Lyrik der Musik zu einem geschätzten und besonders geliebten nationalen Eigenthum, zu einem reichen volkseigenen Quell der Musik überhaupt und im Umfang des Gesangs zu umfassender und vollender Gestaltung.

Von dem jetzigen Standpunkte des lyrischen Gesangs aus mag es wohl anstehen, umzuschauen nach seinen Anfängen, nach dem Pfade, den diejenigen einschlugen, welche Jahrhunderte vor uns den heimathlichen Sang ansammeln und pflegten, um zu erkunden, ob hier eine historische nationale eigene Fortbildung stattfand, ob unsere Tonweisen, unsere Empfindungen mit den früheren noch wohl zusammenstimmen; ob derselbe Geist, welcher in der Poesie in reger Entwicklung wirkte, auch in der Musik, wo ein historischer Rückblick und bewusstes Kenntniss viel wichtiger oder gar nicht thätig war, fort und fort schaffe und instinctmässig zu gleichem Sinne zusammenhelfe.

Die Thatsache bejahet dies, ein Blick auf die ältesten weltlichen deutschen Lieder, welche schon im sechszehnten Jahrhundert und besonders in der ersten Hälfte des siebzehnten

*) Zugleich als einführendes Vorwort zu »Ein deutscher Liederkranz aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, 1627—1650, componirt von H. Alberti, G. Voigtländer und J. Nauwack, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, herausgegeben von C. Banck. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 4 Thlr.

viele entstanden und vorbereitet wurden, bestätigt es. Die gelehrte Kirchenmusik sah zwar mit einiger Scheelsucht auf diese Lieder der Weltlust hinab, aber vom Bürger und vom Volke wurden sie mit Liebe und Lust im häuslichen Kreise gepflegt, deutsche Dichter, denen die selbständige Erhebung deutscher Poesie ohne fremde Nachahmung am Herzen lag, gaben ihnen Worte, die Tonsetzer populäre Melodien; und wollte man für Messen und geistliche Gesänge allgemeinste Anziehungskraft gewinnen, so nahm man wohl für sie die bewegteren, angenehmeren Volksliederweisen als Motive zu Hilfe. Und mit der lyrischen Poesie, welche der Reformation entsprang, wurde dem musikalischen Liede auch nach der ersten und religiösen Seite hin ein würdiger Anhalt verliehen. In den Liederbüchern jener Zeit traten die Componisten sowohl selbst producirend, als auch sammelnd und bearbeitend auf; französische, italienische, auch polnische Weisen wurden den Sammlungen einverleibt. Bei der Wahl derselben theilte sich jedenfalls die Sympathie des Volksgeschmacks und aus ihm ging augenscheinlich die Nationalisirung der Weisen hervor, welche sich dann von den schwerfälligeren, harmonisch steiferen Tonfolgen der Meister theils auschieden, theils auch dieselben zu ähnlichem freieren und flüssigeren Melodiegange hindrängten. Die deutschen Liederdichter waren den Componisten der noch jungen musikalischen Kunst allerdings an durchgebildeter Form und an Gedankenreichtum schon bei weitem überlegen, bis sie später durch die unheilvolle französirende Nachahmungssucht einen bedauerenswerthen Rückfall erlitten.

Nach manchen verdienstlichen Vorgängen in der historischen Erforschung über diese weltliche Entwicklungsphase des deutschen lyrischen Gesangs (Kiesewetter, C. F. Becker etc.) erscheint es als eine mögliche und interessante Aufgabe, auch das grössere musikalische Publicum mit der lyrischen Hausmusik unserer Voreltern näher und durch praktischen Genuss bekannt zu machen. Es dürfte dabei nicht das Princip festgehalten werden, ältere Lieder in ihrer damaligen Schreibweise mit authentischer Genauigkeit bekannt zu machen, sondern denselben unbeschadet ihrer Originalität eine musikalische Fassung zu geben, welche der heutigen musikalischen Bildung nicht fremd erscheint. Manche Lieder zweibundertjährigen Alters stellen sich mit geringer harmonischer Aenderung und einfacher Umschreibung der Begleitung in unveränderten Wesen so frisch, innig, ausdrucksvoll und charakteristisch dar, als wären sie eben jetzt empfunden und verfasst. Etwa, als wenn wir einem Menschen in alterthümlicher barocker Tracht, der uns wie eine vierjährige ungenießbare Figur der Vorzeit erscheint, ein modernes passendes Wams anziehen und nun eine jugendliche Wohlgestalt, einen frischen und bald mit uns eng befreundeten Gast in ihm erhalten.

Der anlockendste und eigenthümlichste dieser alten Sänger war unser Landsmann Heinrich Albert — über den sowohl C. F. Becker, *) als auch Literaturhistoriker, z. B. W. Müller und Andere, Biographisches berichten. Er wurde am 28. Juni 1604 in Lobenstein im sächsischen Voigtlande geboren. Zuerst Student der Rechte auf Leipziger Universität, zog er bald vor, sich seiner Lieblingsneigung, der Musik, ganz zu ergeben, in welcher er in Dresden von seinem berühmten Oheim, dem sächsischen Capellmeister Heinrich Schütz, seine weitere Ausbildung empfing. Nach Königsberg ging er 1636 und machte sich sehr bald durch seine weltlichen und geistlichen Lieder, welche sowohl der Mund des Volkes als der Cultus der Kirche aufnahm, geschätzt und beliebt, so dass er 1631 als Organist in Königsberg angestellt wurde. H. Albert's Werk der: »Arien, etliche theils geistlicher, theils weltlicher, zur Andacht, guter Sitten, keuscher Liebe und Ehren-Lust dienender Lieder, zum Singen

und Spielen gesetzt von H. Alberten, führt uns dort in einen Kreis kunstsinziger, verwandter Freunde, deren Wirken und Schaffen uns zugleich ein charakteristisches und schönes Bild des deutschen lyrischen Gesangs hinsichtlich seines Entstehens und seines Genusses giebt. Wir finden hier Albert besonders mit den Poeten Simon Dach und Robert Roberthin in engster Vereinigung. Der Erstere ist den gebildeten Köpfen ein durchaus bekannter Mann, weniger aber der Zweite.

Robert Roberthin, in Königsberg 1600 geboren, war dort churfürstl. preuss. Ober- und Regimentssecretär und starb 1648. Dieser Ehrenmann widmete der Kunst sein wärmstes Streben und jedem Talent seine sorgende Hülfe und freundliche Pflege, wobei ihn eine glückliche Lebensstellung und die Gunst des Churfürsten wahrscheinlich begünstigten. Simon Dach hat seinem freundschaftlichen Schutz und seiner Sorge für eine günstige und gesicherte Existenz die Rettung seiner Poesie, ja seines Lebens zu danken. Auch Albert's Freund war Roberthin, und nicht bios innige Freundschaft und die Neigung zur Kunst verband diese beiden begabten Männer, sondern auch die eigene, ausübende poetische Kraft, deren oft so schöne Früchte sich übrigens nur in den genannten Werke vorfinden. Und wie die drei Freunde nicht bios im ersten Kunststreben, sondern auch im heiteren geselligen Treiben eng verknüpft lebten, davon legt ausser jener Liedersammlung noch ein kleines Werkchen Albert's, »Musikalische Kürbishütten« (in 3 Stimmen), thatsächlich Zeugniß ab. In einem reizenden Gärtchen nämlich, welches Albert bei Königsberg erworben, kamen die Freunde oft zusammen und tranken der Kunst und der Freundschaft manches Glas, und eine Kürbishütte mag der allerheiligste Raum für diese geselligen Freuden gewesen sein. Auf die Kürbisse hatte nun Albert die Namen der Freunde und kurze Reime gekritzelt und auf Roberthin's Wunsch auch in Musik gesetzt, dass man sie gleich im Grünen absingen könne. Noch andere Männer gehörten zu diesem Kreise, deren Namen wir wohl grösstentheils in dem Liederwerke als Poeten oder sonst auch genannt finden: Andreas Adersbach, Joh. Peter Titz, Chr. Kaldenbach, G. Mylius und andere, nur mit ihren Schläfernamen genannte.

Von diesem Zusammenwirken in traulichen Vereinen, wo die Begegnisse im Familienleben und die Verhältnisse edler Freunde und Gönner in Freude und Schmerz Veranlassung zum herzlichem Erguss im Dichten und Singen gaben, bietet jenes grosse actithellige Liederwerk volle Beweise. Da sind Liebeslieder, welche das Liebestreiben der Freunde, ihr Schmachten und ihre Erhöhung besingen, Hochzeitgesänge, die ihr Ehebandnis feiern, Lieder endlich, welche voll Klage und auch voll Trost und Erhebung bei dem Huseisenden der Liebenden sprachen; endlich werden manche Vorfälle und Feierlichkeiten, betreffend das churfürstliche Haus, oder die damaligen wechselnden Kriegzeiten, besungen. Bei allen diesen Gelegenheitsliedern sind die Namen der Betheiligten bemerkt, wobei noch manche Familie Königsbergs den ihrigen finden möchte. Albert's günstige Stellung und die Hochschätzung, die er genoss und die ihm vom churfürstlichen Huse und vielen hochgestellten Männern bewiesen wurde, erwarben ihm auch Feinde und Neider, die ihn weidlich gequält haben mögen, wie wir heilighüßig aus Trostesworten und Ermuthigungen schlüssen dürfen, die ihm Dach zursch. Ja Albert hätte deshalb vielleicht ohne die Fesseln der Freundschaft und Liebe Königsberg verlassen; die letzteren fand er in der Ehe mit Elisabeth Starke, welche 1638 geschlossen wurde.

Diesen künstlerisch fruchtbaren Freundeskreis riss allmählig der Tod auseinander. Robert Roberthin verschied 1648, und es findet sich auf seinen Tod das schöne Lied »Ich bin ja, Herr, in Deiner Macht, welches »bereits etzliche Jahre vorhin auf Begehren des nunmehr in Gott ruhenden liebenden Mannes von Simon Dach geschrieben wurde. Wie die weiteren Reihen des

*) Hausmusik in Deutschland im 16., 17. und 18. Jahrhundert.

Freundeskreises sich um die Zeit lichten, bessern deutlich genug die letzteren Theile von Albert's Liederbuch.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Wien. X Den Beigen der diesjährigen Concerto eröffnete der »Männergesangverein« mit der im Sophienballe am 4. November (Mendelssohn's Sterbetag) abgehaltenen Gedenk- und Stiftungsfestliedertafel. Als Novitäten wurden daselbst ein in volkstümlicher Weise gehaltenen Chor von Herbeck »Der Verliebte«, und ein Cyklus von Chorgesängen »Poeten auf der Alma« von Engolsberg (Dr. Schön in Wien) zu Gehör gebracht und erfreuten sich beide Compositionen ungetheilten Beifalls. Die »Poeten auf der Alma«, eine Gesellschaft junger Männer darstellend, die auf einer Alpenpartie ihrer poetischen Begeisterung durch Citate aus deutschen Dichtern Luft macht, zählen zu den gelungensten, stimmungsvollsten Tondichtungen des Componisten, der namentlich auf dem Gebiet des musikalischen Scherzes rasche und entschiedene Erfolge zu erringen wusste. — Im ersten philharmonischen Concert gelangten unter Dessoff's Leitung Mendelssohn's Ruy Blas-Ouverture und jene zu »Lodoiska« von Cherubini, sodann die B-Symphonie von Beethoven, und als neu die viersätzigte Suite in Canonform für Streichinstrumente von Julius Grimm zur Aufführung. Diese letztere sehr anziehende Composition hatte sich, insbesondere was die ersten drei Sätze anbelangt, einer ausgezeichneten Aufnahme zu erfreuen. — Das Programm des ersten »Gesellschaftsconcerts« enthielt S. Bach's Cantate: »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit«, N. Gade's Ballade: »Erkönigs Tochter« und das A-moll-Violin-Concert von Moliqne, loizieres von Ferd. Laub in eminenter Weise vorgetragen. Die Ballade, in welcher Frau Passy-Cornot, Frä. Bettelheim und Herr Bignio die Soli sangen, wurde mit ungleich wärmerem Antheil aufgenommen, als dies vor Jahren der Fall war. — Die Quartettproductionen Hellmesberger's und Laub's üben auch diesmal wieder ihre ungeschwächte Anziehungskraft auf die Freunde der Kammermusik. Das Programm des Ersteren ist reich ausgestattet. Beethoven fehlt in keiner der acht Soirées und ist mit Op. 127, 130 und 135 vertreten. Ihm reihen sich an Bach, Mozart, Mendelssohn und Schumann. Fünf Novitäten (von Rubinstein, Brahms, Hager, Proyer und Emanuel Bach) sind zur Aufführung bestimmt, und als Gäste werden Clara Schumann, Ernst Pauer und Alfred Jaell mitwirken. Frä. Auguste Kolar aus Prag hat bereits in der ersten Soirée als Gast in dem grossen Es-Trio von Beethoven mit verdientem Beifall debutirt. In Laub's erster Quartettproduction, die, im Ganzen genommen, nicht eben zu den gelungensten zählte, trug der Pianist Eduard Horu mit dem ebenso correcten als verständigen Vortrag des Clavierparts in dem Schumann'schen Clavierquartett den entschiedensten Erfolg davon. Das B-Quartett von Haydn und jenes in B von Beethoven aus Op. 18 vermochten nicht zu zünden. Die Quartietts hatten sich eben noch nicht vollständig ineinander gefunden.

Im Hofoperntheater hat das Ballet »Flick und Flock« die Rolle der »Carnivals-Abentouers« übernommen; das Haus ist jedesmal ausverkauft. — Der »Wasserträger« und »Euryanthes« figuriren wieder nach längerer Pausa im Repertoire und werden von dem Publicum »achtungsvoll« hingenommen. Frau Kainz-Prause ist jedenfalls eine schätzbare neue Acquisition der hiesigen Oper. Von Frä. Murska und Teilheim heisst es, dass sie aus dem Verband des Hofoperntheaters scheiden werden, und dass Frau Passy-Cornet Chancen habe, engagirt zu werden.

*) Es scheint uns durchaus bedenklich, Bach'sche Cantaten in Concerten mit gemischtem Programm aufzuführen. Sie gehören entschieden in »geistliche Concerte«. D. Red.

Leipzig. S. B. Das relativ Wichtigste, was das siebente Abonnement-Concert brachte, waren zwei bisher unbekanntes Entr'actes zu dem Drama »Rosamunde« von Franz Schubert. Ungeachtet der Unbekanntheit des Publicums mit dem Drama mündeten sie unserem Publicum doch sehr, und sind auch von uns als sehr hübsche und interessante Musikstücke zu bezeichnen. Das erste derselben, ein lyrisches Andante mit zwei Mittelsätzen, kann am leichtesten für sich verstanden und genossen werden. Das andere, ein vielgestaltiges und ziemlich ausgedehntes, mit dramatischen Stellen vielfach durchschossenes Stück, ist auf's erste Mal hören kaum vollständig zu übersehen und bedarf gewisser Erläuterung durch die Vorgänge des Dramas. Aecht Schubert'sch überraschende Modulationen, von zum Theil seltener Instrumentirung getragen, schaurige Tremolos und Posaunengänge, dann rhetorische Marschthemen und Anderes scheinen mehr auf romantischen Spok als auf Innere Verwickelungen und Herzensangelegenheiten hinzuweisen. Kreisle's Buch über Schubert enthält über das Schauspiel von Wilh. Chézy (nicht Körner — wie in einem hiesigen Blatte gesagt und woran die seltsamsten und natürlich ganz irrigen Auslegungen geknüpft wurden) Genügendes, dagegen so viel wie nichts über diese Entr'actes, die dem Verfasser nicht speciell bekannt zu sein scheinen.

Das Concert begann mit S. Bach's Concert für Streichinstrumente in G-dur, welches, vortrefflich ausgeführt, abermals grossen Genuss gewährte. Vielleicht wäre noch eine gleichmässige Besetzung der Stimmen (namentlich im ersten Satz) vorthellhaft gewesen, die erste Geige war auffallend stärker als die Mittelstimmen, namentlich Bratschen. — Den Schluss bildete Schumann's C-dur-Symphonie, entschieden die grossartigste des Meisters, welche in melodischer und harmonischer Beziehung ungemein viel Neues und Schönes enthält, während uns das rhythmische Element mitunter weniger glücklich scheint. Die Ausführung war im Ganzen unseres Orchesters würdig, nur in den ersten Violinen die Reinheit nicht vollkommen, es schien, als ob die mitwirkenden jüngeren Kräfte (Schüler des Conservatoriums) in den hier häufig angewendeten, gewagten sehr hohen Applicaturen nicht die nöthige Sicherheit besässen. — Der Gesang war durch Vorträge des Fräul. Suvanny vom hiesigen Stadttheater vertreten. Berücksichtigt man, wie oft Theatersänger im Concert eine stärkere Probe klüglich bestehen, so kann Frä. Suvanny mit dem Erfolg, welchen sie davontrug, ausnehmend zufrieden sein. In der That war ihre Leistung (in Mozart's Recitativ und Arie aus Idomeneo »Solitudine amica«, dann Liedern von Mendelssohn »Erster Verlust« und Schubert »Gretchen am Spinnrad«) recht verdienstlich. Ist der Stimmklang auch nicht überall nobel und metallisch genug, ist an der Gesangsmethode noch das zu häufige Ineinanderschleifen der Töne (abwärts und aufwärts) auszusetzen, so war doch die grosse Reinheit der Intonation, die deutliche, wenn auch etwas harte Textaussprache und der verständige Vortrag alles Lobes werth. Das »Gretchen am Spinnrad« hätte freilich eine tiefere Auffassung des Gesangs — und eine etwas mehr herausgebende Clavierbegleitung getragen. — Im Ganzen gehörte dieses siebente Concert zu den besten, die wir in dieser Saison gehört.

Nachrichten.

Im zweiten Gürzenich-Concert in Köln wurden Glück's Overture zur »Phigine in Aulis«, Mozart's Clavierconcert in D-moll (Frä. A. Zimmermann), Haydn's Variationen »Gott erhalte Franz den Kaiser« (Gehrdter Müller), Beethoven's C-Messe und Schumann's B-dur-Symphonie zu Gehör gebracht. Auch eine tadelswerthe Vermischung von Kirchen- und Concertmusik! (Siehe oben Bericht aus Wien.)

In einer der letzten Symphonie-Soirées der königl. Capelle in Berlin kam Hiller's E-moll-Symphonie unter liebhaftem Beifall zur

Aufführung. Das Werk ist übrigens schon früher einmal dasebst aufgeführt worden. — Bei der Aufführung des »Messias« durch die »Singers« ist eine grössere Anzahl von Recitativen und Arien wegen Mangel eines guten Tenor (in Berlin) vom Sopran übernommen worden.

Das zweite Abonnement-Concert der Dresdner Hofcapelle brachte Cherubini's Lodoiska- und Spohr's Alchymist-Ouverture, dann Haydn's Militär-Symphonie und Schumann's Symphonie in C.

Am 24. Oct. fand in Frankfurt ein Concert statt, dessen Erfolg man abwägen kann, wenn man hört, dass darin Joachim, Frau Schumann und deren Tochter, Frau. Elise Schumann, zusammenwirkten.

W. Bargiel's erstes Debut als Dirigent der Concerte in Rotterdam soll nach einem Bericht der »Signale« sehr glücklich ausgefallen sein; das Concert brachte Beethoven's Symphonie in B, Schumann's Symphonie in D-moll, dann die Ouvertüren zum Wasserträger von Cherubini, und zu den Hebräern von Mendelssohn.

Im zweiten Concert populaire (2. October) in Paris wurde Beethoven's Leonore-Ouverture mit grossem Jubel zur Aufführung gebracht. Die übrigen Nummern des Concerts bestanden aus Meyerbeer's Schillermarsch, G-moll-Symphonie von Mozart, Allegretto von Mendelssohn (aus einem Quartett). — In denselben Concerten am 18. Nov. wurde Beethoven's Septett von allen Streichern bei einfachen Blasinstrumenten gespielt! Wo denkt Herr Pasdeloup hin?

Das erste Abonnement-Concert in Barmen brachte Mendelssohn's »Elias«, wobei die Soli von dem Frau. Wigan und Martini aus Leipzig, dann Fri. Mann aus Barmen, Herrn Goebels aus Aachen und Herrn St.emann aus Hannover gesungen wurden. Die Orgelbegleitung war Herrn G. Ewald aus Barmen übertragen.

Hertzer's Oper »Der Abt von St. Gallen« kam in Hamburg mit Beifall zur Aufführung; einige Streichungen sollen dem Werke vortheilhaft gewesen sein.

Aus Freiberg in Sachsen wird uns gemeldet: In diesem Winter giebt nun auch unser Stadtmusikcor, ähnlich wie es in Chemnitz und Glauchau geschieht, Abonnementconcerte, in welchen anerkannte Künstler wirken sollen. Das erste dieser Concerte fand am 20. Oct.

im Kampfshofen Sante statt, einem Local, das leider noch immer mit störenden Eigenthümlichkeiten behaftet ist. Dieses Concertabend wurde dadurch anziehend, dass der 13jährige Georg Leitert, Sohn eines Dresdner Hoforchestermusikers, als Pianist mitwirkte. Er spielte unter Direction des Vaters das G-moll-Concert von Mendelssohn, Gigue (B-dur) und A-moll-Fuge von S. Bach und Klaviersoloe h-moll Nr. 40 von Liszt. Seit seinem vorjährigen Auftreten hier, wo er das Weber'sche Concertstück vortrug, hatte der junge Künstler schlicht bedeutende Fortschritte gemacht. Er bewältigte ziemlich sicher das Technische dieser Stücke, wurde jedoch im Taktspiel von der Ausgezeichneten eines entlassenen Pianinos begründlich nicht ausreichend unterstützt. Wenn man im Spiel vielleicht noch lebendiger Accentuation und feinerer Schattirung wünschen dürfte, so zeugte doch der Vortrag von einem für diese Altersstufe ausserordentlichen und seltenen Verständnis und gewann durch das Auswendigspielen. Der Knabe erntete reichen Beifall. — Das Orchester bot uns die Ouvertüren zu Eurypaule und Lodoiska, sowie Andante aus der Chor-Symphonie von Beethoven. Diese Stücke, namentlich die mit Eifer vorgezogenen Ouvertüren, gelangen, einzelne Unsauberkeiten abgerechnet, recht gut.

Herr Emil Naumann veröffentlicht in Nr. 45 der »Neuen Berliner Musikzeitung« interessante angedruckte Briefe Mendelssohn's und ebenso charakteristische Mittheilungen über dessen Verfahren beim Unterricht in der Composition.

Der holländische Tonsetzer W. F. G. Nicolai hat Schiller's »Lied von der Glocke« für Solostimmen, Chor und Orchester neu componirt und wird das Werk im Haag zur Aufführung bringen.

Dr. Ed. Haaslick veröffentlicht in den »Signale« Nr. 47 einen Brief J. Haydn's an den Secretär der Wiener Tonkünstler-Societät, nebst sehr spaßhaften Entbillungen über das Benehmen dieser Societät dem lebenden Meister gegenüber.

Max Bruch wurde zum correspondirenden Ehrenmitglied des Niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst ernannt.

Die Leuckart'sche Ausgabe der Mozart'schen Clavier-Concerte, -Quartette u. s. w. in 5bändigem Arrangement von H. Ulrich ist nun vollständig erschienen und kann dem musikalischen Publicum bestens empfohlen werden.

ANZEIGER.

(182) Neue Musikalien.

Im Verlage von **Fr. Kistner** in Leipzig erscheinen soeben mit Eigenthumsrecht:

Barnett, John Francis , Vaises de Saison pour Piano. <i>Al. Op.</i>	
Nr. 4. Le Printemps	— 45
— 3. L'été	— 45
— 2. L'automne	— 43
— 4. L'hiver	— 45
Davidoff, Chs. , Op. 44. 3 ^{tes} Concerto pour le Violoncelle avec Accompagnement d'Orchestre ou de Piano, avec Piano. <i>Al. Op.</i>	— 45
Hering, Carl , Op. 78. Zwei Gesänge (Frühling und Liebe von Hoffmann von Fallersleben. — Erste Liebe von Egon Ebert) für eine Singstimme (Sopran oder Tenor) mit Begleitung des Pianoforte. <i>Al. Op.</i>	— 124
Hiller, Ferd. , Op. 419. »Pflanzten«, Gedicht von Immergrün, für Chor und Orchester.	
Partitur	2 —
Orchesterstimmen	3 —
Chorstimmen (45 Ngr.)	— 20
Clavierauszug	4 10
Kücken, Fr. , Op. 80 Nr. 2. »Es geht so Mancher dir vorbei«, Gedicht von A. Zink, für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. <i>Al. Op.</i>	— 10
Op. 80 Nr. 2. Ausgabe für Mezzo-Sopran oder Alt mit Pianoforte. <i>Al. Op.</i>	— 40
Lacombe, Louis , Op. 18 (en 3 Livres). Six Romances sans paroles pour Piano. <i>Al. Op.</i>	— 45
Liv. II	— 20
Methfessel, A. , Op. 430 ^a . Makrobiotik (Epigramm von Lessing) für vierstimmigen Männergesang. Partitur und Stimmen. <i>Al. Op.</i>	— 174
Raff, Joach. , Op. 417. Fest-Ouverture für das grosse Orchester. <i>Al. Op.</i>	
Partitur	3 30

Orchesterstimmen	4 —
Clavier-Auszug zu 4 Händen vom Componisten	4 45
Wilmers, Rudolph , Op. 118. Romantische Episode. Fantasiestück für Pianoforte. <i>Al. Op.</i>	— 25

(183) Neue Musikalien

aus dem Verlage von **Fritz Schubert** in Hamburg. *Al. Op.*

Bruyck, Carl van , Variationen f. Pfl. Op. 42. Heft I. II. 2 45 Ngr.	— 4 —
Bilow, Hans van , 5 Lieder f. 1 Singst. mit Pfl.	— 20
Deprosse, A. , Wagnellied f. Violine mit Pfl. Op. 2	— 10
— 3 zweistimmige Lieder f. Sopran und Alt mit Begleitung des Pfl. Op. 20	— 25
— Andante mit Variationen, Intermezzo und Fugato für zwei Pianoforte, Op. 23	1 35
— 3 Lieder f. zwei weibliche Stimmen (hohe Sopran und Mezzo-Sopran) mit Pfl. Op. 25	4 —
Emmerich, Rob. , 3 Lieder f. Mezzo-Sopran oder Bariton mit Begleit. des Pfl. Op. 28	— 45
Gellnehl, S. , L'Allegresse. Valse-Fantaisie pour Piano. Op. 447	— 30
— Addio. Andantino pour Piano. Ed. orig.	— 10
— Addio. Andantino pour Piano. Ed. facit.	— 10
Grädener, Carl G. P. , 2tes Trio f. Pfl., Violine u. Violoncel. Op. 35	2 25
Grane, C. D. , Ständchen an eine Braut f. Pfl. Op. 6	— 10
Haser, R. , Improvisationen über deutsche Weisen für Pfl. Op. 35	— 40
Nr. 4. Mantellied	— 40
— 3. Loreley	— 40
— 3. Thüring. Volkslied	— 40
Kummer, G. , An der Mühle im Hain. Idylle für Pfl. Op. 453	— 174
Sammlung russischer Romanzen mit russischem und deutschem Text für 4 Singstimme mit Begleitung des Pfl. Nr. 456—480	5 10

[164]

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Neuere Werke für das Pianoforte zu 2 Händen.

Kryznanowski, J. , Op. 27. Polonaise	25	Sabinin, Marthe , Op. 5. Portraits musicaux. 41 Pieces de Salou	1 20
Le Couppay, Felix , Op. 21. Le Style. 25 Etudes de Genes	1 20	Schulthes, W. , Op. 28. Maris stella. Barcarole	20
— Op. 142. Le Rhythme. (Ecole de la Mesure). 25 Etudes faciles et sans Octaves	1 15	Selas, I. , Op. 3. Arabesken. Kleine Stücke	25
Lefebvre-Wély, Op. 439. Armide de Gluck. Morceau de Concert varié avec Prelude	25	Seltz, Hob. Zwei Lieder ohne Worte für das Pianoforte	13
— Op. 142. Les Marabouts. Caprice de genre	20	Siebmann, Fr. , Op. 29. Kleine Phantasiebilder	1
— Op. 142. Une âme au ciel. Melodie religieuse	15	Stolze, H. W. , Op. 35. Marsch aus der Oper Claudine von Villa Bella, arr.	74
— Op. 143. Le fils du regiment. Fantaisie-Polka	15	Taubert, W. , Op. 8. Sechs Scherzi. Neue revidirte Ausgabe Thalberg, S., Air d'Amazilly de Fernand Cortez de Spontini. Transcription	25
— Op. 144. Blondette. Melodie-Valse	15	— Deuxieme Morceau sur Lucrezia Borgia de G. Donizetti. Scene et Choeur du 2 ^e Acte, transcrits	22
— Op. 145. Dans la prairie. Scherzo	15	— Auf Flügeln des Gesanges. Lied von Felix Mendelssohn Bartholdy, für das Pianoforte übertragen	15
— Op. 146. Les hirondelles au retour. Nocturne	18	Tersbach, A. , Op. 20. 2 Morceaux (Nr. 4. Rêverie, Nr. 2. Chant des matelots)	18
— Op. 147. En avant marche. Grand Galop	20	— Op. 24. Chant de Gondoliers	18
— Op. 151. Pensées d'Albun	20	— Op. 22. L'Esperance. Morceau de Salon	18
Nr. 1. Nuit d'Orient. Réverie	15	— Op. 33. Sérénade	18
— 2. La Czarienne. Marche	20	— Op. 31. Chant de Bedouines	20
— 3. Les Lagunes. Nocturne	20	— Op. 35. L'Amazone. Marche de bravoure	20
— 4. La Viennoise. Mazurka	15	Trutschel, A. , Op. 25. Zwölf leichte Clavierstücke (Cdur) im Viollinschlüssel für den ersten Unterrichtsricht am Pianoforte	15
— 5. Le Mysosis. Lied	15	— Op. 27. Fliegende Blätter. 4 leichte Charakterstücke	15
— 6. The Derby. Galop	15	Vogt, J. , Op. 26. Douze grandes Etudes. Cah. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12	20
Lübeck, E. , Op. 14. Tarantelle	20	— Op. 68. Trois Valses-Imromptus pour le Piano	20
— Op. 43. Berceuse	15	— Op. 69. 3 Imromptus für das Pianoforte	20
— Op. 44. Polonaise. Grand Morceau de Concert	20	— Op. 67. 6 Salonstücke für das Pianoforte	25
Magnus, D. , Op. 62. Au gré des flots. Caprice-Étude	18	Wachtmann, C. , Op. 53. La Brise du Soir. Morceau elegant	20
— Op. 66. Un vœu à la vierge. Morceau de Genre	15	— Op. 64. Conte arabe. Ballade	15
— Op. 70. Nocturne	15	— Op. 55. L'Adieu. Nocturne	15
— Op. 71. Souvenir du clocher. Andante religioso	15	— Marches celebres. Transcriptions faciles sans octaves pour Piano	
— Op. 73. Chanson du temps passé. Idylle	15	Nr. 1. Marche de noces de F. Mendelssohn Bartholdy	10
— Op. 74. L'Adieu du Pêcheur. Esquisse musicale	12	— 2. — du sacre de G. Meyerbeer	10
— Op. 76. Marche des Mondains. Caprice chinois	18	— 3. — funebre tirée de l'oeuvre 23 de F. Chopin	74
— Op. 77. Harmonie des flots. Caprice-Mazurka	15	— 4. — funebre tirée de l'oeuvre 26 de L. v. Beethoven	74
Markul, F. W. , Op. 87. Gondoliera	18	— 5. — tirée du Capriccio, Oeuvre 22 de F. Mendelssohn Bartholdy	10
— Op. 88. Jagdstück	20	— 6. — d'Alhain de F. Mendelssohn Bartholdy	10
Meinardus, Ludwig , Op. 16. Suite (Nr. 2)	25	— 7. — fantastique tirée de l'oeuvre 39 de F. Chopin	74
Merkel, G. , Op. 29. Malenlühde. Salonstück	15	— 8. — de noces d'Eisa de l'opéra «Lohengrin» de R. Wagner	10
Meumann, E. , Op. 13. Caprice	25	Wagner, F. , Op. 3. Ernst und Scherz. 3 Imromptus	1
— Op. 14. Allegro serio	25	— Op. 4. Lied ohne Worte. Genethell	20
— Op. 15. Polonaise de Concert pour le Piano	24	Weil, O. , Op. 3. Danzes serieuses	20
Möhlke, B. Marsch aus dem Oratorium Abraham	74	— Op. 4. Phantasiestücke	21
Norbert, F. , Op. 20. Deux Illustrations. Nr. 4. Choeur de Soldats. Nr. 2. Demesse et Valse de l'opéra: Faust de Gounod	25	— Op. 6. Fliegende Blätter. Leichte Stücke	1
Reinecke, C. , Cadenzas zu W. A. Mozart's Clavier-Concerten. Nr. 1. Zum Concerte Nr. 4 in Cdur. Nr. 2. Zum Concerte Nr. 20 in Ddur	15	Witte, G. H. , Op. 4. Walzer für das Pianoforte	15
— 27 leichte Clavierstücke. Bearbeitet nach den Kinderliedern Op. 87, 88 und 75	20	Wolf, B. , Op. 16. Bilder aus dem Toelieben. Phantasien für das Pianoforte	24
Rheinberger, Jos. , Op. 5. 3 kleine Concertstücke. Nr. 4. Die Jagd. Imromptu. Nr. 2. Toccatina. Nr. 3. Fuge für das Pianoforte	25	— Op. 11. Gondola für das Pianoforte	15
Richter, E. F. , Op. 27. Sonate. Cis moll	1 5	— Op. 12. 3 Imromptus für das Pianoforte	15
Rühr, L. , Op. 29. Zwei Paraphrasen über Lieder von Mendelssohn	15	Zarzycki, Alexandre , Op. 4. Grande Valse	18
Nr. 1. O Thaler weit, o Hohen	15	— Op. 5. Barcarolle	18
— 2. Jagdlied	15		
— Op. 24. Der Triller. 3 Uebungsstücke zur Erlernung des Trillers als Vorübungen zu den Triller-Etuden von Clementi etc.	30		
— Op. 26. Eisa. 2 Improvisationen über Melodien der Eisa aus R. Wagner's Lohengrin. Nr. 1 und 2	20		

[165] Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Sobien erschienen:

Sonaten für Klavier

von

Dom. Scarlatti.

Heft I. Nr. 1—12. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.
— II. Nr. 13—28. — 1 Thlr. 16 Ngr.

Die Fortsetzung dieser von Herrn G. Nütlichohm in Wien besorgten Ausgabe erfolgt nächstens.

[166] Pianinos, Pianos und Flügel

in allen Gattungen und vorzüglich in jeder Hinsicht, sind ausserordentlich preiswerth und unter Garantie zu haben bei
Wirth & Rathmann in Leipzig, Centralhalle.

[167] Metronomen nach Mälzel

durch Breitkopf und Härtel in Leipzig zu beziehen.
Metronomen mit einfacher Pendelbewegung 2 Thlr.
Dergl. mit Schlagwerk 6 —
Dergl. mit Schlagwerk und Taktfloche 7 —

Druck und Verlag von BREITKOPF UND HÄRTEL in Leipzig.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 29. November 1865.

Nr. 48.

Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmäßig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gewöhnliche Feiltsseite oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Robert Schumann als Schriftsteller (Fortsetzung). — Ein Beitrag zur Kenntniss des deutschen lyrischen Gesangs im 17. Jahrhundert von Carl Banck (Schluss). — Berichte aus Dresden und Leipzig. — Nachrichten. — Briefkasten. — Anzeiger.

Robert Schumann als Schriftsteller.

(Fortsetzung.)

Wenn wir von Schumann's Biographen (denn im strengen Sinne können wir nur Wasielewsky so nennen) hören, wie wenig ihn exacte Wissenschaften anzogen, wie sehr aber von früh an sein Geist in den Regionen der Dichtkunst heimisch war, die ihm namentlich gewisse Lieblingsdichter erschlossen, so finden wir das in seinen Schriften völlig bestätigt. Schumann ist, um es kurz zu sagen, selbst durch und durch Poet, und diese Begabung ist eine ebenso entschiedene bei ihm, wie die musikalische, welche schliesslich Siegerin blieb. Er erscheint in seiner Jugend als der häusliche Gelegenheitspoet, dichtet Räubercomodien, geht später mit dem Plane zu einem Roman um; und so sind auch seine Schriften voll poetischer Ergüsse (ein wirkliches Gedicht findet sich II S. 233); und überhaupt brauchen wir nur auf die Lebendigkeit der Phantasie, den Reichthum an schönen Bildern, die blühende, sehr oft in Wahrheit dichterisch angehauchte Darstellung zu blicken, um darüber nicht im Zweifel zu bleiben. Wenn er zur Erläuterung von Dorn's Tenblumen selbst eine kleine poetische Blumen-scene erfindet (I S. 49); wenn er aus einer Besprechung einer Reihe von Tänzen eine vollständige musikalische Scene macht (II S. 9) und später einen ganzen kunsthistorischen Ball zu diesem Zwecke arrangirt (II S. 406); wenn er in den »Schwärmbriefen«, die er selbst als Wahrheit und Dichtung bezeichnet, das Leipziger Musikleben schildert (I S. 190 ff.); wenn ihn die Aufführung der 9. Symphonie zu jener dithyrambischen Fastnachtsrede begeistert (I S. 64), und in ersterer Weise, wenn er die Entstehung seines Verhältnisses zu L. Schunke erzählt: überall sehen wir die Proben eines sichten und reichen poetischen Vermögens.*) Hierhin muss auch noch besonders jene Erfindung »gegenständlicher Künstlercharakteres gerechnet werden, welche ihm dazu diente, verschiedene Ansichten der Kunstanschauung zur Aussprache zu bringen (Vorwort V); es sind lebendige und völlig gerundet dastehende, wiegleich aus seiner eigenen Natur abstrahirte Gestalten. Am häufigsten treten unter ihnen Florestan und Eusebius auf, welche die Hauptgegensätze seines Wesens bezeichnen; am bestimmtesten äussert er sich über sie in seinem ersten Artikel über Chopin**), aus dem wir

die Stelle hier einrücken, da er sie in den Gesammelten Schriften unterdrückt hat: »Florestan — ist einer von jenen seltenen Musikmenschen, die alles Zukünftige, Neue, Ausserordentliche schon wie lange vorher geahnt haben; das Seltsame ist ihnen im andern Augenblicke nicht seltsam mehr; das Ungewöhnliche wird im Mement ihr Eigenthum. Eusebius hingegen, so schwärmerisch als gelassen, zieht Blüthe nach Blüthe aus; er fasst schwerer, aber sicherer an, genießt seltener, aber langsamer und länger; dann ist auch sein Studium strenger und sein Vortrag im Clavierspiele besonnener, aber auch zarter und mechanisch vollendeter als der Florestan's.« Diese mehr detailirte Charakteristik lässt uns das Wesen dieser beiden Figuren noch klarer erkennen, als es seine späteren Auseinandersetzungen thun;* wenn das leichte Erfassen und Eindringen, das schnelle Beherrschen des Genusses und das Durchdringen zur Kritik, die Abneigung gegen den Stillstand und das Feststürmen auf neue Bahnen dem Florestan eigen ist, so ist Eusebius der mit Liebe dem Individuellen Näher-tretende und sich ins Einzelne hineinlebende, wobei er auch die Strenge der Arbeit, die Klarheit der Form vor Allem anerkennt und hochhält. So können wir es uns auch vereinigen, wenn Schumann an Berlioz begeisterte Hoffnungen knüpft, und doch wieder mit Liebe bei Hummel, bei Berger, bei den Alten verweilt; und wer von einem ungerügten Drange, von fermeller Unklarheit u. s. w. in Schumann's früheren Werken sprechen will, der möge doch auch diese objective Klarheit beachten, mit der Schumann seine eigene Natur in jenen beiden Gestalten erkennt und mit der ihm das Ziel des Künstlers vorschwebt; in dieser Erkenntnis lag schon von Anfang die sichere Gewähr, dass er über dem »dunkeln Drange« den rechten Weg nicht verfehlen, und, was ihm an Fernklarheit fehlend mechte, sicher erreichen werde.

Wer von Schumann's poetischen Bestrebungen redet, darf den Namen des Schriftstellers nicht unerwähnt lassen, der auf ihn wie kein anderer Einfluss ausgeübt hat, Jean Paul's. Dass ein Geist von Schumann's Anlage, mit einem so reichen Empfindungsleben, dass ihm das gewöhnliche Wort den Ausdruck dafür fast versagte, immer geneigt in

*) Abgesehen von den Unterschriften der Namen, woraus man Anhaltspunkte zu ihrer Deutung gewinnt, äussert er sich noch ausdrücklich darüber z. B. I S. 100, II S. 43 und in einem Briefe an Dorn (Wasielewsky S. 360), wo er sagt: »Florestan und Eusebius ist meine Doppelstatur, die ich wie Raro gern zum Mann verschmelzen möchte.«

*) Bei Reissmann wird diese Seite kaum berührt.

**) A. Mus. Ztg. 1834 Nr. 49.

einer geträumten poetischen Welt zu leben, in den Gestalten und Schilderungen Jean Paul's reiche Nahrung finden musste, dass er in ihm Verwandtes erkannte, ist sehr begreiflich; seine Schriften sind denn auch voller Bewunderung für ihn, den er geradezu den Grössten gleichstellt; die Nachahmung seiner Schreibweise merkt man häufig sowohl in humoristischen, wie warm empfundenen Wendungen; er gewann eine völlige Herrschaft über ihn, die ihn oft dem Wahnsinn nahe brachte.*) Wenn man nun sieht, wie Schumann bei seiner ungemessenen Verehrung Jean Paul's das Alles übersehen konnte, was wir heutzutage als Schwächen dieses Schriftstellers erkennen, die lose Form seiner Erzählungen, die mangelhafte Beherrschung des Stoffes, die Maniertheit und Unklarheit der Darstellung, so wird man sich erklären können, wenn er dergleichen Mängel auch bei andern Componisten, mitunter an sich selbst übersah. Aber über sein musikalisches Schaffen, welches ein zu fest begründetes Gesetz in sich selbst trug, gewann jene Traumwelt keinen dauernden Einfluss. Wir wissen nicht, wie sich in späteren Jahren sein dichterischer Geschmack zu Jean Paul gestellt hat; seine Symphonien, seine Lieder, überhaupt die meisten seiner Werke späterer Zeit geben das Zeugniß, dass er über den Jean Paul'schen Einfluss, wenn auch vielleicht unbewusst, Herr geworden war.

Nehmen wir nun diese hohe musikalische und nicht geringe poetische Begabung Schumann's, nehmen wir dazu seine ungewöhnliche Bildung, erinnern wir uns an den für alles Schöne, ja schon für das Streben darnach begeisternden, den innerlich wahren, edlen Menschen, wie er auch für den, welcher ihn nie gekannt hat, aus jeder Zeile hervorleuchtet,**) und denken uns ihn nun als Kritiker, so erhalten wir das Bild eines solchen, wie man ihn bisher nicht gesehen: wir verstehen, wie er nicht bloss die Gleichzeitigen belehren, begeistern, aufmuntern konnte, sondern auch für das Verständniß des Früheren die gewichtigsten Fingerzeige liefern, und namentlich auf die Entwicklung des Neuen, auf die Klärung der erwachenden Bestrebungen den grössten Einfluss üben musste. Und wenn uns Einzelnes jetzt auch überschweblich und subjectiv erscheinen sollte, so müssen wir bedenken, dass es eine ausgeprägte Individualität ist, die zu uns spricht, und dass Schumann in kräftiger lebendiger Jugendzeit schrieb, wo er selbst noch nach Klärung und Beherrschung mannigfacher Eindrücke ringen musste.

Ueber die Grundsätze seiner Kritik spricht er sich mehrfach in charakteristischer Weise aus,***) am schönsten in folgenden Worten (II S. 48): »Die Kritik stellt sich gleichsam der Productivität entgegen: Thorichten, Eingebildeten schlägt sie die Waife aus der Hand; Willige schont sie, bildet sie; Muthigen tritt sie rüstig freundlich gegenüber; vor Starken senkt sie die Degenspitze, salutirt sie.« Er verkündet also auch, und znoberst, Strenge gegen die Mittelmässigkeit; aber man sieht bald, dass auch er davon nur ungern Gebrauch macht; es entspricht ganz der warmen Begeisterung, von der er erfüllt ist, dass er namentlich gegen junge Talente, und dann gegen Alle, die ein

gutes Streben bekunden, sich liebevoll entgegenkommend verhält. Das ist nicht jene Charakterlosigkeit, welche wir tadelten, welche zwischen Tüchtigkeit und Unbedeutendheit nicht scheidet und das positive Urtheil scheut; es ist vielmehr die aufrichtige Freude der Hoffnung, die ihm achtens Streben einlöst, und die reine Absicht, demselben durch Ermunterung Muth zu machen. So wird man sich manches Lob weniger bekannter Tonsetzer, so sein eigenes Wert erklären, dass er am liebsten loben möge (II S. 260); und der warme Ton seiner Besprechungen, wie man ihn bis dahin nicht vernehmen hatte, wird noch heute wohlthuend berühren. Dass ihm auch der Ton der Strenge nicht fremd ist, dass er gegen das anmaßende auftretende Nichtige die rechte Sprache zu führen weiss, das zeigt er an mehreren Beispielen. Mit wie scheidender Ironie richtet er sich gegen die Unnatur und Geissnerei der Meyerbeer'schen Oper! Wahrhaft glänzend zeigt er ihre Geschmacklosigkeit und Unsittlichkeit (denn es ist in ihm immer der ganze Mensch, der urtheilt) in seiner Besprechung der Hugenotten (II S. 220), zu einer Zeit, wo dieselben von Europa bewundert wurden; und an allen Stellen, wo er noch von ihm spricht,*) sehen wir das verletzte Gefühl für Wahrheit und Reinheit der Kunst, sowie den Unwillen, dass ein solches Talent in dem Haschen nach der Volksgunst untergehe. Und so ist ihm nichts verhasster, als Stillosigkeit und künstlerische Heuchelei; er verdammt die Vielschreiber, deren Werkzahl sich nach der Bezahlung richtet, und namentlich jene Claviercomponisten aus der deutsch-französischen Schule; häufig warnt er deutsche Künstler vor dem verführerischen Paris, dessen Lockungen schon mancher seine besseren Grundsätze zum Opfer gebracht habe.**) Werke, durch die die Masse nur vermehrt, nicht auch geistig bereichert werde, will er gar nicht gedruckt sehen (I S. 246); und namentlich weist er jener Suite von Claviercomponisten, die ohne wahre künstlerische Intention entweder nur von den Gedanken Anderer leben, oder überhaupt nur für die Finger schreiben, bald mit Ironie, bald mit Entschiedenheit die ihnen gebührende Stelle an.***) Dabei berühren ihn nicht persönliche Rücksichten; wie er häufig unbekannte Namen hervorzieht, wo er künstlerisches Streben bemerkt, so betont er auch ohne Bedenken die Schwächen und Verkehrtheiten an hochstehenden und von ihm selbst hochgeachteten Künstlern.

(Schluss folgt.)

Ein Beitrag zur Kenntniss des deutschen lyrischen Gesanges im siebzehnten Jahrhundert

von Carl Banck.

(Schluss.)

Die acht Theile von Albert's Liederwerk enthalten 192 Gesänge, deren grösserer Theil weithin Inhalts ist. Entweder 1) einstimmige, Melodie mit beziffertem Bass zur Begleitung mit

*) II S. 69, 93, 187, 269, III S. 45, 157.

**) »Lieber lauter Rossini's, als Leute, die es Allen recht machen wollen!« I S. 242.

***) Dahn Herz I S. 256, II S. 89, 139, Kalkbrenner II S. 156. Dühler I S. 219, II S. 38, III S. 194, Dreylock II S. 163, IV S. 46, Bertini II S. 19. Czerny III S. 34 (letzterem schlägt er vor eine Pension zu geben, damit er nicht mehr schreiben). L. Schubert II S. 194 (bei dessen *Sonata* d. Beethoven's ihn wahre Enttäuschung ergreift), und auch bei Thalberg, dessen Talent und Künstlerschaft er anerkennt, kann er doch das Gehaltlose, bios Virtuosenhafte seiner Compositionen nicht übersehen (I S. 256, II S. 66 u. s. w.). »Es kommt die Zeit, wo auch diese Kunst in Preise sinken werden, und was bleibt dann dieser Art von Virtuosen noch übrig?« (IV S. 45.)

*) Brief an Rosen, Wasielewsky S. 34.

**) Wenn Wasielewsky S. 127 als Melie von Schumann's Bestrebungen seinen stets unbefriedigten Ehrgeiz bezeichnet, so steht die ganze Färbung seiner Schriften und seiner Briefe, die Art, wie er über sich selbst zu sprechen pflegt und wie er sogar solche, die weit unter ihm standen, liebenswürdig als Höhere anerkennt, einer solchen Anschuldigung durchaus entgegen, die auch Wasielewsky nicht weiter begründet hat.

***) Die Kritik, meint er, müsse von productiven Köpfen ausgehen, sonst werde sie immer hintennach kommen (I S. 273).

Clavicembal, Laute, Theorbe gesetzt. 2) Zweistimmig mit zugefügtem Bass, und dreistimmig auch ohne Begleitung zu singen. Von diesen ist bei weitem der grösste Theil weltlich, oft beschliesst sie ein Ritornell (Symphonie) für Instrumentalausführung, wie denn überhaupt ein Violon zur Begleitung empfohlen wird. 3) Fünfstimmig, in Partitur gesetzt, fast alle ersten, religiösen Inhalts. Diese letzteren können nach Absicht des Componisten entweder von einer Stimme gesungen und in den übrigen Stimmen mit Instrumenten begleitet werden (Violine, Flöte, Violon, Violon) oder auch mit fünf Stimmen ohne Instrument (ausser Violon) musicirt werden, dergestalt, dass man die Partien hieraus abschreibe und den Text, welcher sich allenthalben ungezwungen wird unterlegen lassen, darunter setze. Endlich finden sich 4) noch einige längere cantatenartige Festgesänge, abwechselnde Soli für verschiedene Stimmen mit Instrumentalzuspielen (Symphonien) und zum Schluss ein fünfstimmiger einfacher Chorsatz. Dasselbe wird überhaupt, ist auch auf mannigfache Instrumentalbesetzung gerechnet, und eine Trombone findet sich einmal ausdrücklich benannt.

Der Gang der Melodie ist bei diesen Liedern allerdings gewöhnlich sehr simpel, gleichmässig und steif auch im Rhythmus, bisweilen aber charakteristisch in Bewegung und Declamation, natürlich gefällig und von wahrer und tiefer Empfindung; man muss von der allgemeinen Masse das Besondere trennen und unterscheiden, um dem wohl gefassten musikalischen Genius damaliger Zeit nicht mit oberflächlicher Anschauung Unrecht zu thun. Die Führung des Basses ist einfach, kräftig, würdig, öfters sehr eigenenthümlich, aber vorwiegend auch monoton, unbeholfen und schwerfällig. Die unvortheilhaften Eigenschaften treten viel mehr bei den fünfstimmig gesetzten Liedern und besonders noch durch die harmonisch harte und ungelungen verschlungene Führung der Mittelstimmen hervor. So ist's denn hauptsächlich der weltliche Gesang, welcher vor dem religiösen Inhalts in Erfindung, Form und melodischer Rundung sich auszeichnet, und bei welchem die freiere Empfindung über die gewohnte strenge und trockene Behandlung des kirchlichen Satzes siegte. Und hieran mögen auch die Volksweisen ihren grossen Antheil haben, nicht bloss die heimischen, sondern auch die aus der Fremde eingebürgerten, von denen mit der Textbearbeitung seiner Freunde (besonders Robertlin, Adersbach) viele in diese Sammlung neben den meisten eigenen Compositionen von Albert aufgenommen wurden. Diese finden sich auch von dem gewissenhaften Mann, der das ausdrücklich in den Vorreden erwähnt, als *aria gallica* (am häufigsten) — „italienische Arie“ — nach Art der Polens bezeichnet. Diejenigen Lieder, deren melodische Haltung hauptsächlich einen Anknüpfungspunkt für unsere musikalische Lyrik bietet, zeichnen sich besonders auch in der Leitung des Basses aus.

Die einstimmigen Gesänge, denen nur ein bezifferter Bass zugefügt ist, also grösstentheils die weltlichen, waren auch ohne Zweifel zu freierer Behandlung der Begleitung, sowie auch des Vortrags bestimmt; von letzterem wird noch weiter unten die Rede sein. — Den weltlichen stellen die choralartigen fünfstimmigen Lieder an Werth an nächsten; ein Theil davon reicht durch den bestimmten Formtypus, durch ihre ursprüngliche Glaubenskraft und ihre historische Bedeutung bis zu unserer Zeit hinüber und wird auch noch mehrfach verändert, wenn auch nicht gerade verbessert, in der protestantischen Kirche gesungen. Die andern mehrstimmigen, grösstentheils ersten Gesänge mit leitender Stimmführung und auch die cantatenartigen hegen sich ganz in der damaligen zu heschränkten, unausgebildeten Schreibweise; sie sind der Zeit verfallen und bieten der Gegenwart kein lebendiges Interesse dar.

Bei allen mehrstimmig ausgesetzten Liedern ist von Albert die verschiedenartigste Zusammenstellung der Singstimmen gebraucht und alle gehörlichen Notenschlüssel finden sich da-

bei vor. Neben manchen Eigenheiten in Rhythmik und Syncope ist unter den damals üblichen sonst einfachen Taktarten eine von Albert öfters gebrauchte rhythmische Eintheilung merkwürdig, an deren Entschwinden wir verloren haben. Sie würde sich alleu durch $\frac{3}{4}$ -Takt aber mit Aufgabe des charakteristischen Accents, durch den hier ein zusammengefügter $\frac{3}{4}$ - und ein $\frac{3}{4}$ -Takt markirt wird, auflösen lassen, und zeigt sich in folgenden Schreibarten:



Die herrschenden Tonarten sind G-moll und F-dur, nächst dem D-moll und A-moll, endlich C-dur, G-dur und E-moll.

Die Texte in Albert's Sammlung sind bei weitem zum grössten Theil von Simon Dach, der als Schüfername Chasindo, auch Sichamond, unterzeichnet ist, und es ist bekannt, wie seine Poesien durch naive, treuherzige, innige Gemüthlichkeit, volkstümlichen Ausdruck und eine damals heispiellose Leichtigkeit und Gewandtheit im Ausdruck und Versbau sich auszeichneten. Diesen schliesst sich in sehr ähnlichem Geist Albert's Lieder und die Hoberthin's (Berrinthe's) an, welcher Letztere viele aus dem Französischen bearbeitete, und nächst dem die Poesien anderer schon genannter Freunde. Bei der ausserordentlichen Seltenheit der vollständigen acht Theile dieses Werks werden noch einige specielle Notizen daraus, nach der Ausgabe desselben, die mir vorliegt, nicht uninteressant sein.

Der erste Theil (1638 zuerst und 1652 zum vierten Male gedruckt) ist den durchlauchtigen hochgebornen Fürstinnen und Fräulein Louisen Charlotten und Fräulein Hedwig Sophien, Markgräfinnen und churfürstlichen Prinzessinnen zu Brandenburg unterthänigst zugeschrieben. Mit Privilegium in Verlegung des Autorii Königsberg. Die fürstlichen Privilegien bestimmen für Nachdruck mit Verkauf der Lieder ausser der Confiscation derselben 200 ungarische Gulden Strafe — was aber wenig geholfen hat, wie wir aus den späteren Vorreden Albert's sehen. Der Diebstahl war damals so lockend, wie jetzt, und die Verkümmung des geistigen Besizes fand damals eben so virtuose Strauchdiebe wie in unserer sorgfältig regulirten Zeit.

In dem Dedications schreiben sagt Albert:

„Gegenwärtige meine Arien, wiewohl sie an sich selbst gering und schlecht, habe ich vor diesem zu dem Ende hervor kommen lassen, zu versuchen, wie und wo solche etwa annehmlicher sein und beliebt werden möchten? Da ich aber ungefährlich verstanden, welcher Gestalt E. E. F. F. D. D. selbige zum Theil nicht allein gerne musiciren und singen hören, sondern auch ein gnädiges Belieben getragen, etliche aus ihnen zu dero hochfürstlicher Lust und Ergötzung selbst zu studiren und sich bekannt zu machen, welches dann durch die gute Anleitung der kunstreichen Hand des berühmten Musikanten Walther Roven, leuchtlicher geschehen innige, bin ich über solcher unverhoffter hohen Gnade nicht allein in Unterthänigkeit sehr erfreuet, sondern auch veranlasst worden, diesen ersten Theil E. E. F. F. D. D. unterthänigst zuzuschreiben etc.“

Dies Document ist interessant, weil es beweist, wie damals auch in den höheren Kreisen der Gesellschaft der deutsche Gesang geübt und geliebt wurde, wogegen im nächsten Jahrhundert leider die fremdländische Kunstsucht und die Mischachtung der heimischen Talente eintritt, und weil es zeigt, wie ein gesundes und natv kräftiges Gefühl das Ergötzen an der Kunst und den Geschmack leitete, nicht wie in der Gegenwart in vielen Kreisen die Blasiertheit, formeller eiter Modeton und falsche Prüderie. Schwerlich möchte die jetzige *haute volée* ihr Vergnügen an Gedichten gestehen, welche derartigen Texten an ungeschminktem und derben Ausdruck der Liebe — verhältnissmässig in der Sprache unserer Zeit — gleichstünde.

Albert wendet sich auch noch an das übrige Publicum:

•Dieser Lieder, so ich bei einer und anderer Gelegenheit gesetzt, haben sich gute Freunde etwan zu Andacht und Ergötzung gebraucht; und so ihr ihnen die Ehre anthut, sie zu hören wollen, müsset ihr zuvörderst Einen haben, der nach Gelegenheit seines Instrumentes mit dem Generalbasse umzugehen, auch nicht auf jedweder Note mit vollen Klängen zufalle, und selbige als Kraut hacke; — Nachmals auch eines Sängers gebrauchens der nebenst anderer Erfordernis, die Worte deutlich und wohl herausbringe und in derselben Ausspruch in denen Syllaben, so auf *Consonantes* oder *Diphthongen* enden, nicht eher den *Consonanten* oder letzten *Vocalem diphthongi* anschlage, denn es Zeit ist. Könnet ihr einen Violon dabei haben, werden solche Lieder um so viel bessere Verrichtung thun. Daneben auch dieses zu erinnern, dass der Sänger in denen Liedern, welche in *genere recitativo* gesetzt (so auf die meisten Syllben *fasas* haben) fast keines Tactes sich gebraucht; sondern die Worte, wie sie ungefährlich in einer etwas langsamen und deutlichen Erzählung ausgesprochen werden, singe. Ich bitte aber, man wolle nicht dafür halten, dass ich mit meinen Melodien gedächte grosse Kunst an den Tag zu geben, sinstmal mir hierin Unrecht geschehe würde, und halte ich, dass vielleicht ein Jeder, der etwas singen kann, leichtlich eine Melodie oder Weise, die nachmalis durch Gewohnheit gut scheinen würde, zu wege bringen sollte; sondern ich habe es gethan, um der Worte willen, die mir nach und nach zu Händen gekommen sind, und wohl gefallen haben, wie ich denn meistentheils von guten Freunden darumb ersucht worden bin. Würdte euch etwan dieses, dass ich geistliche und weltliche Lieder in ein Buch zusammen angesetzt, so gedenkete wie es mit eurem eignen Lobe beschaffen, die ihr so oft an einem Tage des Morgens andächtig, des Mittags in einem Garten oder lustigen Orte und des Abends bei einer ehrlichen Gesellschaft, auch wohl gar bei der Liebsten, fröhlich seid. Da auch Jemanden der Bulenlieder Nanne schrecken wollte, lebe ich der Hoffnung, wenn Er diejenigen, so unter diesen dafür gehalten sein möchten, durchlieset, werde sich erweisen, dass sie mehr auf Tugend und Sittsamkeit, als Lüsterheit zielen. — Gebabt Euch wohl!

Ausser der gesunden und naiv ausgesprochenen Absicht von der Verbindung des Erüstes und der Lust des Lebens mit dem Genuße der Musik und Poesie — wovon unsere Zeit guten Rath abnehmen könnte — fällt hier die Erwähnung des Recitativs auf. Obgleich nun damals die recitative Schreibart schon längst und namentlich in Italien bekannt und gebräuchlich war, so ist doch in diesem Falle damit offenbar nicht das Recitativ in seiner engeren Bedeutung gemeint, sondern vielmehr der freiere declamatorische, nicht so taktstrenge Melodievortrag bei den einstimmigen, in der Bewegung ungezwungeneren und kräftigsten weltlichen Liedern. Wogegen die mehrstimmig gesetzten, wegen der Führung der Mittelstimmen, ein strenges Taktaussehen verlangen. Das wird auch durch den blossen Zusatz — so auf die meisten Syllben *fasas* (Acteln) haben — deutlich und durch die Ermangelung jeder weiteren Recitativbeziehung im ganzen Werke.

Der erste Theil des Werks beginnt mit dem einzigen vierstimmig gesetzten Choralied »Ach lasst uns Gott doch einig lobens« (Simon Dach), welches sich heruach einstimmig zu gleicher, nur wenig geänderter (vielleicht originalen) Melodie mit weltlicher Wendung des Textes von Robertin wiederholt. Auf den Hintritt des Freundes, J. E. Adersbach, findet sich »Einen guten Kampf hab' ich gekämpft« (H. Albert). Das Gespräch der Jungfrau und des Rosenkätzchen für Sopran und Tenor (von W. Müller mitgetheilt). — Ein Liebestied schildert Philisetten (Schäfername für Elisabeth, die Geliebte Albert's, dessen Schäfername Damon war). — In Liebestexten mit einer naiven ungeschminkten Ausdrucksweise, die unserer zartnervigen Sitte etwas befremdend klingt, aber doch im Inhalte ganz mit ihr

übereinstimmt, zeichnet sich Chasquindo (Simon Dach) aus. So heisst's z. B.:

Nymfe, gib mir selbst den Mund,
so wird mir dein Hörtze kund,
reich mir deiner Arme Band
der gewünschten Liebe Pfand.

Venus hat sich mir bekannt
zum Adonis selbst gewandt,
und mit ihm so manche Nacht
in der Liebe zugebracht, etc.

Sehr beliebt war es unter den Freunden, gegenseitig Parodien und Nachahmungen der Texte zu verfassen, und Albert war auch dabei nicht blos als Componist thätig. So findet sich z. B. neben der Composition von M. Opitz' Liede »Ich empfinde fast ein Grauen, dass ich Plato für und für bin gesessen über dir« eine Nachahmung von Albert »Ich empfinde fast ein Grauen, Baeuch, dass ich für und für bin gesessen neben dir«. Den Schluss dieses Theils macht ein lustiges Trinklied, dessen Text wahrscheinlich nach dem Italienischen, wie der Endruf *rum-nella* anzudeuten scheint.

Fast allen Liedern steht ein auf den Inhalt derselben bezüglicher, passend gewählter lateinischer Spruch als Motto, besonders in den ersten Theilen des Werks, voran, gemäss dem strengen Anhalt der damaligen Zeit an das classische Alterthum.

Der zweite Theil ist 1640 zuerst edirt und von Albert seinem fürtrefflichen und weltberühmten Oheim Heinrich Schütz gewidmet. Die Vorrede enthält einige Regeln für das Accompanement, welche mit dem Satze beginnen, dass alle musikalische Harmonie nur in drei Sätzen bestehe, sich im Uebrigen aber sehr praktisch erweisen. Ein grösserer Gesang, Solosätze mit symphonistischem Zwischenspiele (3 Violinen, 2 Violon, Fagott, Violon) und Chorschluss hat die Ueberschrift: Als Martin Opitz von Roherfeld nach Königsberg kommen, seinen guten Freund Robertin und andere daselbst zu besuchen, ward ihm von S. Dach und mir mit etlicher Studenten Hilfe diese wenige Musik gebracht den 29. Heumonats 1638. Darin finden sich die Worte:

Ja Herr Opitz, eurer Kunst
mag es Deutschland einig danken,
dass der fremden Sprache Gunst
merklich schon beginnt zu danken!

Deutschland war aber weder im Danke, noch in der Einigkeit gegen seine grossen Geister je besonders bei der Hand.

Die Vorrede zum dritten Theil enthält einige gute Wünsche und Rathschläge für die Ausführung der Lieder, ausserdem folgt ein Aviso an die Buchhändler:

»Günstige Herren und Freunde, der ich selbs Recht und Billigkeit lieb habe, versichere euch hiermit, dass diese meine Arien nicht so theuer verkauft werden, als man fälschlich ausgesprengt. Bitte derwegen nochmals, dass ihr die verfluchten Nachdruck nicht annehmen, sondern nur an mich schreiben wollete etc. etc. — Ausser den Liebestiedern zeichnen sich unter den weltlichen Liedern besonders die Vorjahrs- und Herbstlieder aus, deren dieser Theil mehrere enthält.

Der vierte Theil ist 1651 zum dritten Male aufgelegt. In ihm finden sich mehr auf die damaligen Kriegsverhältnisse und auf die Vorfälle im churfürstlichen Hause verfasste Gesänge; endlich auch zwei von G. Mylius und von S. Dach mit der Ueberschrift: Da ich zu Königsberg meinen hochzeitlichen Ehrentag gehalten mit Jungfrau Elise Starke wurden folgende zwei Lieder mir zu gutem Ehrendickbiss von untenbenannten zweien lieben Freunden geschrieben den 9. Februar 1638. In beiden wird eines Freundes mit dem Schäfernamen Celadon erwähnt, dessen wahren Namen vielleicht ein kundigerer literarhistorischer Forscher zu nennen weiss. Dach singt:

Celadon vor welches Singen
meine Geige sich entführt,

der sein Spiel von dem ererbt,
der den Acheron kann zwingen,
geht mit seiner Kunst voran,
dann sing ich so gut ich kann.

Mein Berrinho (Robertich) wird mir sagen
wo mir etwa Fleiss gebracht,
und durch guten Unterricht
eine gute Noth abjagen,
mein Berrinho, der mich trieb,
dass ich dieses Lied euch schrieb.

Damon (Albert) auf und lass uns leben,
lass uns auf dem Koth der Welt,
der vor uns ein Urtheil fällt,
so nicht trug nicht soviel geben:
muthig sein und Recht gethan,
bricht durch allen Neid die Bahn.

In der Dedication zum fünften Theile, 1651 zum dritten Male edirt, heisst es: »Unter diejenigen Dinge, hochgehoirter Herr, die etwa beständig möchten geheissen werden, sind meines Erachtens auch billig gute Lieder sampt ihren Melodien zu zählen.« Und an die günstigen Leser sagt Albert unter Andern: »Wollet demnach noch zur Zeit mit meiner wenigen Arbeit vorlieb nehmen und euch genügen lassen an dem, dass ich euch so viele schöne Texte, die meistentheils von unserm Poeten dieses Orts (S. Dach) herrühren (mit seiner Bewilligung) mittheile, welche von mir fast besser, als von ihm selbst sind verwahrt und aufgehoben worden — und hat mich Schade zu sein gedücht, dass solche etwas gar abhanden kommen möchten etc. — In diesem Theile finden sich die bekannten schönen Chorallieder »Gott des Himmels und der Erde« — »Zum Sterben ich bereitet bin« — das Schlußlied des fünften Theils ist »Anke von Tharaw, öss, de my geföllt« — *Aria incerti auctoris* plattdeutsch und ohne Unterschrift des Dichters, woher also gewiss anzunehmen, dass S. Dach weder Verfasser noch Bearbeiter dieses Textes ist, wie manche Literaturfreunde und auch kürzlich noch Elise Polko in einer Erzählung aus dem Leben dieses Poeten annehmen.

Die Widmung des sechsten Theils, 1645 zuerst edirt, enthält wieder bescheidene Aeusserungen Albert's über seine Melodien, und zur Entschuldigung ihres geringen Werths gegenüber den herrlichen und geistreichen Compositionen aus Italien die Bemerkung, dass er ja nicht in dieser Kunst von Jugend auf erzogen sei, — was ihn indess vielleicht gerade mehr von den zumftässigen Fesseln befreite und der freieren Entwicklung des nationalen Charakters näher brachte.

Der siebente Theil ist 1648 zuerst und 1654 von der Wittwe Albert's, der 1651 starb, edirt. Sein Inhalt, der gleich hintereinander dreizehn Lieder beim Hineinsenden genannter Freunde und Gönner aufweist, zeigt, wie sich allmählig der Kreis der Freunde lichte und trübe Stimmungen in den Gemüthern der Zurückbleibenden die Lebenslust zu verscheuchen suchten. Auch die Fassung der Widmung deutet darauf hin, und der veränderte Titel: »siobenter Theil der Arien, etlicher theils Geistlicher, sonderlich zum Trost in allerhand Kreuz und Widerwärtigkeit, wie auch zur Erweckung seliger Sterbenslust; theils Weltlicher, zu geziemter Ehrenfreuden und keuscher Liebe dienende Lieder« etc. — Die Hochzeit- und Liebeslieder hingegen zeigen auf eine entstehende jüngere Generation, die mit Jugendmuth und unter der Feier der Kunst wieder in die geliebten Reithen eintrat.

Ein neues Aviso an die Leser in diesem Theile, dass sie sich nicht des Nachdrucks, sondern nur der rechten Ausgabe bedienen möchten, beginnt: »Der Geiz, wie er unter allerhand Leuten sich einschliert, also befällt er auch zuweilen die Buchführer und Buchdrucker, welche mit Hintansetzung ihres Gewissens kein Bedenken tragen, ihrem Nächsten Schaden zu thun.« dieser Ausspruch wird immer seine Liebhaber finden. — In diesem Theile steht auch das Lied: »Ich bin ja Herr in Deiner Macht« bei dem hochbetrauerlichen Hintritt des Freundes R. Ro-

berthin 1648. Und wieder im achten Theil (wahrscheinlich 1650 zuerst edirt) macht Albert ein verschärftes Privilegium des Kaisers Ferdinand III. bekannt mit dem Zusatz: »Günstiger Leser, diese meine Arbeit, so zu sagen mein einziges Schäflein, das mir Milch und Wolle geben könnte, wollten euliche Geiztze, deren doch jeder sehr viele Schafe und Kinder hat, mir wegnehmen« etc. Derselbe enthält fast nur fünfstimmig gesetzte Todestrost- und Hochzeitlieder.

Ein anderes musikalisches Niederwerk vom Jahre 1642 führt ebenfalls zu der Erkenntniss, wie die lyrischen Tonweisen unserer Vorfahren aus verwandter Seele entsprungen, wie alle höhere und ausgebreitete musikalische Entwicklung uns nicht von der Grundstimmung ihres Gefühls, ihres Ausdrucks entfernte, und jene alten Lieder auch jetzt noch eine Sprache unserer Empfindung abgeben können. Der Titel desselben ist: »Alderhand Oden und Lieder, welche auf allerlei, als italionsche, französische, englische (?) und andern deutschen Componisten, Melodien und Arien gerichtet, hohen und niederen Staatspersonen zu sonderlicher Ergötzlichkeit in vornehmen Convisis und Zusammenkünften, bei Clavicembeln, Lauten, Tiorben, Pandorn, Violen die Gambe, ganz bequemlich zu gebrauchen und zu singen gestellt und in Druck gegeben durch Gabrielen Voigtländer der ihor hochprintzlichen Durchlauchtigkeit zu Dänemark und Norwegen, wohlbestallten Hoff-feld trompetern und Musico. Lübeck 1650« (erste Ausgabe 1642 in Sorau). Ueber Voigtländer ist mir nichts weiter bekannt, als was der Titel besagt. Diese hundert Lieder sind dem König Christian IV., dem Kronprinzen Christian II. und seiner Gemahlin, der sächsischen Prinzessin Marie Sibylla, zugeeignet. Die Vorrede an die Leser stützt sich mit einiger Bescheidenheit, aus der man indess die Trompete des Verfassers leise heraushört, auf den Beifall hoher und niederer Personen und auf die Begierde, mit welcher man den Liedern des Verfassers allgemein nachgetrachtet habe.

Wir haben es hier hinsichtlich der Musik mit einem Sammelwerk zu thun, bei dem nicht der musikalische Werth, sondern das Anpassen der Melodien an die Texte des Verfassers die Aufgabe bestimmen mochte, denn Voigtländer nennt sich allein als Dichter der Texte. Diese Gedichte, welche nur zur Ergötzung bei geselliger Zusammenkunft bestimmt sind, streben nicht nach höherer Poesie und resigniren sehr auf ästhetischen Geschmack. Sie sind prosaisch in der Gedankenverbindung, natürlich, humoristisch und im Scherz in der That wenig fein und verblüht und voll derber Lebenswahrheit und Satyre auf die Gesellschaft, besonders auch auf die Hoffleute. Productivität in Inhalt und Form und Leichtigkeit der Behandlung zeigt sich bei ihnen gemischt mit roher Fassung. Gewiss aber benutzte Voigtländer auch zu seinen Liedertexten theilweise Volkslieder, denn der volkstümliche Ton mancher und viele Anklänge, welche sich in noch bekannten Volksliedern wiederfinden, sprechen dafür; auch der grössere poetische Werth, durch den sich einige vor der Masse auszeichnen. Bei solchen tritt dann auch die den Texten sonst angemessene Trivialität der Melodien vor einem charakteristischen und feineren Ausdruck zurück, um so mehr, als diese Melodien, einstimmig mit beziffertem Bass geschrieben, freier und belebter und rhythmisch moderner sich bewegen, als die von Albert, und unserer Zeit daher formell auch schon verwandter sind. Wenn aber deshalb die Melodien leichter zur Mittheilung geeignet sind, so widerstreben dagegen die Texte derselben sehr einer zeitgemässen Bearbeitung. Ihren Inhalt besagen schon die Titel:

»Es ist keiner so klug, er hat etwas vom Gecken.«

Von einem bösen widerspänstigen Weibe:

»Ein Schneider hat ein böses Weib:
Vorwitzig, stolz, doch fein von Leib.«

»Die Welt ist ein Schauplatz, da man Comödie spielt.«

»Speck und Kohl will gern beisammen sein.« —
 »Dieser hat mit seiner Braut alle halb bekommen.« —
 »Weiber nehmen ist kein Pferdekauf.« —
 »Geld sticht jetzt Schönheit, Ehr und Tugend weg.« —
 »Ars, lea, mars regieren die Welt« etc. etc. —

Als literarisch charakteristische Probe sei in etwas modernisirter Gestalt folgendes Gedicht angeführt:

Man muss sich in alle Köpfe schicken.

Wollt ihr, dass alle Leute
 euch hold und gunstig sein,
 so hort, was ich andeute
 und folget mir ja fein.
 Erholet Jedermann
 mehr als er weiss und kann
 und rühmet alle Sachen
 wie schlecht man's auch wird
 machen,
 so seid ihr woth daran. —

Des Bathsherrn Weisheit horet
 ist er schon ziemlich dumm,
 die Pfaffen alle chret
 als wie ein Heiligthum.
 Die Frauen insgemein
 lässt alle schen nur sein. —
 Wenn Einer Jochen heisset,
 seht das ihr euch beleiisset,
 spricht: Herr Jochnimus fein.

Mit dem bei Breitkopf und Härtel erschienenen Liederheft: »Ein deutscher Liederkranz aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, 1627 — 1650, componirt von H. Albert, G. Voigtländer und J. Nauwach, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianofortes, habe ich versucht, den Musik- und Gesangsfreunden aus oben genannten Werken nach strenger Auswahl eine kleine Sammlung einstimmiger Lieder mit Pianofortebegleitung zu übergeben, denen ich noch ein Lied von J. Nauwach, chorfürstl. sächs. Kammermusik [1627] beifüge. Dieser Versuch reht sich vielfachen andern Bestrebungen an, um der Flüchtigkeit des musikalischen Modergeschmacks die Eröffnung eines kunstwürdigen, edleren und weiteren historischen Gesichtskreises entgegenzusetzen und alles geistig Vollendete in der Musik, was sich durch seinen Gedankeninhalt über den Verfall zeitlicher und wandelbarer Form erhebt, der gleichgültigen Vergessenheit zu entziehen und für den bildenden Genuss zu retten. Die modernisirende Bearbeitung der Lieder konnte selbstverständlich das Original nicht fälschlich umwandeln und in seiner Eigenthümlichkeit verwischen wollen: sie beabsichtigte vielmehr nur, dasselbe getreu, aber mehr in unserer musikalischen Weise, einzukleiden, dem jetzigen Kunststandpunkt formell und namentlich harmonisch mit massvoller Aenderung anzunähern und seinen inneren Gehalt dadurch Jedermann verständlich herauszustellen. Die Bässe wurden dabei oft Note für Note — auch ganze Lieder hindurch (z. B. in Nr. 2, 3, 5, 7, 8), stets aber in ihrem Hauptgange und in charakteristischen Modulationen beibehalten. Wenige Veränderungen in der Metodie geschahen allein, um einigen Stellen fließendere Abrundung oder eine wirksamere Accentuation und Steigerung in unserem Sinne zu geben. Diese letzteren bemerkenswerthen Änderungen sind in der Ausgabe selbst verzeichnet.

Weit mehr und in andern Sinne als die Musik bedurften zum grössten Theil die Gedichte einer wesentlichen Umarbeitung. Sie wurde von meinem Bruder Otto Banck ausgeführt. Es waren dabei nicht nur sprachliche Veraltungen, Zopflichkeiten und ausstüßige Derbheiten naderhand hinwegzuräumen, sondern es musste auch oft eine breite variirende und versereiche Versehnörkelung des Gedankens so zu bündiger Gestalt zusammengeändert werden, dass der von Dichter beabsichtigte geistige Eindruck in Colorit und Ton ebenso gerettet, als die Geschmacksanforderung des 19. Jahrhunderts besetzt blieb. Wenige unerlässliche Uebergänge oder notwendige Abrundungen ausgenommen, hat sich der Genannte streng davor gehalten, seine möglichst treue Bearbeitung in die Grenzen einer lyrischen Umdichtung irgend hinübergehen zu lassen.

Berichte.

Dresden, S. Montag, 6. November, gab die hiesige Pianistin Fräulein Anna Schloss ein glänzendes Concert im Hôtel de Saxe, glänzend durch die Reichhaltigkeit des Programms, wie durch die Mitwirkung seltener und hervorragender Kräfte. Voraus schritt der Siegesjubel der Beethoven'schen Egmont-Ouverture, die übrigen Nummern folgten in würdigem Triumph nach. Zuerst die Mendelssohn'sche Concert-Arie mit Orchester, von Frau Jauner-Krall mit vollster Stimmfrische und dramatischem Affect vorgetragen, sodann das Beethoven'sche G-dur-Concert für Pianoforte mit Orchester, von der Concertgeberin recht brav gespielt, jedoch ohne einschlagende Wirkung. Mit der Scarlatti'schen Sonate und der »Kaskade« von Pauer machte die Concertgeberin beim Publicum mehr Glück (!). Der Nestor der deutschen Heldentenen, Herr Tichatschek, trug drei Schuberth'sche Lieder vor: Suleika (in H-moll), den Mosensohn und »Gute Nacht« aus der Winterreise. Es war hierbei eigenthümlich, dass er die Lieder fast durchgehends *mezzo voce* sang, leider dabei nicht gehörig unterstützt vom Begleiter. Der zweite Theil des Concerts begann mit einem Andante und Rondo aus einem Mozart'schen Violinconcert (D-dur) mit Orchester, von Concertmeister Lauterbach mit der ihm eigenen lyrischen Weichheit und Süßigkeit vorgetragen. Das folgende Duett aus dem »Liebestrank« von Donizetti (Frau Jauner-Krall und Herr Scaria) war bei seinem neckischen, burlesken Inhalt und dem ebenso anmuthigen Vortrag von reizender Wirkung. In dem Hummel'schen Rondo brillant in A-dur endlich bewährte die Concertgeberin noch einmal ihre technische Meisterschaft, die besonders für den eleganten, graziosen Concertstil am meisten geeignet scheint. Alle Mitwirkenden lobte lebhafter, wiederholter Beifall und Hervorruf.

Im Concert des Pianisten Blassmann (H. Nov.) kamen zur Aufführung die schwungvolle Ouverture zu »Faiska« von Cherubini, von der kgl. Capelle unter Rietz' Leitung frisch und exact gespielt; die Arie aus Mendelssohn's »Höre, Israel« von Fräulein Emilie Wigand aus Leipzig mit kräftiger, wohlthönder Mezzosopranstimme und reiner Intonation vorgetragen; im zweiten Theil sang dieselbe den »Doppelgänger« und »Die junge Nonne« von Schubert mit dem Liszt'schen Orchesteraccompaniment, das sich zwar, wenn man über andere Bedenken hinwegsehen will, allenfalls noch für die tiefen, dumpf grollenden Aeolide des ersten Liedes eignen mochte (hier von Contrabässen, Fagotten u. s. w. wiedergegeben), nicht aber für die »Nonne«, deren wogende Clavierbegleitung mit dem zwischen durchklingenden und darübersehwebenden Glockengeföhl bei der Zurückziehung an die verschiedenen Orchesterinstrumente verloren geht. Die beiden andern Lieder dagegen: »Nun die Schatten dunkeln« von Jensen und »Widmung« von Schumann befriedigten wieder vollkommen. Dem Concertgeber und Virtuosen Blassmann gegenüber erkennt Referent die technische Bravour vollständig an, fand aber sein Spiel in allen Nummern zu gleichmässig, nicht schattig genug, vermiste Kraft und Zartheit. Er spielte das Schumann'sche Amoll-Concert, Concertstück in C-moll von Rob. Volkmann, Barcarole von Rubinstein, Galopp von Raff und Allemande, Sarabande und Courante von S. Bach.

Leipzig, S. B. Das dritte Concert der »Euterpe« bewies abermals, dass bei diesem Institute im Punkte der Novitäten eine unbegreifliche Rathlosigkeit, wo nicht Schlimmeres herrschend geworden ist. Die in der Euterpe neuen Stücke waren: Jadassohn's Symphonie Nr. 1 in C-dur, eine ganz unbedeutende Composition, die freilich dem dirigirenden Componisten immer noch Beifall und Hervorruf eintrug; die Ausführung des andern Stücks »Vorspiel zu Tristan und Isolde« von Rich. Wagner hat

wohl kaum vermocht dasjenige zu entkräften, was in diesen Bl. über dieses Werk gesagt worden ist. Die Aufnahme, welche es in der Euterge gefunden, war eine entschieden ablehnende. — Das Concert brachte noch Spontini's Overture zu »Olympia« und Clavierverträge der hier bereits bekannten Stuttgarter Pianistin Fr. Anna Mehlig, welche Beethoven's C-moll-Concert, Schumann's »Traumenswirren«, Chopin's B-moll-Scherzo und als Zugabe ein Liszt'sches Stück spielte. Ihre Leistung gipfelte in dem Chopin'schen Stück und sie fand ungewöhnlich lebhaften Beifall.

— Vorige Woche fand des Busstags wegen kein Abonnement-Concert statt; dagegen erfreute uns der Riedel'sche Verein mit einer Aufführung der S. Bach'schen Johannes-Passion in der Thomaskirche. Für Leipzig war diese Aufführung natürlich keine erste, wohl aber für den Referenten, der mit nicht geringer Spannung die äussere Wirkung dieses Werks, über dessen Verhältnis zur Matthäus-Passion so viel gesagt und geschrieben worden war, beobachtete. Sollten wir nun entscheiden, welches von beiden Werken für uns das vorzuziehende sei, so müssten wir nach diesem ersten Eindrucke, der freilich durch Art der Ausführung u. s. w. bedingt ist, uns doch entschieden der Matthäus-Passion zuwenden. Allerdings, und bei S. Bach ja selbstverständlich, ist auch die Johannes-Passion ein Werk, welches wunderbare grossartige und meisterhaft gearbeitete Partien enthält, allein die Unmittelbarkeit der Empfindung und Stimmung, welche aus der andern spricht, haben wir hier vermisst. Während wir in jeder keine Note anders haben möchten, während jedes Thema und Motiv dort aus dem Empfindungsgehalt eines jeden Textabsatzes, ja jeden Wortes förmlich wie mit Naturnotwendigkeit herauswächst, ist uns hier die wahre Passionsstimmung weder aus dem Ganzen, noch dem meisten Einzelnen mit gleich überwältigender Macht entgegengetreten. Wir wollen zugeben, dass eine andere Auffassung, namentlich auch vielleicht in Folge des andern Textes, für Bach entscheidend war. Aber unser Gesamteindruck ist doch der, als habe Bach, nachdem er die Matthäus-Passion geschrieben (wir nehmen an, er habe diese früher geschrieben), wohl die gute Absicht gehabt, ein zweites deraerliches Werk zu schaffen, nicht aber mehr diejenige Frische einer neuen Auffassung, welche nöthig war, ein gleich grosses und schönes Passions-Oratorium zu Stande zu bringen. Wohl sind viele Choräle, dann die Volkschöre und der Schlusschor von grosser Wirkung, wohl sind viele Partien der Recitative und Arien im Bach'schen Sinne herrlich und schön; aber einer gewissen Kälte des Ausdrucks konnten wir uns, indem wir vergleichen, nie erwehren, weder bei der Lectüre der Partitur, noch bei dieser für uns ersten Aufführung. Dazu kommt, dass die Johannes-Passion Vieles enthält, worin Bach's Manier und Rücksichtlosigkeit in Bezug auf die Gesetze des Wohlklangs uns ziemlich schroff entgegentritt, was wir bei der Matthäus-Passion nicht sagen können. Die dreifachen Durchgänge im ersten Chor, bei ohnehin vielfach dissonirenden Harmonien, kleinen Secunden u. s. w., welche zwar vielleicht bei etwas belehrttem Tempo minder beunruhigen würden, stehen doch auf dem äussersten Punkte des vom Gehör willig Aufzunehmenden; auch in den Chorälen ist das Streben Bach's: neue und charakteristische Harmonien und Modulationen zu den gegebenen Melodien zu finden und durch Durchgänge Fluss herbeizuführen, nicht selten sehr weit getrieben. An Querständen u. dergl. ist das Mögliche gewagt; ja im Schlusschoral im zweiten Absatz klingt

4 5

uns der Schlussfall 3 5 geradezu hart und unnatürlich. Es fehlt

as 9

daneben freilich auch nicht an wundervollen Eingebungen, wie ja bei Bach nicht anders zu erwarten; wir wollen nur hervorheben, dass diejenige Schlichtheit, welche in der Matthäus-Passion

gerade die Choräle so wirksam macht, dass selbst dort, wo sie (wie in katholischen Ländern) dem Volksgemüthe ganz fremd sind, doch ihre Macht unwiderstehlich wirkt, in der Johannes-Passion nur in einigen Fällen vorliegt. Mag man darin immerhin Veranlassung finden, Bach's Reichthum und Tiefsein zu bewundern, jene Popularität, welche die Passion nach Matthäus sich errungen hat, wird die Johanneische unserer Ueberzeugung nach nicht erlangen.

(Schluss folgt.)

Nachrichten.

Das Quartett der Gehröder Müller hat in Bonn zweimal gespielt (Quartett von Haydn, A-dur-Quartett von Schumann, A-moll-Quartett von Beethoven, Quartett von Dittersdorf, Serenade Op. 8 von Beethoven, Quartett D-moll von Schubert), und ausserdem noch mehlich (18. Nov.) das Pariser Quartett (Quartett F-dur Op. 59, B-dur Op. 130, Cis-moll Op. 431 von Beethoven, alles an einem Abend, letzteres nur halb angezeit, aber auf Verlangen ganz gespielt). Ausserdem wird noch das Kölner Quartett 5mal spielen; der Pianist Hr. Hauke (früher in Boston) der Violinist Hr. Ludwig (Schüler Joachim's) und der Violoncellist Hr. Kuppe werden drei Trio-Soreen geben. In dem ersten Abonnementconcert spielte L. Straus mit grosstem Beifalle (Concert von Spohr, Präludium von Bach, Abendlied von Schumann), ausserdem wurde die Pastoral-Symphonie von Haydn und einiges Kleinere aufgeführt.

B. In Halle fand letzten Sonnabend als Vorfeier des folgenden Todtenfestes in der grossen Kirche am Markte eine geistliche Musikaufführung statt, welche Dr. Rob. Franz leitete. Oberhaupt's C-moll-Requiem und S. Bach's Cantate »Lieber Gott wann werd' ich sterben« bildeten das Programm dieses Concerts, in welchem namentlich die Chöre ausgezeichnet schön sangen. Die Wirkung namentlich des Requiems in dem trefflich akustischen Gotteslaube war eine wunderbar wohlthunende und erquickende, während Bach's Cantate in Folge ihrer instrumentalen Verhältnisse (trotz Franz' sorgsammer Nachhilfe nicht zu besond'ers gunstiger unserer Wirkung kam. Wir halten eine noch radicalere Umgestaltung der Instrumentirung bei Aufführungen für geboten.

Meyerbeer's »Afrikanerin« ist nun am 18. Nov. in Berlin zum ersten Mal nach dem auch in Darmstadt zur Aufführung gekommen; bei dem colossalen ausseren Apparat natürlich mit grossem Erfolg. In Berlin wirkten noch gewisse patriotische Motive mit. Die Kritik darselbst stellte sich indessen doch ziemlich kühl zu dem neuen Werke. (Wir bringen in der nächsten Nummer Näheres. D. Red.)

Joachim hat in Berlin gespielt und zwar in einem dieser Concerte sein Ungharisches und das Beethoven'sche Concert. Der ausgezeichnete Bassist Stägenau aus Hannover wirkte darin mit.

Der Violoncellist Herr Th. Krumpholtz, Mitglied der Hofcapelle in Stuttgart, spielte kürzlich in Folge einer Einladung in St. Gallen und Schaffhausen. Man berichtet uns, dass sein Auftreten von ganzem Erfolg begleitet gewesen sei.

Frau Szarvady-Claus hat wegen Erkrankung ihre Kunstreise in Deutschland aufgeben müssen und ist schon von Frankfurt aus nach Paris zurückgekehrt.

Die Stelle des Musikdirectors in Glogau ist einem Herrn Voretzsch übergeben worden, nicht Herrn O. Böck, der zur Zeit in Leipzig weilte.

Leipzig. Im Stadttheater kam am 18. Novbr. zum ersten Mal eine zweizügige romantische Oper über Liebeswund von G. R. Dorstling zur Aufführung, eine jener Dutzendarbeiten, wie sie hauptsächlich in den kleineren deutschen Residenzen auf's Tapet gebracht und mit Beifall aufgenommen werden. Wir finden keine Veranlassung auf das musikalisch und dramatisch sehr unbedeutende, ja theilweise durch Anlehnung an den neu-französischen Stil wiederliche Stück näher einzugehen. Es wird sich in Leipzig kaum länger als ein paar Wochen auf den Brettern erhalten, ist übrigens bis heute noch nicht wiederholt worden. — La Reule ist bis heute dreimal bei gutem Besuch und mit ziemlichem Beifall gegeben worden.

— Der Dilettanten-Orchester-Verein gab am 26. d. M. seine 29. Musikaufführung mit folgendem Programm: Opertoire zu Johann von Paris, von Boieldieu; Concertstück für Pianoforte von C. M. von Weber (Fr. Mehlig); Fauré-Nomazne für Violine von Beethoven; G-dur-Symphonie Nr. 7 von Haydn.

Briefkasten der Redaction.

P. in T. Besten Dank für die überraschende Sendung. Ein Art. über die Pfl. d. M. auf den G. wird seinerzeit sehr erwünscht sein. — r. in K. Könnten Sie nicht wenigstens das O. von M. bald erledigen? Dem h. A. sehen wir mit Spannung entgegen. — H. in P. Besten Dank und lebhaftes Bedauern. Brieflich nächsten mehr. —

ANZEIGER.

[188]

Neue Musikalien

im Verlage der Buch- und Musikalienhandlung
F. E. C. Leuckart in Breslau.

- Bach, Johann Sebastian**, Cantaten im Clavier-Auszuge bearbeitet von Robert Franz. Neue billige Ausgabe. Erste Serie.
- | | |
|--|------|
| Nr. 8. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig | 1 — |
| Chorstimmen | 5 — |
| — 9. Freue dich, erlöste Schaar | 1 10 |
| Chorstimmen | 15 — |
- Bruch, Max**, Op. 16. Die Loreley. Grosse romantische Oper in vier Acten. Dichtung von Emanuel Geibel. Vollständige Partitur im Gebunden 22 15
- Op. 23. Frühling. Scenen aus der Frühling-Sage von Esais Tegner, für Männerchor, Solostimme u. Orchester. Vollständige Partitur. Geheftet 7 15
- Hieraus:
- Ingeborg's Klage** (für Sopran mit Begleitung des Pflc.) 10 —
- Horn, Aug.**, Op. 19. Rheinfahrt, Gedicht von W. Danker, für eine Singstimme mit Begleitung des Piano forte.
- Ausgabe A. Für Tenor 10 Sgr. Ausgabe B. Für Bariton 10 —
- Lanner, Franz**, Op. 36. Arm in Arm. Polka-Mazurka für Piano forte 7 1/2
- Op. 27. Luftschiffer. Galopp für Piano forte 5 —
- Op. 38. Ein Albumblatt. Polka für Piano forte. 5 —
- Leuckart's Tans-Album** f. 1866 herausgegeben von Franz Lanner. Sammlung der beliebtesten Tänze für Piano forte. XIV. Jahrgang 20 —
- Mozart, W. A.**, Clavier-Concerte für das Piano forte zu vier Händen bearbeitet von Hugo Urrich. Neue redigirte Ausgabe.
- | | |
|---|--|
| Nr. 4 in D 2 Thlr. 3 Sgr. Nr. 10 in C 2 Thlr. 20 Sgr. | |
| — 24 in F 4 Thlr. 15 Sgr. | |
- Hiermit ist diese erste vollständige Ausgabe der Clavier-Concerte von W. A. Mozart abgeschlossen.
- Mozart, W. A.**, Symphonien für Piano forte und Violine bearbeitet von Heinrich Gottwald. Nr. 9 in D 1 10

Ferner erschienen soeben:

Modulationstheorie mit Beispielen

— zunächst für angehende Organisten —

von

MORITZ BROSG.

Geheftet. — Preis 10 Sgr.

[189] Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

L. van Beethoven's sämtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechnete Ausgabe.

- Stimmen-Ausgabe**. Nr. 10. Wellington's Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria. Op. 91 4 3
- Nr. 203. Christus am Oelberge. Oratorium. Op. 85. (Orchester- und Singstimmen) 5 6
- Nr. 210. Scene u. Arie: Ah! Perfidio, für Sopran mit Orchester. Op. 65 1 —
- Leipzig, 23. Nov. 1865. Breitkopf und Härtel.

[190]

Pianos, Planos und Flügel

in allen Gattungen und vorzüglich in jeder Hinsicht, sind ausserordentlich preiswerth und unter Garantie zu haben bei

Wirth & Rathmann in Leipzig, Centralhalle.

D. in B. Zur Zusendung der Correctur war keine Zeit mehr. Ihre Erklärung billigen wir. — Wer dieselben nicht kennt, wird die betr. Punkte aber leicht anders auffassen. — K. in H. Besten Dank und die Bitte um baldige Ausführung Ihrer guten Absichten. Die Sachen von D. sind mir dieser Tage zu Gesicht gekommen. Diese und den Autor selbst wollen wir gut ins Auge fassen. — N. in W. Herzlichen Dank und nächsten Antwort.

[191] Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Kirchenmusik.

(Neuere Werke.)

- Brahms, J.**, Op. 49. Zwei Motetten für 5stimmen gemischten Chors. Partitur mit untergelegtem Klavierauszug und Singstimmen.
- | | |
|---|-----|
| Nr. 1. Es ist das Heil uns kommen her | 1 — |
| — 2. Schaff in mir Gott ein rein Herz | 1 — |
- Op. 30. Geistliches Lied von Paul Finning (Lass dich nur nichts nicht dauern) für 4stimmigen gemischten Chor mit Begleitung der Orgel oder des Piano forte. Partitur und Singstimmen 20 —
- Bruch, M.**, Op. 12. Hymnus (Dem, der von Nichten) für eine Singstimme mit Begleitung des Piano forte.
- | | |
|------------------------------|------|
| Ausgabe für Sopran | 15 — |
| Ausgabe für Alt | 15 — |
- Händel, G. F.**, Der Messias. Oratorium nach Mozarts Bearbeitung. Klavierauszug von E. F. Richter 5 —
- Klaus, V.**, Op. 16. Drei Psalmen für weiblichen Chor und Solostimmen, zunächst zum Gebrauch in Schulschulen. Partitur und Stimmen 1 7 1/2
- Der 31. Psalm: Die Erde ist des Herrn.
Der 98. Psalm: Singet dem Herrn.
- Leonhard, J. E.**, Op. 25. Johannes der Täufer. Oratorium in zwei Theilen nach Worten der heiligen Schrift. Klavierauszug 6 20
- Molluc, B.**, Abraham. Oratorium. Die Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor und Bass 20 —
- Palestrina**, Motetten. In Partitur gesetzt und redigirt von Th. de Witt. Bd. I—III 5 —
- Reinecke, C.**, Op. 75. Te Deum laudamus. Herr Gott dich loben wir. Für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von Blech-Instrumenten und Contrabaß. Partitur mit untergelegtem Klavierauszug und Singstimmen 1 10
- Schleierker, H. M.**, Op. 1. 3 Psalmen für mehrstimmigen Chor. Zunächst für kirchlichen Gebrauch. Partitur und Stimmen 1 10
- Scholz, B.**, Op. 16. Requiem für Soli, Chor und Orchester.
- | | |
|--|------|
| Partitur | 4 15 |
| Klavierauszug | 2 15 |
| Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor und Bass | 10 — |
| Orchesterstimmen | 3 20 |
| Violine I. II. und Viola | 10 — |
| Violoncell und Bass | 15 — |
- Stade, W.**, Hymnus nach dem 65. Psalm für Männergesang und Orchester.
- | | |
|-------------------------|------|
| Klavierauszug | 4 15 |
| Singstimmen | 2 15 |
- Stiehl, H.**, Op. 44. Auf! Psalter und Harfe! Hymne für eine Singstimme mit Begleitung des Piano forte 25 —
- Vogt, J.**, Op. 23. Die Auferweckung des Lazarus. Oratorium in zwei Theilen. Klavierauszug vom Componisten 4 15
- Dasselbe, die Chorstimmen (Sopran, Alt, Tenor u. Bass) 10 —

[192] Erbtheilungshalber soll ein in authentischer Verwahrung befindliches Violoncello von vorzüglicher italienischer Bauart, nach Gutachten von Sachverständigen edel in Ton, welches sich vorzugsweise zum Solospiel eignet, verkauft werden.

Etwas Gebote sind baldigt ant abzugeben. Nähere Auskunft ertheilt über das Instrument die hiesigen Hofcapellmitglieder. Concertmeister Kraemer, Kammermusikus Rösler, Kammermusikus A. Eichhorn.

Coburg, den 18. November 1865.

Herzogl. S. Justizamtl.
Hoffmann.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 6. December 1865.

Nr. 49.

Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmäßig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Robert Schumann als Schriftsteller (Schluss). — Recensionen (Gesangsmusik. — Kammermusik). — Meyerbeer's «Afrkanerin» in Berlin. — Berichte aus Leipzig. — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Anzeiger.

Robert Schumann als Schriftsteller.

(Schluss.)

Um nun zu richtiger Anschauung von der Art zu gelangen, wie Schumann über seine Zeit urtheilt und was er von der Zukunft hoffte, müssen wir fragen, was er überhaupt von dem musikalischen Kunstwerk verlangte, und dann, wie er sich zu den Meistern der Vergangenheit stellte. In erster Beziehung könnte man im Zweifel sein, ob ihm die Form oder der Gehalt höher stehe; Reissmann stellt es als Schumann's erste Bedingung auf, dass das Kunstwerk einen Inhalt haben müsse, womit er sich gewiss sehr unklar ausdrückt. Der poetische Gehalt ist allerdings das, worauf Schumann's Kritik überall hinielt; aber es bedarf nur geringer Aufmerksamkeit, um zu erkennen, dass ihm Schule, Beherrschung des Technischen, solide und gewissenhafte Arbeit Erfordernisse sind, die als selbstverständlich vorausgesetzt werden, wofen von einem Kunstwerke überhaupt die Rede sein soll, die er überall rühnend hervorhebt, und deren Mangel er nie ungerügt lässt. Die nachdrückliche Hervorhebung der alten Zeit, die Verehrung des Studiums auch bei Beethoven, alles beruht auf der Ueberzeugung von der unerlässlichen Nothwendigkeit dieser Grundlage, die er ja auch sich selbst nicht erlassen hat. Aber es entspricht seiner individuellen Natur, dass diese Dinge ihm nur Grundlage, niemals Selbstzweck sind. Contrapunktische Künste als solche haben für ihn nur den Werth der Studie (III S. 12), und die blossen Formcomponisten und Nachahmer, die die überlieferten Formen correct wiederholen, ohne sie mit neuen Inhalten zu erfüllen, stehen in seiner Achtung nicht hoch *) (I S. 287, IV S. 48 u. s. w.). Vielmehr geht er nun von jener ersten Forderung zu der zweiten, ihm gleich wichtigen, aber wegen ihrer vielfachen Nichtbeachtung häufiger betonten über, der nach dem Ausdrücke von Seelenzuständen, nach dem poetischen Gehalte. Durch das Streben, diesen aufzufinden, will er die ganze Richtung der Zeitschrift charakterisirt wissen (I S. 72), er hält die Kritik für die höchste, welche selbst einen Eindruck hinterlasse, dem des Originals ähnlich; er verlangt »poetische Tiefe und Neuheit überall« (II S. 264). Das Gewahren dieses poetischen Momentes bestimmt überall die Farbe seines Urtheils, auch bei weniger Bekannten erfreut ihn die Spur desselben, lässt ihn

sonstige Unvollkommenheiten nachsichtiger beurtheilen und regt ihn zur Ermunterung an (I S. 87, 154, II S. 265 u. s. w.). Damit hängt es zusammen, wenn er das einzelne Werk mit seinem Verfasser in Verbindung bringen will, wenu er nicht gern von Compositionen eines Mannes spricht, von dessen Leben er nichts weiss, wenn es ihm wichtig ist, die Umgebung zu kennen, in welcher der Componist lebt und dergleichen. Dieses Hervorsuchen des Poetischen lag so tief in seiner Natur begründet, dass es uns nicht wundern mag, wenn es ihn auch einmal etwas zu weit hinreisst; nennt er sich doch selbst scherzhaft den »musikalischen Phantasten« unter seinen Genossen. Viele seiner Kritiken können als solche kaum angesehen werden, da sie nur eine poetische Wiedergabe des Eindrucks sind; vor grossen Enthusiasmus erhält man zuweilen kein klares Bild von Werke und seinem Schöpfer; und manche der von ihm ausgesprochenen Hoffnungen gingen später nicht in Erfüllung. Aber in dieser Begeisterung liegt eben das neue Element, welches er in die Kritik, und so auch in die musikalische Anschauung brachte, und das wollte er ja ebeu; und sicherlich hat er dadurch für Bildung des Geschmacks und Ermunterung junger Talente mehr gewirkt, als bogelange formelle Analysen von der Art Fink's es vermocht hätten, die niemand las.

Auch in seinem Verhältnisse zu den älteren Meistern zeigt er sich gegenüber den Anschauungen der Zeit selbstständig, oft mit denselben übereinstimmend, aber von traditionellen Meinungen unbeirrt. Für die Künstler der Zeit waren die Werke der kurz vorangegangenen Meister, Haydn, Mozart, Beethoven in seiner früheren Zeit, in ihrer Formelbarkeit und Einfachheit das höchste Ziel der Nachahmung; die grossen Meister des polyphonen Stils und der geistlichen Musik waren wohl hochverehrt, aber weniger gekannt. Schumann war es, der das Zurückgehen auf den Altmeister Bach bei jeder Gelegenheit aufs Wärmste betonte, zu derselben Zeit, wo die Passionen desselben unter Mendelssohn's Einflusse dem Volke wieder bekannt wurden; mit der grössten Wärme spricht er seine Verehrung für denselben an vielen Stellen aus. *) Gewiss bewundert er bei ihm vor Allem die unermessliche Kunst; aber ebenso ist er von der gemüthlichen Tiefe seiner Schöpfungen ergriffen, und wer Schumann kennt, darf

*) »Der hochprechtliche Bach, der Millionenmal mehr gewusst als wir vermuthen« I S. 16. Vgl. S. 29, 319, II S. 31, 97 u. s. w. Interessant ist, dass er schon zu einer Sammlung und Herausgabe Bach'scher Werke auffordert (II S. 212).

*) »Musiker, die zu jeder Tagesstunde componiren können, gehend und stehend« II S. 200.
III.

wohl sagen, es ist ein innerlich sympathisches Gefühl, welches ihm den hohen Meister so nahe brachte; er findet auch bei ihm den überall gesuchten poetischen Gehalt, in seinen Fugen sieht er nicht bloss die Kunst, er sieht in ihnen Charaktere höherer Art und wahrhaft poetische Gestalten (II S. 5). — In gleicher Verehrung leugnet er sich vor der Allgewalt Händel's; doch fühlt man wohl, dass er hier jenes Gefühl innerer Verwandtschaft nicht hat, was auch wir nicht finden werden. Kommt er nun näher auf die vor-Beethoven'schen Meister zu sprechen, so merkt man wohl jenes individuelle (wir scheuen uns zu sagen subjective) Interesse, welches den Ausschlag gibt. Dass ihm Haydn, so sehr er ihn als Meister ehrt, doch nicht innerlich sympathisch ist, verhehlt er kaum; sie er auch immer wie ein gewohnter Hausfreund, so habe er doch für die Jetztzeit kein tieferes Interesse mehr. *) Das höchste Entzücken aber erfüllt ihn, wo er von Mozart spricht; **) die reine, ideale Schönheit, die Sonnenhöhes dieses Meisters, die ewige Frische seiner Werke hat ihm den begeistertsten Lobredner. Mit grosser Ehrerbietung spricht er von Cherubini, seiner hohen Meisterschaft und Eigenthümlichkeit; er vermisst nur an ihm die trauliche Muttersprache, sieht in ihm den Vornehmen Ausländers (II S. 256), findet manches an ihm nur mit dem Verstande gearbeitet (II S. 271); doch aber hat er sich mit Liebe in ihn hineingedacht, den er auch für den Ersten der Lebenden seit Beethoven's Tode erklärt. ***) Beethoven aber gehört für ihn kaum zu den Vergangenen; Schumann hatte ja seiner Zeit noch so nahe gestanden, und das Erscheinen der letzten Werke noch als Mitlebender erfahren. Gerade in diesen letzteren aber musste er das, seinem damaligen Streben so innig Verwandte erkennen (er spricht selbst von dem sandernd innigen seelenvollen Charakter der Beethoven'schen Sonaten, namentlich der letzteren Epoche, IV S. 142); und aus diesen Gefühle, verbunden mit der ungemessenen Verehrung für Beethoven's Grösse, erklären sich jene Ergüsse wahrhaft dithyrambischer Begeisterung, wo er auf ihn zu sprechen kommt. Für Alles, für Kunst und Empfindung, für Form und Inhalt ist er ihm das höchste Vorbild. Und wenn wir an die Kürze der seit Beethoven's Tode verfloßenen Zeit denken, in welcher manche seiner grössten Werke noch gar nicht durchgedrungen waren, so vorstehen wir es auch, wenn er die Beethoven's noch wie eine ausgewählte Classe unter den Musikern bezeichnen, und ebenso auch, wenn er die Bestrebungen für die Zukunft, das Stürzen auf neue Bahnen geradezu an Beethoven's Namen anknüpft und bei ihm den Ausgangspunkt der Romantik sucht. †) In etwas gemässigerem Tone sieht er auch in C. M. v. Weber einen Meister, der ihm weniger zu den Vergangenen gehört, als vielmehr zu denen, welche die neue Zeit mit eröffnen. ††) Noch ein Meister aber ist, auch schon zu den Hingeshiedenen gehörig, denn er am deutlichsten sich innerlich verwandt fühlt und den zu preisen ihm kein Wort hoch genug ist — Franz Schubert. Un diesen hat die Zeitschrift überhaupt, und in ihr vorzugsweise Schumann, das dauernde Verdienst, sein Alle

*) IV S. 95. Auch Einzelnes hat er an ihm auszusetzen, I S. 117, IV S. 77, wohl nicht ganz gerecht.

**) I S. 289, IV S. 96 u. s. w.

***) Ein kurzer Artikel von seiner Hand über Cherubini findet sich N. Zschr. II S. 46, ist aber in die Ges. Sehr. nicht aufgenommen.

†) Von einzelnen Werken Beethoven's bespricht er das Capriccio Op. 149 (II S. 174), das Vier-Ouvertürenwerk zu Fidelio (III S. 313, 351, IV S. 136), kurz auch den glorreichen Augenblick (III S. 44), von kürzeren Erwähnungen abgesehen.

††) Sein eigenthümlicher Sonatenstil (IV S. 80, Euryanthe IV S. 399, Vgl. II S. 199.

übertragendes Genie zuerst öffentlich erkannt und gewürdigt und Begeisterung für ihn erweckt zu haben; sie hat ein Unrecht ausgeglichen, welches andere Organe gegen den unvergleichlichen Meister begangen hätten. Eine Reihe seiner Werke bespricht Schumann ausführlich, *) unter denen wir die von Schumann selbst aufgeführte Gdur-Symphonie als das bedeutendste nennen; über diese sagt er bei der ersten Aneide gleich das Beste, was überhaupt über sie gesagt werden kann (III S. 195). Dann aber sucht er über den ganzen Künstler sein Urtheil festzustellen; er preist die Ueberschöpflichkeit seiner Erfindung auch dem sprödesten Stoffe gegenüber, den Reichtum des Ausdrucks, die Mannigfaltigkeit des Colorits. Seine ganze poetische Phantasie wird bei der Erwähnung Schubert's lebendig; es sind die schönsten Partien seiner Schriften (vgl. z. B. I S. 119, 204, II S. 236); und bei dieser Vereinerung für den kurzvorder dahingegangenen Meister verzeihen wir es ihm, wenn er für das kein Wort hat, was wir jetzt wohl als Schwächen grösserer Schubert'scher Werke bezeichnen, die nicht völlige Beherrschung der Form, die grossen Längen u. dgl. Er deutet das nur in feiner Weise an, wenn er Schubert, gegen Beethoven gehalten, einen Mädchencharakter nennt, aber weitem geschwätziger, weicher und breiter. Und was das Wichtigste ist: in Schubert sieht er die Hauptquelle der neueren Bestrebungen. Wer seine Werke nicht kenne, dem werde manche Erscheinung der Gegenwart und Zukunft fremd bleiben. Die neue sogenannte romantische Schule ist keineswegs aus der Luft herabgewachsen; es hat Alles seinen guten Grund (II S. 339). Und darum sollen wir über seinen frühen Tod nicht übermässig trauern, sondern bedenken, dass wenn noch Solche leben wie jener, das Leben noch lebenswerth genug ist (I S. 207).

Wir sind damit wieder bei Schumann's eigener Zeit angelangt; wir können uns aus seiner Natur und seinen Anschauungen den Maassstab construiren, den er an gleichzeitige Componisten legt, und uns vorstellen, in welchem Lichte er seine Zeit anschaute. Er gibt davon selbst an verschiedenen Stellen charakteristische Hinweisungen; er sieht eine Menge guter Künstler, die nur das Alte fortsetzen, er sieht junge Talente, die eine neue Zeit verkündigen; er fühlt das Niedergehen einer abgeschlossenen Epoche und den Beginn einer neuen. **) Jene werden repräsentirt von einer Reihe respectabler, tüchtiger Meister, denen er, wie zu erwarten ist, ihre gebührende Ehre zu Theil werden lässt; um auf seine Bilder einzugehen, so lässt er hier den Eusebius auf sich reden. Den gefeierten Meister, namentlich tüchtigen Symphoniker ehrt er in Ferdinand Ries (II S. 119, II S. 22, 144), bei dem er einiges Schwächere ungünstiger Stimmung oder zu schnellen Arbeiten zuschreiben will (II S. 200, III S. 80). Hummel ist ihm der Meister des Clavierspiels, der Erbe Mozart'scher Klarheit und Grazie; mit der Zeit schreitet er ihm freilich nicht fort (I S. 12, III S. 151, 206 u. s. w.). In seiner liebevollen Weise hat er sich in Spohr hineingelegt, in die schöne ewige Klage desselben, dessen zarte Rede in dem grossen Gewölbe der Symphonie, wo er sprechen wollte, nicht stark genug wiederhallte (I S. 119); mit hoher Achtung steht er vor der soliden Meisterschaft seiner

*) I S. 204, 302, II S. 234, 41, III S. 127.

***) Es schwehlt eine seltsame Röhre am Himmel, ob Abend- oder Morgenröthe, weiss ich nicht (I S. 39; I S. 13 spricht er von der Zeit, die Mozart regierte, und die dann Beethoven in ihren Fugen schüttelte. Später nahmen Carl Maria von Weber und einige Ausländer den Köngsthron ein. Als aber auch diese abgetreten, verwirren die Völker mehr und mehr und wenden und strecken sich nun in einem unbehaglichen classisch-romantischen Halbchalee.

Arbeit und der Vielseitigkeit seiner Leistungen (I S. 110, II S. 217 u. s. w.). Eine volle, mitunter begeisterte Bewunderung zollt er dem Talente Marschner's (I S. 186, II S. 435, IV S. 73, 164), tadelt ihn aber, wo er zu eilig arbeite oder es Allen recht machen wolle; ebenso findet das zierliche, weltmännische Talent Reissiger's die liebenswürdigste Anerkennung; nur wird ihm zuweilen mit freundlicher Ironie zu verstehen gegeben, dass er sich die Arbeit zu leicht mache, dass er zu hoch hinaus wolle, auch wohl zu besorgt um den Beifall sei. Auch Lachner wird gerühmt, nachdem er die Stillosigkeit seiner ersten Periode überwunden und einen andern Weg betreten habe (I S. 155, 231, III S. 441, II S. 421); ebenso lobt er die Symphonien Kalliwoda's, „des heiteren, harmonischen Menschen, wenn er auch manche seiner Arbeiten als werthloses Flitterwerk bezeichnen muss (I S. 119, 210 u. s. w.), und rühmt endlich in Löwe den geistvollen Balladendichter, der auch in größeren Gesangwerken mit Glück neue Bahnen versucht, und der nur, wenn er sein eigenthümliches Gebiet verlässt, weniger glücklich ist (I S. 93, 153, II S. 130, IV S. 178). Und so bekommt jeder die ihm zukommende Stelle; selbst an Rossini will er anerkannt wissen, was er verdient; „gepriesen seien die Meister, von Beethoven bis Strauss — ruft er III S. 62.

Sehen wir nun hier überall Schumann's künstlerische Bildung, sein leichtes Erfassen fremder Individualität, die gewissenhafte und doch milde und liebevolle Beurtheilung: so tritt er uns viel voller und eigenthümlicher entgegen, wo er seine liebsten Hoffnungen realisiert glaubt und neue Bahnen betreten sieht. Wie denkt er sich denn diese neuen Bahnen? was erwartet er von den Genossen seines Strebens? von wo datirt er die Erhebung? worauf gründet er seine Erwartungen? Wir lassen es ihn selbst sagen.

Nachdem vor 1830 einige sehr trockene Jahre verfloßen waren (I S. 275), erholte sich in den Jahren 1830—31 eine Reaction gegen den herrschend-n Gesschnack (IV S. 262). Es war ein Kampf gegen das Flockelwesen, das sich, Ausnahmen wie Weber, Löwe u. A. zugebend, fast in allen Gattungen, am meisten in der Claviermusik zeigte. Von der Claviermusik ging auch der erste Angriff aus; an die Stelle der Passagenstücke traten gedankvollere Gebilde, und namentlich zweier Meister Einfluss machte sich in ihnen bemerklich, der Beethoven's und Bach's. Die Zahl der Jünger wuchs; das neue Leben drang auch in andere Fächer. Für das Lied hatte schon Franz Schubert vorgearbeitet u. s. w. Dass der Charakter der neuen Zeit ein mehr subjectiver sei, gesteht er selbst zu (II S. 277); und IV S. 195 bezeichnet er es als der neuen Richtung charakteristisch, dass sie „das Kunstreize und Seelenvolle wieder zu verbinden strebe. Sonst nennt er sie immer die neue poetische Zeit. Man sieht also, dass es keineswegs Neues, Unerhörtes ist, was er erstrebt; er will nur der verflachten Zeit gegenüber zu einem kräftigen Streben nach dem höchsten Kunstziele ermuntern, und will betonen, dass es noch individuelle Talente gebe, die der Kunst den verlorenen Gehalt wiedergeben könnten. Diesem Gegensatz gegen die Verflachung der Zeit giebt ein Artikel der N. Ztschr. (I S. 187) den Namen „Romantismus; und man pflegt den Namen Romantik auch auf diese neue musikalische Schule anzuwenden (so auch wieder Reissmann S. 30). Man wird aber bei dem Gebrauche dieses Wortes Vorsicht anwenden müssen, wenn man sieht, dass Schumann selbst den Namen romantische Schule weder zuerst angewandt hat, noch gern braucht; wir hören ihn ebenso oft von den Vertretern anderer Richtungen auf die neue Schule anwenden, und Schumann lässt sich denselben als unterscheidend gefallen, erkennt ihn aber nicht als bezeichnend an.)*

Ja er bedient sich desselben sogar oft mit einer gewissen Ironie, und zeigt, dass es ihm nicht unbekannt sei, wie sich oft Unklarheit und Willkür hinter den Namen der Romantik flüchte. Man mochte in den Bestrebungen der romantischen Dichterschule und den Wirkungen ihrer Erzeugnisse manches Analoge mit der neuen musikalischen Richtung finden; das Hineinleben in eine erträumte poetische Welt, das Hinausgehen über die überlieferte Form, das mannigfaltige Colorit, darüber doch das Zurückgehen auf längst vergangene Meister, kurzum die Herrschaft der Subjectivität, alles das ist der romantischen Dichterschule eigen, und liesse sich auch auf manche Musikstücke der neuen Richtung anwenden. Mit Schumann's Grundsätzen, wie sie im Verlaufe seines Schaffens auch praktisch immer mehr hervortraten, haben jene Eigenschaften nichts zu thun, und gegen Unklarheit der Intention und Formlosigkeit ist er nie gleichgültig gewesen. Man wird es nun verstehen, in welchem Sinne er sich selbst des Wortes Romantik bedient.**)

Sehen wir also von diesen in sich unklaren Ausdruck ab, so kam es uns nicht zweifelhaft sein, was er von der neuen Zeit erwartet; sie soll das gehaltlose Treiben der Virtuosen und Nachahmer zurückdrängen und an die gute Tradition, namentlich Beethoven und Schubert, wieder anknüpfen. Wir haben noch zu fragen, welche die lebenden Talente sind, in denen er dieses Streben am lebendigsten verkörpert sieht.

Hier denken wir vor Allem an den Meister, der mit Schumann beinahe gleichzeitig auf den Schauplatz trat, aber sowohl durch Virtuosität wie Productivität sich früher Bahn brach, Felix Mendelssohn. Nichts beschreibt die Verehrung und Liebe, mit welcher Schumann überall zu diesem Meister hinaufblickt. Er hat ihn in seiner Kritik fast durch sein ganzes Schaffen begleitet und seine wichtigsten Werke besprochen;***) vor seiner hohen formellen Vollendung, aber ebenso vor seiner reichen Erfindung und poetischen Eigenthümlichkeit steht er bewundernd, lässt die Kritik vor ihm verstummen; gesteht ihm fast in allen Gattungen die Palme unter den Lebenden zu. Er nennt ihn den Mozart des 19. Jahrhunderts (III S. 273), „den hellsten Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut, und zuerst versöhnt. — „Aber, fährt er nun fort, „dem neuen Mozart wird ein neuer Beethoven folgen, ja er ist vielleicht schon geboren.“ Wenn er demnach die Hoffnungen, die er von der jüngeren Schule hegt, doch höher zu spannen scheint, als wie Mendelssohn erfüllt, so stimmt damit überein, dass er ihn fast nie erkennbar zu seinen speciellen Gemissen rechnet; und man darf auch eine kurze Vergleichung mit Schubert (IV S. 231) hier anführen, wo er jenem einen „annuthig gesitteten Charakters“, diesem aber reichere Erfindung zuschreibt. Und in der That:

*) Neue Ztschr. I S. 195. Heller will er der Deutlichkeit wegen einen Romantiker nennen, sagt aber, dass er frei sei „von jenem saeculären, nihilistischen Unwesen, wobunter Manche die Romantik suchen“ (II S. 95). Von zwei Concerten von Moscheles sagt er (I S. 172): „Wenn wir diese zwei romantiker nennen, so ist damit die zauberische dunkle Beleuchtung gemeint, die über sie lagert und von der wir nicht wissen, ob sie von den Gesängnissen selbst ausgeht oder von wo andersher.“

***) Vgl. noch I S. 75, 261, II S. 200. Von Interesse sind noch die Worte I S. 48 „dass sich in der Musik, als romantisch an sich, eine besondere romantische Schule bilden konnte, ist schwerlich zu glauben.“ In welcher Beziehung nennt er die Musik romantisch an sich? *)*) Sonate Op. 6 (I S. 164); Fugen (II S. 90); Lieder ohne Worte (I S. 166, II S. 143, IV S. 57); Overturen zur Meeresreise (I S. 192) und zur schönen Melusine (I S. 236); Capricen (I S. 234); Paulus (II S. 226); Verleih uns Frieden (II S. 284); Psalmen, Symphonien etc. an verschiedenen Stellen.

Mendelssohn war ein viel zu sehr in sich fertiger und abgeschlossener Künstler, um in einer rastlos vorwärts stürmenden Genossenschaft ein thätiges Glied sein zu können; berührt von dem neuen Geiste, eignete er sich das seiner Natur Gemässe davon an, beherrschte es aber bald durch Technik und Uebersetzung. Auch haute er in Gattungen an, auf die das Streben der Romantiker gar nicht gerichtet war. Wir mögen uns heute wohl denken, dass Schubmann in dem zuweilen doch etwas glatten und einfährigen (saristokratischen) Charakter Mendelssohn'scher Musik etwas ihm Fremdes fand; um so wohlthuernder berührt es menschlich und künstlerisch, dass er so frei und neidlos in den Preis des Meisters eingeht.

Neben Mendelssohn nennen wir Moscheles und Taubert, welche, wenn auch vielfach Nachahmer des Früheren, doch von dem neuen Geiste sich berührt zeigen, und F. Hiller, den er ausdrücklich den Romantikern beizählt und dessen früheren Werken er das eingehendste Interesse zugewendet hat.*) Einer aber war es unter den Jüngeren, bei dem er die Geistesverwandtschaft alsbald erkannte, den er begeistert begrüsste und einführte, Chopin. Zu einer Zeit, als in Deutschland noch kaum von ihm gesprochen wurde,**) erkennt er in ihm den Genius, die Originalität, die Poesie. Er knüpft ihn unmittelbar an Beethoven und Schubert an, erkennt aber den nationalen Zug; verkennt auch das Virtuosenhafte seiner früheren Werke nicht, sieht ihn aber immer mehr der reinen Schönheit zustrebend; in seiner Begeisterung nennt er ihn den kühnsten und stolzesten Dichtergeist der Zeit (III S. 423). Nur muss er später doch eingestehen, dass Chopin sich nur in einem begrenzten Gebiete bewege, und er hedauert, dass er keinen durchgreifenderen Einfluss gewonnen habe (IV S. 56).***) An die Spitze der neuen Bewegung aber hat er ihn gestellt, und namentlich bezeichnet er die neue Epoche des Clavierspiels ausdrücklich als die Chopin'sche (IV S. 149). — Neben Chopin müssen wir auch Schumann's frühverstorbenen Freund L. Schunke erwähnen, über den er stellenweise so ergreifend spricht: erscheint nach seinem Urtheile auch der Virtuos grösser in ihm als der Componist, so sehen wir doch, was er auch in dieser Beziehung von ihm erwartete.†) Und einem andern Frühverstorbenen, den er nicht gekannt, dessen Talent und poetische Begabung er aber hoch preist, Norbert Burgmüller, setzt er (III S. 445) ein schönes Denkmal. Sehr häufig und mit wahrhaft inniger Liebe erwähnt er Sterndale Bennett, in welchem er ganz den findet, wie er ihn sich wünscht, einen sinnigen, wahrhaften Dichters (III S. 428), der mit Mendelssohn'scher Formenklarheit einen individuellen poetischen Geist verbinde.††) — Wenn nun alle bisher Genannten Schubmann's Beifall durch das doppelte Streben verdienten, neuen und selbständigen Gehalt in fester, klarer Form zu bieten, so wurde seine Kritik auf eine bedenkliche Probe gestellt durch einen Künstler, der gewaltsam alles Bisherige negiren und überboten, den Inhalt unbedingt über die Form herrschen lassen wollte, den Begründer jener verderblichen, auch nach Deutschland her-

übergewucherten Programmmusik, Hector Berlioz. Das Originelle und Kühne machte ihn aufmerksam; er fand, als er die grosse phantastische Symphonie *Episode de la vie d'un artiste* zergliederte,*) bei aller Kühnheit der Verhältnisse, der Harmonie, doch keineswegs ein völliges Durchbrechen der überlieferten Form; er fand melodische Erfindungskraft und technisches Geschick, er fand ungewöhnliches Talent; so durfte er wohl manche Monstrositäten auf Rechnung der jugendlichen, noch nicht durchgebildeten Phantasie schreiben; über die Mittheilung des Programms bricht er unbedingt den Stab. Man darf also nicht sagen, dass Schumann hier irgendwie mit den Grundsätzen ächter Kunstkritik in Widerspruch getreten sei; auch wenn er später wohl noch einmal das Talent an ihm hervorhebt, Berlioz bleibt ihm doch ein »Aufständischer, der Schrecken und Vernichtung um sich verbreitete, sein Wüstling voll Kraft und Keckheit, bei dem Geniales mit Verletzendem und Schülterhaftem gemischt erscheine. Dass er solichem wirren Treiben auf die Dauer nicht zustimmen könne, hat Schumann durch seine eigene spätere Production gezeigt; und wo er jenen Künstler als Componisten beurtheilt, der diesen unkünstlerischen Programmenstil in grösstem Maasse nach Deutschland übertrug, Franz Liszt — da entwirft er, nicht beirrt durch dessen Talent und die von ihm bewunderte Virtuosität, eine Darstellung von Liszt's zerfahrener Compositionsauflaubbahn und den verschiedenartigen bei ihr wirksamen Einflüssen, dass man sich im Voraus sagen kann, wie er, der für Liszt's »Rückkehr zur Leichterkeit und Einfachheit als nothwendig verlangte, über die symphonischen Dichtungen gertheilt haben würde.«**)

Man gelangt nach Alledem schliesslich zu dem Resultate, dass Schubmann bei den ächtesten Talenten der Zeit, die er mit begeisterter Hoffnung begrüsste, doch zuletzt nicht Alles findet, was er sucht. Bei Chopin erkennt er die Grenze, Berlioz stösst ihn zuletzt doch ab, selbst bei Mendelssohn findet er Wiederholungen. Noch einige, die er rühmt oder einführt, bewegen sich zum Theil ebenfalls in kleinen Grenzen, wie St. Heller (IV S. 93, III S. 186), Henseit (II S. 90 u. s. w.), Verhulst (II S. 246), Robert Franz (IV S. 262), zum Theil treten sie erst zu derselben Zeit auf, als auch er schon auf der Höhe seines Schaffens stand, wie Kirchner (IV S. 217), N. Gade (den er auch noch einführt und sogleich aufs Treffendste charakterisirt, IV S. 209, 282), und auch J. Brahms in die Künstlerwelt einzuführen hat er noch Gelegenheit gefunden. Hier stimmt er wieder ganz die alte, überschwebliche Weise an und sieht schon in den ersten, noch wenig abgeklärten Werken dieses Künstlers neue Bahnen eröffnet. Aber der Ausgang hat gezeigt, dass in ihm die Erkenntnisslichten Talents und Strebens nicht getrübt war; wir dürfen sagen, auch diesem Künstler hat Schumann seine Stelle angewiesen. Doch das gehört der Gegenwart an; wir kehren zu Schumann's Kritik zurück. Er muss zuletzt das Resultat ziehen, dass die, auf welche er seine Hoffnung gesetzt, dieselbe doch nicht in vollem Maasse erfüllen; er zieht dasselbe aber nicht mit ausdrücklichen Worten, und wie konnte er das auch? Der Einzige, der berufen war,

*) Ein längerer Artikel über ihn I S. 49; die Zerstörung Jerusalem's IV S. 3 u. s. w. Eine sehr scharfe Kritik gegen Hiller, an sein Concert Op. 5 angeknüpft, hatte Schumann in Bd. IV S. 84 geschrieben, aber in den Schriften nicht wiederholt.

**) Sein Auftreten in Wien vgl. A. M. Z. 1829 Nr. 46.

***) Er bespricht seine Concerte I S. 277, sein Trio I S. 204, seine Etuden II S. 403, und ausser vielen kleineren Clavierwerken eine Sonate IV S. 31. Seine Nocturnos namentlich hält er für das Herzinsigste und Verklärteste, was nur in der Musik erdacht werden konnte. I S. 217.

†) I S. 403, 383, II S. 57, 305.

††) II S. 85, 459, 468, 814, 843, III S. 29, 456, 305, IV S. 494.

*) I S. 418 — 454, die grösste Recension in den Schriften. Die Symphonie ist uns durch den Liszt'schen Clavierauszug zugänglich gemacht. Vgl. auch I S. 118, 244, II S. 85, III S. 42, 430, 431, 399. Schon in Nr. 4 des dritten Bandes der N. Ztschr. hatte er einen phantastischen Artikel über dieses Werk, bezeichnend genug mit der Unterschrift *Floresians*, geschrieben, den er in die Ges. Schriften nicht aufnahm; zum Beweise, dass er diese Art, über Berlioz zu reden später nicht mehr billigte.

**) III S. 460. Sein Spiel III S. 324.

dem, was er empfand und suchte, einen reicheren Ausdruck zu geben, war er selbst. Aber er scheint sich, wenigstens im Anfang, seines Berufes noch kaum bewusst zu sein, ihn wenigstens für den eigentlichen nicht anzusehen; wir sahen, wie nebenher er seine eigenen Sachen behandelt. Noch 1837 hält er die Fortsetzung der Redaction für Pflicht, so sehr man ihm abrieth. Aber immer mehr erstarkte seine productive Kraft, immer klarer wurden seine Grundsätze, immer deutlicher seine Ziele; und es kommt nun die Zeit, wo ihm klar wird, dass er zum Schaffen herufen sei, und dass ihn die kritische Thätigkeit darin nur aufhalten könne; in Briefen klagt er darüber mehrfach. Wir können hier auf unsere anfänglichen Betrachtungen zurückweisen; die kritische Thätigkeit hatte auf seine productive Natur keinen hemmenden Einfluss ausüben können, sie hatte ihr zuletzt unterliegen müssen. Die Zeit des Uebergangs in den ersten 40er Jahren, wo er, ohne die Redaction gleich niederzulegen, doch mehr componirte als recensirte^{*)}, lässt sich in seinen Schriften klar unterscheiden, wenn wir auch nicht die Jahreszahlen als Leitfaden hatten. Von der alten Ueberschwenglichkeit scheint sich im 1. Bande Vieles zu verlieren, in viel höherem Maasse sehen wir den Ernst des Meisters walten, der, wenn er auch immer liebevoll gegen das Streben bleibt, doch gegen das Halbe auch bei seinen Lieblichen strenger wird, und das Unbedeutende nicht mehr verträgt. Wo er auf allgemeine Fragen kommt, z. B. auf den Beifall, den der Künstler suchen soll (IV S. 156), oder auf den Verderb der Oper, den die Rücksicht auf das Publicum verschuldet hat (IV S. 169), spricht ächte Künstlerweisheit aus ihm, welche auch den unvergleichlichen Schatz musikalischer Haus- und Lebensregeln durchzieht. Aber die Zeit seiner Schriftstelleri vorüber, als ihn eine Peri in entlegene Zonen entführte. Seitdem hören wir entzückt auf die neuen Tonweisen, die wir seinem tiefen poetischen Geiste verdanken, und gestehen froh, dass ihn keiner der neueren Meister an ausgeprägter Individualität, an tiefem und reichem Gehalte und somit auch an Einfluss auf die Nachfolgenden erreicht habe. Aber in diesem Bewusstsein wollen wir auch des in der Kunstgeschichte einzigen Ereignisses nicht vergessen, wie ein Meister die Entwicklung, deren Hauptglied er zu werden berufen war, in dunklem Drange zuerst theoretisch-kritisch herbeiführen will. Wir werden dieses Jahrzehnt von Schumann's kritischer Thätigkeit als ein wichtiges Entwicklungsmoment in der Geschichte der neueren Musik betrachten müssen; es ist nicht allein das Interesse an den Auseruenerungen eines grossen Meisters über seine Kunst, sondern ihr Zusammenhang mit der auf sie folgenden Entwicklung, die uns dazu bestimmt. Und wenn man die Perioden der Kunstgeschichte wohl nach den Männern zu benennen pflegt, welche die Bestrebungen der Zeit gleichsam in sich concentrirten und von ihrer Höhe herab wieder auf Andere wirken, so wird zur Bezeichnung der Epoche, die mit 1830 begonnen, und in der wir noch jetzt stehen, kein Name geeigneter sein können, als der Robert Schumann's.

^{*)} O. Lorenz war schon seit einiger Zeit fast ganz in Schumann's Thätigkeit eingetreten, bevor er noch die Redaction definitiv übernahm. — Es sei hier noch erwähnt, dass es Schumann auch nicht an tragikomischen Conflicten mit dem Leipziger Stadtgericht gefehlt hat, welches ihn einmal, am 25. Juni 1842, wegen der Ausfülle der Zeitschrift gegen Schilling zu 25 Ngr. Strafe verurtheilte; Schumann richtete sich durch eine scherzhaftige Novelle. »Die Verschörung der Hellen von Florestan. Das Urtheil des Stadtgerichts sieht im Intelligenzblatt zur N. Ztschr. Bd. 17, Juli 1842 Nr. 1. Die Novelle in Bd. 17 Nr. 26.

Recensionen.

Gesangsmusk.

L. Meinardus, Sieben Lieder für zwei Stimmstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Op. 21. Bremen, Granz. Pr. 25 Ngr.

Alexis Hollaender, Sechs Lieder für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. Op. 10. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 25 Ngr.

G. F. E. Neumann, 2. Heft I. Kleino Duette. 15 Ngr. Heft II. Grosse Duette. 4 Thür 2 1/4 Ngr. Riga, Petrick.

A. Depresse, Drei Lieder für zwei weibliche Stimmen mit Pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 25 Ngr.


—//— Seit man sich in häuslichen Kreise mehr und mehr entwohnt hat, Opernmusik zu singen, sei Mendelssohn und nach seinem Vorgange Schumann, Rubinstein, Reinecke und Andere in ihren zweistimmigen Liedern dem saugelustigen Publicum dafür eine Entschädigung geboten haben, ist diese Gattung der Hausmusik immer beliebter geworden. So lange man nun und mit Recht den Mendelssohn'schen Liedern die Treue bewahrte, so hat sich doch nach und nach das Bedürfniss nach Neuem, nach Abwechslung fühlbar gemacht, und wir freuen uns daher, oben angezeigte Lieder mit einer Ausnahme allen Freunden zweistimmigen Gesanges empfehlen zu können.

Wir stellen in der Beschreibung die Lieder eines Componisten voran, dessen Name in der musikalischen Welt bereits einen guten Klang gewonnen hat durch eine Anzahl grösserer Werke, denen keine Kritik künstlerischen Ernst und vielseitige musikalische Bildung wird absprechen können. Die Lieder von Meinardus machen im Ganzen den Eindruck, als habe sie der Componist, ausübend von ernster Arbeit, in einer Mussestunde schnell hingeworfen. Nicht als ob sich irgendwie Flüchtigkeit in der Arbeit verriethe. Nur sind uns andere Lieder von Meinardus bedeutender in der Erfindung, tiefer in der Auffassung erscheinend. So vor Allem seine Compositionen aus Rückert's Liebesfrühling. In obigen Liedern scheint uns die Empfindung mehr in ästhetisch-gefühliger Weise angedeutet, als dass das Bestreben hervortrete, dieselbe in vollen Klängen erschöpfend auszuströmen.

Die darin herrschende Gefühlsstimmung erinnert in ihrer temperirten Weise namentlich in den beiden Scheideliedern von Umland an Ähnliches bei Mendelssohn. Das erste Lied im Heft I: »Es schimmert von den Zweigen« ist ein munteres Frühlingslied, welches bei dankbarer Behandlung der Singstimmen mit seinem frischen F-dur und der leicht hülfensenden Begleitung einer freundlichen Wirkung sicher sein kann. Das zweite: »Singe holde Philaele« ist ein ruhig gehaltenes As-dur-Lied von weicher, fast zärtlicher Stimmung. Die Selbstständigkeit der zweiten Stimme scheint uns durch ein mehrmaliges Weitabliegen von der Oberstimme fast zu theuer erkauft, um so mehr, als es hier die Stimmung des Ganzen eher stört als fördert. Mit den schon erwähnten Scheideliedern von Umland hat »Wärt Du mein« von Fr. Beyerling einen gewissen frischen Zug gemein, der bei der Refrainstelle: »wärt Du mein! jedoch in eine etwas äusserliche Brillanz verfallt und dadurch die Wirkung des Liedes herinträchtigt. Ueber das vorletzte Lied: »Die Liebe bleibt wie Rosen immer neu« von W. Menzel ist es nicht leicht ein endgültiges Urtheil abzugeben, ohne es gehört zu haben. Interessirte uns beim ersten Durchspielen die durchgeführte canonische Gestaltung, so wollte uns doch späterhin scheinen, als habe diese

den freien melodischen wie harmonischen Fluss gestört. Man wittert eine gewisse Künstlichkeit heraus, es hat sich nicht Alles ungezwungen genug von selbst gemacht, und das stört den Genuss. Dazu gehen die siebenaktigen Perioden im Anfang, welche von sechstatigen gefolgt werden, dem Liede eine gewisse Unruhe, welche noch dadurch gesteigert wird, dass die Oberstimme der imitirenden zweiten nur drei Takte voraus ist, diese also im vierten Takte mehr überraschend als befriedigend einfällt. Im letzten Liede des Heftes hat ein Gedicht von Betty Paoli durch die stillo ruhige Haltung der Composition seinen entsprechenden Ausdruck gefunden. Die entsprechende Melodik und die Saugbarkeit dieser Lieder, sowie der gewählte Geschmack ihrer ganzen Factur, welcher sich in manchem hübschen Zuge der Begleitung kund giebt, sind immerhin so anerkennenswerthe Vorzüge, dass diesem Liederhefte eine freundliche Aufnahme nicht fehlen wird.

Aus den Liedern von A. Depresse (Gedichte aus Aug. Becker's Jungfrüdel) spricht ein frisches, von des Gedankens Blässe nicht angekränktes Talent. Der Componist sagt ungezwungen, wie es ihm um's Herz ist, und namentlich das erste und zweite Lied hinterlassen in ihrer volksthümlichen Haltung einen freundlichen Eindruck. Im ersten verbraucht die Melodie zu ihrer Bildung mitunter ein wenig zu viel Platz und ist deshalb der gesanglichen Ausführung nicht immer so günstig als das zweite, welches durch den so herzlich gesungenen Schlussrefrain: »Swanhilde« ohnehin für sich einnimmt. An Vortagszeichen aller Art hat es der Componist nicht fehlen lassen, ja den Singstimmen ist sogar manches ff zugeeignet, welcher Beziehung wir in Liedern von so anspruchslosem Charakter nicht eben zu begegnen lieben. Uns kommt es vor, als hege der Componist den Wunsch, durch eine gewisse Brillanz der Ausführung den Liedern eine Wirkung zu sichern, die ihrem inneren Wesen eigentlich widerspricht. Wenn im letzten Liede, dessen schlechte melodische Erfindung durch mannigfache Vorhalt-Harmonien gewürzt erscheint, die Ober-

stimme sich bis ins  versteigt, und zwar im f und

bei weitabliegender Unterstimme, so will uns dieses den Worten des Gedichtes: »So lange die Seele noch unentweicht wenig entsprechend dünken. Der Componist scheint dieses gefühlt zu haben, denn es ist den singenden Damen vorgeschrieben, diese Stelle »mit gestiegem Aufschwung« zu singen. Vortagszeichen thun es aber nicht. Ueberhaupt möchten wir mit dem Componisten rechten, das letzte Gedicht zu einem zweistimmigen Liede und noch dazu für weibliche Stimmen gewählt zu haben. Dieses: »O trübe die reine Quelle nicht« kann nur von einer und zwar einer männlichen Stimme gesungen werden, und müsste auch dann viel diskreter, innerlicher gehalten sein, als die vorliegende stark effectuirende wollende Composition. Die Warnung: »ehre der Liebsten Schüchtheit« kann man sich von Frauenstimmen nur einmal nicht gesungen denken.

Wenig erfreulich wirken auf uns die »grossen und kleinen Duettes von G. F. E. Neumann. Doch der Componist hat Op. 2 auf sein Schild geschrieben und parirt damit die schärfsten Pfeile unserer Kritik. Sein Op. 2 nun zeigt uns in seinen zwei Heften ein wahres Janus-Doppeltgesicht. Die kleinen Duette lachen und die grossen werden. Im ersten Hefte nur Dreivierteltakt mit landläufigen Wendungen, im zweiten nur Viervierteltakt und consequent seriöse Haltung, welche jedoch vom wahren Ernst weit entfernt bleibt. Zuweilen, namentlich im dritten Liede des zweiten Heftes, scheint es dem Componisten wärmer um's Herz zu

werden — aber es hält nicht vor, bald verfällt er von Neuem und unerlöthlich der Trockenheit und Trivialität. Doch wie gesagt, wir haben es mit einem Op. 2 zu thun, und nachdem wir in Rücksicht darauf den jungen Tondichter auf einen hässlichen Quintenschritt aufmerksam gemacht haben, welchen die zweite Singstimme (Seite 48 System 3) über den Bassnoten h—c ausführt, überlassen wir ihn seiner ferneren Entwicklung in der Hoffnung, dass er mehr zu sagen wisse, wenn er mehr erlebt haben wird.

Wir haben nun noch über die Lieder von A. Hollaender zu sprechen. Es braucht nicht viel zu sein, denn es ist eitel Lob. Wir müssen gestehen, dass ein Liederheft uns von Anfang an für sich einnimmt, in welchem ausschliesslich Gedichte von Goethe und Uhland zusammengestellt sind. Wenn es aber einem Tondichter gelingt, diesen so oft und von unsern ersten Meistern componirten Liedern neue Seiten abzugewinnen, so spricht das gewiss für die Frische und Eigenthümlichkeit seines Talents. Im vorliegenden Falle kam II. nun die zweistimmige Behandlung zu Hilfe, welche ihn zu neuen Gestaltungen anregte und das, was er gab, gewissermassen ausser den Bereich der Vergleichung mit andern Compositionen derselben Gedichte rückte, die sich seit längerer Zeit in der musikalischen Welt eingebürgert haben. Aber auch davon abgesehen haben diese Lieder durch die Innigkeit der Empfindung, die in anspruchsloser Weise sich in frischer und eindringlicher melodischer Erfindung ausspricht, ein Recht, sich neben andern, gefeierten Compositionen derselben Gedichte im Herzen aller Freunde des »Aechten« in der Kunst einen Platz zu erobern. Die Lieder sind durchweg sangbar und von Anfang an zweistimmig gedacht. Die immer geschickte und oft interessante Stimmführung ergiebt sich überall wie von selbst, und führt immer zum freundlichsten Zusammenklang. Der Claviersatz der Begleitung ist durchweg sorgfältig, nirgend überladen trotz einer Fülle feiner Züge, und immer von schöner Klangwirkung. Man empfindet beim Durchspielen dieses Liederheftes sogleich jenes wohlthuende Gefühl der Befriedigung, welches uns nur dann erfüllt, wenn Willen und Vollbringen in einem sich vor uns entfaltenden Kunstgebilde vollständig in einander aufgehen. Wenn wir noch hinzufügen, dass die eigenartige und innige Auffassung der Gedichte zuweilen an Schumann'sche Weise gemahnt, ohne jedoch irgendwo in hasserlicher Nachahmung zu verfallen, so glauben wir den Leser über den Eindruck, den Hollaender's zweistimmige Lieder auf uns machen, genügend orientirt zu haben, und wir fügen nur der Vollständigkeit wegen noch einige kurze charakterisirende Bemerkungen über jedes einzelne derselben hinzu. Nr. 1 »Haidenröslein« von Goethe trägt die Beziehung »im Volkston«, und seine natürliche, leicht hinfließende Melodie hat vielleicht am ehesten die Concurrentz mit den in der Erinnerung haftenden Compositionen Hauptmann's und Schumann's, Schubert's und Gade's zu fürchten, nimmt aber bei näherer Bekanntschaft mehr und mehr für sich ein. Nr. 2 »In der Ferne« von Uhland ist bei aller Liebenswürdigkeit doch wohl das am wenigsten bedeutende Lied des Heftes. Der Anfang erhält dadurch etwas Spannendes, dass die in Terzen geführten Singstimmen sich auf eine leichtbewegte Figur des Dominant-Septimen-Accords stützen, während der Grundton A im Basse von Anfang an festgehalten wird. Nr. 3 »Frühlingsahnung«. In accordischen Noten steigen nach einander die Singstimmen leise von der Tiefe aufwärts zu den getragenen Triolen der Begleitung, die in der Mittelgele die Harmonie feststellt. Das Fehlen der erst später hinzutretenden Bassnoten unterstützt den poetischen und

duftigen Reiz dieses Anfangs, der den Textworten: »O sanfter süßser Hauch« so anmuthig entspricht. Ja wir möchten diese Anfangsworte als Prädicat dem ganzen Liede beilegen, welches trotz der sinnigen Behandlungsweise der einzelnen Zeilen des Gedichts auf die natürlichste Weise zum Ganzen und damit zum lieblichsten Stimmungsbilde wird. Nr. 4 »Frühlingsglaube« will nicht mit den »In den Lüften Schubert'scher Melodik concurren, indem durch ein Etwas, was wir eine feine Naturempfindung zu nennen versucht sind, dieses Lied einen neuen und eigenthümlichen Reiz erhält. Wie lieblich säuselt der Frühling in den Triolen der einleitenden Begleitungstakte! Wie freundlich wirkt der Eintritt der Singstimmen auf dem Quintsextaccord von A, die über die Harmonie des Dominant-Septimenaccords (C) in den Grundaccord (F) hineingleiten, wo die leise anschlagenden Bassquinten den landschaftlichen Charakter des Liedes feststellen, bis dann bei den Worten: »Nun armes Herze sei nicht bang« das subjective Empfinden in innigem, schwungvollem Gesange herausblüht! Nr. 5 »Frühlingsruhe« wird durch die rührende Innigkeit seines Gesanges nur von Nr. 6 »Künftiger Frühling« übertroffen, das in sinniger Anordnung dieses Heft schliesst. Wenn wir es zum Schlusse unserer Besprechung wählen, so haben wir damit dem Verdachte Raum gegeben, als hätten wir wie ein echter Feinschmecker uns den besten Bissen bis zuletzt aufgespart. Der Grund dieser Anordnung war jedoch, dass wir in dieser schönen Liedergabe eine Bekanntheit gemacht haben, von der wir uns eben so schwer zu trennen vermochten, als sie leicht für sich einnahm.

Kammermusik.

C. G. P. Graedener, Op. 48. Trio für Violine, Bratsche und Violoncell. Hamburg, Fritz Schubert. 2 Thlr.

E. K. Mit Anerkennung berichten wir über das neueste Werk Grädeners. Das Streichtrio ist eine Kunstgattung, die seit Beethovens köstlichem Op. 9 fast aus dem Repertoire verschwunden ist und doch einen eigenthümlichen Reiz ausübt, der weiterer Bemühungen werth scheint. Gute Dreistimmigkeit schien den älteren Meistern ein Meisterstück sowohl der Arbeit als der Wirkung und Schönheit; es ist das mit kleinen Mitteln Grosses wirkende, welches Mozart und Beethoven an Händel bewunderten. Grädeners Trio ist so angelegt, dass die drei Instrumente jedes seine eigene Sprache sprechen in zwanglos melodischer Stimmführung, und dass ihre milden und starken Wirkungen ohne gewaltsame Künste frei hervorgehen, wie auch die viel- oder minderstimmigen Harmonien in wohlklingenden Tonlagen sich auslegen. Auch contrapunktische Arbeit geht hindurch, tritt aber nirgend aufdringlich oder anmassend hervor. Die Gliederung ist viertheilig: I. Hauptsatz (mit vorangehender Einleitung), II. Menuett, III. Adagio, IV. Finale. Die Themen sind leicht eingänglich ohne trivial zu sein, die Menuett reizend und kurz angebunden. Das Adagio ist nicht zu lang, aber auch nicht bedeutend, in der Modulation bescheiden bis auf die suchende und gewaltthätige Wendung S. 45, wo die figurirten Harmonien einen etwas unbehilflichen Gang nehmen; dagegen ist die Einharmonie S. 43 schön wirksam durch knappe Rhythmik. Das Finale hat den Vorzug schlagender Rhythmen, doch ist es für seinen Inhalt zu lang. Der Gesamtindruck wird befriedigen, insofern der Verfasser nichts Geschraubtes und Erlögenes vorträgt: hohe Genialität, unerhört Neues ist nicht darin, aber das Gegebene zeigt gesunden künstlerischen Sinn.

Meyerbeer's „Afrikanerin“ in Berlin.

(Unser Berliner Berichtersteller schreibt uns, er sei nicht in der Lage, ausser seinem un-Berliner Fremden- und Anzeigeblatte erschiene Referrat über die »Afrikanerin« noch einen zweiten Bericht für unsere Zeitung aufzufassen, und gibt uns die Erlaubnis, jenes Referrat zum Abdruck zu bringen. Wir geben das Wesentliche desselben in Folgendem wieder, betheilen uns indess vor, seiner Zeit von unserem Standpunkte aus noch einmal auf das Meyerbeer'sche Werk zurückzukommen. D. Red.)

— — — Dass der Meister in der Wahl des Librettos besonders glücklich gewesen wäre, können wir nicht behaupten, doch lassen sich denselben auch wiederum höchst wirksame Momente nicht absprechen, welche vermuthlich die Ursache sind, weshalb Meyerbeer sich zur Composition dieses Stoffes in seiner jetzigen Gestalt entschlossen hat. Vasko namentlich, der eigentliche Held der Oper, ist nur als Entdecker ein wahrer Held, während er als Mensch und Christ bedenklichen Charakter-schwankungen unterworfen ist und deshalb auch durch die beiden Heiden Nelusko und Seltia, deren Individualität uns wie aus einem Guss entgegentritt, in den Schatten, jedenfalls in die zweite Linie gestellt wird. Ines ist nur ein liebendes, duldendes Mädchen, welche weit mehr musikalische, als dramatische Theilnahme erregt. Den vielen übrigen Personen, unter denen in den ersten Acten Don Pedro, im vierten der Oberbramine am meisten hervortritt, ist weder in der Dichtung, noch in der Musik eine bedeutende Aufgabe zu Theil geworden, so dass sie eben nur als dramatische Hilfsmittel, so wie zur Vervollständigung der Ensemblestücke in der Musik nothwendig sind. Sollten wir die Wirkung der einzelnen Acte beschreiben, so würden wir am Schlusse des ersten eine bedeutende Steigerung constatiren, welche jedoch von der Mitte des zweiten bis zum Schlusse desselben gänzlich schwindet und im dritten auf dem Schiff spielende Aufzüge nicht wieder erreicht wird. Erst mit dem vierten beginnt neues, warmes Leben in der Oper zu pulsiren, dieser Aufschwung waltet nun mit Ausnahme einzelner Momente fort und fort bis zum Schlusse des ganzen Werkes und pipelt in der ersten Hälfte der Scene Seltia's unter dem Manzanillobaum. Ein grosser Naehtheil für die ausserordentlichen Schönheiten der beiden letzten Acte liegt in der Ermüdung, welche der schleppende Gang der Handlung in den drei ersten beim Hörer hervorrufen muss. Der frische Genuss wird auf diese Art verkümmert, da selbst ein Meyerbeer geographischen Discoursen und dem Drange, fremde Länder zu entdecken, eine musikalische Seite nicht abzugewinnen vermochte. Die das Finale des ersten Actes bildende grosse Rathssitzung ist mehrfach der Schwertwelle aus den Hugenotten an die Seite gesetzt worden, aber diese Parallele könnte wohl nur in Bezug auf die in beiden Scenen meisterhafte Behandlung der Massen Berechtigung finden. Das Motiv für die eine ist die beabsichtigte Vergiftung einer ganzen, weit verbreiteten Religionsgenossenschaft, bei der andern handelt es sich einfach darum, ob einem Offizier ein Schiff zu Entdeckungszwecken anvertraut werden soll oder nicht. Bei solch' untergeordneter Bedeutung des dramatischen Motivs vermag selbst der vom Himmel begnadigste Meister nicht ein Werk zu schaffen, welches dem erstgenannten anders, als in Aeusserlichkeiten gleiche. Unsere Bewunderung für das erste Finale der Afrikanerin würde grösser sein, könnten wir den vierten Act der Hugenotten noch nicht. Dies ist die Ueberzeugung, welche eine Vergleichung beider Scenen in uns hervorgerufen hat. Nichtsdestoweniger erkennen wir die Schönheiten des ersten Finales sehr wohl. Namentlich ist die Charakteristik des Grossinquisitors und der Bischöfe, so wie das Auftreten der beiden Selven musikalisch trefflich ausgeführt, auch gewährt die, bis zu dem vom Grossinquisitor auf Vasko's Haupt geschleuderten Banffuch getriebene Steigerung einen dramatischen, wie musikalisch gleich wirksamen Abschluss.

Unter den Themen dieses Ensemblesatzes geben wir dem in E-dur einsetzenden »Als Sinder und Rebellen« überhaupt, entschieden aber vor der Sechzehnteilmelodie der Bischöfe den Vorzug. Eine der musikalisch bedeutsamsten Nummern erkennen wir in dem Terzettino des ersten Actes. Es ist von so grossem melodischen Reiz, so schöner Ruidung der Form und so ausserordentlicher Klangwirkung, wie kaum ein anderes Stück der Oper. Nur bedauern können wir es daher, dass gerade hier der unerbilligte Rothstift seine Spuren hinterlassen musste, dass nicht wenigstens die ganze schöne Desdur-Melodie geteilt ist, und der Strich nicht erst nach den ersten acht Takten des von Ines gesungenen Themas anfängt. Der zweite Act beginnt nach kurzem Recitativ mit der Schlimmerarie, dem ersten bedeutenderen Gesangstücke Selicas. Diese Arie, mit ihren leidenschaftlichen Zwischensätzen, ist sehr gut erfunden und passt trefflich in die Situation, nur würden wir das Concertiren zwischen der Singstimme und der Flöte, als eine ebensowohl von Meyerbeer selbst, wie auch von Anderen abgenutzte Spielerei, gern entbehren. Die dann folgende Scene des Nelusko ist höchst charakteristisch, von dramatischer Wirkamkeit, und schwingt sich in dem Dreiviertelaktallegro zu hoher Bedeutung auf, besonders schön finden wir, nach dem Erwachen Vasko's, das dumpfe Grollen des am Morde verhandelnen Nelusko durch das in abgerissenen Sätzen im Bass aufretende Hauptthema wiedergegeben. Diese Scene gehört zu den besten der Oper. Von hier ab bietet jedoch der zweite Act für uns weder musikalisch, noch dramatisch etwas Fesselndes dar; das Duett zwischen Vasko und Selica erscheint uns ganz unbedeutend, und das Finale, trotz mancher guten Ensemblewirkung, ohne Frische und Fluss. Hier wirken Striche gewiss von guter Wirkung gewesen. Gedanken müssen wir in diesem Finale noch des etwas schleppenden, aber nicht unwirksamen Themas »So nimm die Freiheit! bei seinem ersten Auftreten wird dasselbe vom englischen Horn und der Bassklarinetten, wie auch schon in der Ouvertüre, in Octaven intonirt, dadurch aber ein merkwürdig hässlicher Klang erzielt, wie wir ihn bei Meyerbeer noch nicht vernehmen und wie er jedenfalls in den Textworten nicht passt. — In sanft wogender Bewegung eröffnet ein längeres Ritornell den dritten, auf dem Schiffe spielenden Act; die Frauen stimmen in ihrer Gajüte einen amuthigen Morgenbesang an; es fällt der Kanonenschuss, welcher das Aufgehen der Sonne verkündet, die Revaille der Trommel ruft alle Mannschaft wach, mit hellen, einfachen Klängen wird der neue Tag begrüsst, da erklingt die Glocke zum Gebet, und ein erster, volkstümlich gehaltener Anruf des heiligen Dominik ertönt vom vollen Männerchor. Die Frauen ahnen den Männen nach und sprechen in weniger strengen Klängen ihr Gebet. Beim Abschluss der ersten Cadenz in As-dur beginnen aber die Männer wieder, in F-moll mit ihrem »Sanct Dominik« und führen ihren ersten Gesang zu breiten Accorden des Frauenchors aufs Neue aus. Das ist sehr schön gedacht und ausgeführt; zumal macht der Einsatz der Männerstimmen in F-moll einen wunderbaren Eindruck. Gegen diese hübsch gelungene Einleitung fällt die darauf folgende meist recitativisch gehaltene Musik sehr ab, bis Nelusko das Lied vom Riesen Adamastor, und damit zugleich das originellste Thema der Oper anstimmt. Was Meyerbeer je an gelungener Charakteristik geleistet, sei es in Bezug auf melodische Erfindung, auf prägnante Rhythmik oder instrumentale Farbengebung, es vermag dies wilde Lied nicht in Schatten zu stellen. Auch von dieser herrlichen Nummer ist eine Strophe dem unabwinnlichen Bedürfnisse der Kürzung zum Opfer gefallen. Was nun weiter folgt, scheint uns von sehr geringem Werth; die ganze Ueberhaltung Vasko's und Pedro's vermag wohl kaum zu interessieren; erst als die Katastrophe hereinbricht, zeigt sich wieder des alten Meisters jugendkräftiger Geist in der wunderbar conceipirten und orchestrierten Musik, welche den ausbrechenden Sturm und das Stranden des

Fahrzeuges begleitet. Einen eigenthümlichen, bereits im ersten Finale verwendeten Effect machen die schnell und *fortissimo* sycopirten Trompeten. Fast sofort nach dem Eindringen der feindlichen Indier fällt der Vorhang, wie uns scheint, für eine befriedigende Wirkung zu früh; der von Meyerbeer geschriebene Finalsatz könnte vielleicht in verkürzter Gestalt einen besseren Actschluss ermöglichen. Bei den eindringenden »Ludiero« fällt uns ein geographisches Bedenken ein, das uns hier in einer Parenthese auszusprechen vergdunt sein möge. Indier giebt's und gab es in Asien und Amerika. Hindostan, welches im vierten Acte speciell als Ort der Handlung bezeichnet wird, liegt unwiderrufflich in Asien. Ob der Manzanillobaum, gleichwie in Westindien, auch dort wächst, wissen wir nicht genau. Jedenfalls aber ist Vasko's Entdeckung dadurch äusserst mystisch und unter solchen Umständen der Titel der Oper: »Africa-uerin« nicht zu sehr fertigen. Aber darin ist der Franzose komisch. — Der vierte, nach dem Textbuch auf einer Insel im Osten Afrikas spielende Act bietet ein abgerundetes, dramatisches Ganze mit spannenden und der Musik günstigen Situationen. Hier hatte der Meister den rechten Stoff für sein Schaffen und da verleugnete er sich auch nicht einen Augenblick. Schon der einleitende indische Festmarsch, der den ganzen heidnischen Krönungssumpf auf die Bühne geleitet, ist nicht nur gut musikalisch, sondern auch tief poetisch erfunden; namentlich klingt in dem niemals im grossen Fort aufretenden Hauptthema, wie in der vorzüglich gesteigerten Coda ein lugubrer, auf blutigen Götzendienst hindeutender Ton in erschütternder Weise durch. Die weisevollen Klänge zu den Worten des Oberpriesters, die wilden Antwortlaute des versammelten Volkes, Vasko's Scene mit den hlutigeren Eingeborenen, seine Rettung durch Selica, Nelusko's erzwingener Schwur, die Vermählung Vasko's mit der Königin, durch den heidnischen Ritus illustriert, das Duett des neuvermählten Paares und endlich die Schlusscene mit der von fern herüberklingenden Abschiedsweise der Ines, alles dies bietet eine Fülle voll Momenten, ausgezeichnet durch hohe dramatische Wirkamkeit und musikalische Schönheit. Nur in der Scene Vasko's mit seinen Henkern scheint dem Componisten einmal die musikalische Erlindung gänzlich verlassen zu haben, da er, der sonst so vorsichtige Meister, sein Hauptthema »Lasst mein Flehen euch beschwören«, fast Note für Note einer Arie der Vitellia im Titus entlehnt. Auch gehört der Orchestereffect mit den Terzen tremolirenden Flöten beim Auftreten des Vasko nicht zu den glücklich eronnenen; er macht mehr den Eindruck des Erzwingenen, als den beabsichtigten des Entzückens beim berausenden Anblick der südlich herrlichen Natur. Nach diesem ganz auf Meyerbeer und überhaupt auf künstlerischer Höhe stehenden Acte war ein Ueberbieten desselben durch den fünften schwer. Dennoch gelang dies zum Theil in der Scene Selicas unter dem Giftbaum, welche, in ihrer ersten Hälfte von weishevoller Stimmung getragen, zum Besten gehört, was Meyerbeer geschrieben hat. Leider artet die Hallucination der Heidin beim Eintritt des unsichtbaren Chores in ein walzerartiges Motiv aus, so dass musikalisch, wenn auch nicht dramatisch, der Schluss sich abschwächt. Das bereits berühmte Ritornell ist eine weder selbstständig, noch wie uns scheint im Geiste der Situation erfundene achttaktige Phrase, die auf andere Tonstufen übertragen wiederholt und von den Streichinstrumenten, mit Ausnahme der Contrabässe, im Unisono gespielt wird. Das Ganze ist so unbedeutend an sich, dass selbst der eigenthümliche, übrigens schon bei Spohr vorkommende Klaugeffect nur dann gross Entzücken und Dacaperf hervorbringen kann, wenn man sich einbildet, etwas Besonderes zu hören, und wenn der Beifall nach Pariser Modell gearbeitet wird. Vielleicht bringe wir's auch noch zu drei- und viermalig *de capo* dieser Stelle, bis wohin die Engländer sich bereits aufgeschwungen haben. Da wir einmal vom Beifall reden, so wollen wir

gleich die durchweg glänzende Aufnahme der Oper constatiren, gleichwie die überaus lebhaft Anerkennung, welche den Ausführenden zu Theil ward. Leider fanden wir jedoch, dass nicht vorzugsweise das wirklich Schöne und musikalisch Bedeutende beklatscht wurde, und dass schöne Nummern, wie z. B. die Chöreinführung des dritten Actes, ganz ohne Zeichen des Beifalls vorübergingen. Vermuthlich waren diese Stücke in Paris auch nicht beklatscht worden. Unser Gesammturtheil über die neue Meyerbeer'sche Partitur würden wir dahin zusammenfassen, dass sie uns wohl in der instrumentalen Ausschmückung, nicht aber in der Sache selbst wirklich Neues bietet. Mehr, als es im »Robert«, den »Hugenotten« und dem »Propheten« geschehen, greift der Componist häufig zur allerbanalsten Phrase, so dass neben grossen Schönheiten häufig ganz Unbedeutendes, des berühmten Namens des Autors nicht Würdiges, Platz findet. Melodische Erfindung ist, wie in allen Meyerbeer'schen Werken, auch hier vorhanden, nur nicht in der gewohnten Frische und Ursprünglichkeit wie sonst, auch nicht so edel geartet. Die musikalischen Formen sind meist klein und mosaikartig zusammengesetzt. Nicht zum Vortheile der Wirkung auf den Hörenden hat die Enharmonik in dieser Oper eine übermässige starke Verwendung gefunden; der Modulation wird dadurch das tonische Mark ausgesogen und das Ohr oft auf Irrwege geführt, die das stetige Folgen und Mitempfinden des Hörers beeinträchtigen. Gesanglich finden wir dem Unisono ein allzugrosses Recht eingeräumt. Ohne für manche Fälle die künstlerische Berechtigung des Unisono zu verkennen, halten wir es doch im Allgemeinen nur für einen rein quantitativen und billigen Effect, den die Italiener überdies längst in Misscredit gebracht haben. Handelt es sich aber gar darum, Leute im Unisono singen zu lassen, die ganz verschiedene Empfindungen haben, so wird dies ein ästhetische Unsinne. Dasjenige, was selbst die besten Werke Meyerbeer's hin und wieder Verletzendes für ein feines Gefühl haben, findet man in dieser Partitur bei weitem weniger, und dies scheint uns ein Vorzug vor anderen seiner Opern. Dafür ist aber auch der Ausdruck nicht so prägnant, sondern abgeschwächt, als in jenen. Die »Afrikanerin« wird neben Meyerbeer's übrigen Bühnenwerken ihren wohlverdienten Platz einnehmen und mit Erfolg die Runde auf allen Bühnen machen, ohne jedoch seine drei Hauptwerke »Robert«, »Hugenotten« und »Propheten« an innerem Werth und dramatischer Kraft zu erreichen. Schon das Libretto tritt dem Siegeslaufe des Werkes hindernd entgegen; um aber wenigstens für deutsche Bühnen dem deutschen Worte gerecht zu werden, wäre eine Uebersetzung des Textes dringend geboten und zwar müsste zugleich eine zweckentsprechende Punktirung einzelner, namentlich recitativer Phrasen vorgenommen werden. Der Tonfall der Wörter ist im Französischen und Deutschen zu verschieden, als dass selbst der geschickteste Uebersetzer, ohne kleine Aenderungen in den Noten, einen guten Text liefern könnte. Schon die Namen Ines, Brahma u. s. w. haben im Deutschen gerade die entgegengesetzte Betonung als im Französischen. Wenn aber Vasko singt »die Unsterblichkeit« mit dem Accent auf der letzten Sylbe, so ist das zwar eine Uebersetzung vom »immortalité«, aber es verstösst gegen die ersten Regeln der Declamation, welche Meyerbeer trefflich beobachtet hat. Was soll es ferner heissen, wenn Nelusko singt: »Auf, an die Segel, Stricke, dass eueh die Rettung glückes? Will der Steuermann Nelusko etwa seinen Matrosen das etwas commune Epitheton »Strick« beilegen? Dem widerspricht der französische Text »aux voiles, aux cordages«. Ich denke, diese Proben werden genügen, um unsere Forderung gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Die Inszenirung der Oper hatte mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen, welche jedoch in ausgezeichnete Weise besiegt sind. — — Die ganze Aufführung war übrigens eine musterhafte, sowohl was Correctheit und Schwung in den Einzelleistungen, als auch was

die Präcision im Ensemble anlangt, und dafür gebührt wohl besondere Anerkennung Herrn Kapellmeister Dorn, dessen bewährter Leitung die Vorführung dieser bedeutsamen Hinterlassenschaft eines grossen Meisters anvertraut war. Fr. Lucca hat in der Selica wieder eine Bühnengestalt von grosser Eigenenthümlichkeit creirt. Auf ergreifende Art bringt sie den Kampf zur Anschauung, den ihre wilde Natur mit ihren liebenden Herzen besteht. Selon in der Scene beim schlafenden Vasko hat sie brillante Momente, während sie im vierten und fünften Acte die Scene beherrscht und den Hörer von Genuss zu Genuss führt. Wer vermöchte, wie sie, die einfachen Worte zu singen: »Stirbt er, so sterb' auch ich?« Dabei muss in jedem Herzen eine sympathische Saite mitleiden. Während die Partie der Selica mehr dramatische Bedeutung hat, tritt die der Ines mehr gesanglich in den Vordergrund. Sie fand in Frau Harriers eine vorzügliche Interpretin, deren weiches und doch volles Organ über alle Tonstücke, in denen sie mitwirkte, einen süssten Hauch ausströmte. In erster Reihe unter den Männern steht Herr Betz mit seinem trefflich gezeichneten Nelusko. Wir entsinnen uns nicht, diesen stimmgebogenen Sänger jemals neben der musikalischen auch eine dramatisch so bedeutende Leistung vorführen gesehen zu haben. Componist und Dichter haben freilich mit besonderer Liebe sich dem Nelusko zugewandt, aber sie fordern auch vom ausführenden Künstler viel. Herr Betz wurde diesen Anforderungen im vollen Masse gerecht. Herrn Wachtel's Vasko war namentlich in den ersten drei Acten sehr zu loben. Wenngleich der junge tapfere Brauskopf Vasko mit dem leichtbeweglichen Herzen dramatisch wohl zu vollkommener Anschauung gebracht werden könnte, so war doch das siegreiche Organ Wachtel's ein mächtiger Bundesgenosse des musikalischen Theiles der Partie und rief vielfach Aeusserungen des Entzückens hervor. Im vierten Act freilich stand einerseits das mangelhafte Spiel, andererseits ein hin und wieder unreines Intoniren, so wie auch ein Gedächtnissfehler dem vollen Erfolge in etwas hindernd entgegen. Im Allgemeinen aber verdient die Leistung warme Anerkennung. Die kleineren Partien des Don Pedro, des Oberbraminen, des Grossinquisitors, des Don Alvarez und Diego fanden in den Herren Salomon, Fricke, Bost, Krüger und Krause durchaus angemessene Vertreter. Durch Hervorruf wurden Alle, vornehmlich aber die Inhaber der Hauptpartien, Fr. Lucca, Hr. Betz und Hr. Wachtel, ebenso die Herren Dauhner, Taglioni, Gropius und Dorn, ausgezeichnet. Am Schluss der Vorstellung bekränzte Selica die Büste des Componisten unter Beifallsjubel der Versammlung zu den Klängen des mehrfach erwähnten Ritornells aus dem fünften Act. Richard Wüerst.

Berichte.

Leipzig. S. B. (Schluss des Referats über das Riedel'sche Concert.) Der sehr dankenswerthen Aufführung des Werks durch den Riedel'schen Verein lag, laut Programm, eine Bearbeitung von G. Vierling zu Grunde; ob dieselbe genau eingehalten worden ist, können wir nicht sagen; was aber an Instrumenten und Stimmen zugefügt war, schien uns sehr dem Charakter zu entsprechen und ganz glücklich ausgeführt. Die Orgel wirkte fast durchgängig mit, hier bescheiden, dort mächtiger. Die Recitative wurden von Contrabass und mehreren Celli in kurzen Accorden begleitet; wenn dabei auch reichlicher Accordwechsel weggelassen, so führt uns das zur Ueberzeugung, dass das Richtige doch wohl Contrabass und Clavier sein möchte, in welcher Form ja Bach selbst die Recitative begleitete. — Von den Arien blieben wenig die für Alt in D-moll (Nr. 6), für Tenor in Fis-moll (Nr. 10) und C-moll (Nr. 18), und für Bass in G-moll (Nr. 26). Die wirklich gesungenen waren zumeist in zweckmässiger Weise

gekürzt. Auch von den Recitativen und Choralen war manches weggelassen, wogegen wir nichts einzuwenden haben; ja vielleicht wäre von ersteren noch mehr wegzulassen, da durch Streichung von Arien und Choralen doch immer noch allzu grosse Laufungen von Secco-Recitativen entstehen.

Was nun endlich die Mitwirkenden betrifft, so waren Orchester und Chor tüchtig, wenn auch manches hätte feiner aufgefasst werden können. Im Chor klang der Sopran etwas matt. Von den Solisten ist zu sagen, dass Herr Schild die Tenorpartien sehr correct und ohne merkliche Ermüdung sang. Herr Schulze aus Hamburg fand im »Jesus und den Bassarien Gelegenheit, seine wunderschöne Stimme und seine ausgezeichnete Gesangsmethode zu bewähren. Manchmal war sein Vortrag etwas zu gleichmässig. Frau Pögnier brachte die Altpartie zu bester Geltung, Frau Reclam (Sopran) that was in ihren Kräften liegt. Ihre erste Arie liess unter zu schnellem Tempo. Dasselbe müssen wir von den meisten Volkshören sagen. In der Kirche und in der Kirchenmusik müssten selbst die Chöre fanatischer Volkshören nicht wie Theaterchöre behandelt, sondern in gemässiger Weise gesungen werden. — Wir sagen schliesslich Herrn Riedel den aufrichtigsten Dank für diese Einführung, zu welcher sich ein sehr zahlreiches Auditorium eingefunden hatte.

— Das achte Abonnementconcert beginnt mit Mendelssohn's Overtüre »Meeresstille und glückliche Fahrt« und schloss mit Beethoven's Eroica. Die letztere gelang in vielen Punkten vorzüglich, besonders muss die Sicherheit gerühmt werden, mit welcher diesmal das erste Horn in dem verfügbaren Trio gelassen wurde. Im Trauermarsch fanden wir den fägrigen Mittelsatz etwas laub; wir sind durchaus der Ansicht, dass das Tempo hier vorwärts zu gehen hat: Bogen der Streicher und Athem der Bläser werden zu kurz, um das vorgeschriebene *forte* kräftvoll hervorzubringen, wenn das Tempo schleppet, welches ja beim folgenden Thema-Eintritt wieder ins Gleichgewicht gebracht werden kann. — Die übrigen Nummern des Concerts wurden durch Vorträge der noch sehr jungen Pianistin Fr. Mary Krebs und des Bassisten Herrn Marchesi ausgeführt. Talent und technische Ausbildung sind bei dem Fräulein in der That erstaunlich. Mit vollkommener Sicherheit und kräftigem, mitunter fast zu kräftigem Anschlag, besiegt sie jede Schwierigkeit. Auffassung, Empfindung, Poesie kann man von diesen Jahren noch nicht verlangen, auch nicht das Fräulein sichtlich noch nicht auf eigenen Füssen, sondern that, was ihr gesagt wird, daher denn manche Willkürlichkeiten des Vortrags und die Wahl der Vortragsstücke nicht dem talentvollen Kinde zur Last gelegt werden können. Ausser dem Beethoven'schen Es-Concert spielte Fräul. Krebs Lindel's Emoll-Fuge, kräftig und mit gut getrenntem Anschlag, aber auch etwas trocken; dann Schumann's »Wurde, dem es noch ganz an der weiblichen Weichheit fehle; endlich Liszt's »Faust-Walzer«, ein Stück, welches den Walzer-Rhythmus nicht, wie Chopin'sche Walzer thun, idealisirt, sondern faustisch in die Ohren dröhnen lässt, dann als Gegensatz Spieluhren-zuhliches Galkingal vorbringt, und überhaupt nicht in ein Gewandhaus-Programm passt, obwohl wir gerne zugestehen, dass es in harmonischer Beziehung bei weitem nicht so verkünstelt und verschoben ist als andere, namentlich Orchesterstücke Liszt's. — Herr Marchesi, der eine Arie von Lisudol, dann eine aus Figaro, und nach erhaltener Beifall noch eine zweite Arie aus derselben Oper vortrug, schien uns wenn auch begrifflich nicht an Stimme, doch in Beziehung seiner Gesangkunst, seit wir ihn in Wien gehört, gewonnen zu haben, und fad, ebenso wie Fr. Krebs, lebhaften Beifall. — Das Concert fiel etwas lang aus; eine kürzere Symphonie, und nicht aus Es, würde sich in Anbetracht des ersten Coucortchies besser empfohlen haben.

— Die dritte Abendunterhaltung für Kammermusik im Gewandhause brachte ein ausschliesslich aus Beethoven'schen Werken gebildetes Programm: Quartett Cis-moll Op. 134 (die Herren David, Röntgen, Hermann und Lübeck), Sonate für Clavier und Violoncell in G-moll Op. 5 (Clavier Herr Reinecke, Violoncell Herr Lübeck), Quartett in C Op. 59 (wie oben). Bei durchaus anständiger, in vielen Einzelheiten aber ganz vorzüglicher Ausführung, welche namentlich im letzten Quartette den Höhepunkt erreichte, war der Abend selbstverständlich ein höchst genussreicher und besonders dadurch interessant, dass der Meister in seinen drei Epochen vorgeführt wurde. *) Wir freuen uns ungemein, dass unsere Quartette jetzt wieder in rechten Fluss kommen.

— Am Montag fand ein Concert der »Singacademie« mit gemischtem Programm statt, auf welches wir in der folgenden Nummer zurückkommen.

Nachrichten.

Das dritte Gesellschaftsconcert im Colner Gürzenich fand am 14. November mit folgendem Programm statt: Overtüre im Hochlaut- von Gade, Arie aus Fidelio (Fr. Tietjens), Phantasie von Schuwalow (!) für Violoncell (Herr A. Schmidt), Arie aus der »Entführung« (Fr. Tietjens), Symphonie in B von Beethoven, Concert-Overtüre Nr. II von F. Hiller, Finale aus »Loreley« von Mendelssohn.

Das zweite Abonnement-Concert in Barmen unter der Leitung von Herrn Anton Krause brachte Weber's Oberon-Overtüre, Scene und Arie aus »Haus Heilings« von Marschner (Fr. J. Dannemann), Gdur-Concert von Beethoven und Solovorträge (Fr. A. Zimmermann), Recitativ und Romanze aus »Wilhelm Tell« von Rossini (Fr. Dannemann), »Die Birken und die Erlens« von M. Bruch, Symphonie in B von N. Gade. — In der ersten Scene für Kammermusik daselbst wurden Streichquartett von Haydn (G-dur Op. 34) und Schumann's (A-moll), dann Schubert's Claviertrio in B zu Gehör gebracht.

Die »Ulmanner« Concerts finden auch in Wien den gewohnten Zulauf. Die Wiener Kritik hat, so wenig wie die Berliner, den richtig künstlerischen und zeitgemässen Standpunkt zu diesen Aufführungen einzunehmen gewagt, was wir hier als übles Zeichen der Zeit registriert wollen. Obwohl man eingesteht, dass der Gesang der Carlotta »Seelisches« durchaus nicht enthält, setzt man sich doch über diesen kleinen (?) Mangel hinweg, und übersieht leichtfertig, dass heutzutage die Virtuosität keinen Sinn mehr hat, wenn sie nicht ähnlich im Dienste der schaffenden Kunst steht, wie der Schauspieler in dem der Poesie.

In Rotterdam findet dieser Tage ein von W. Baryel dirigirtes Concert statt, in welchem nicht S. Bach's Orchestersuite in D Handl's »Alexanderfest« zur Aufführung kommt.

Frau Schumann und Herr Joachim haben auch in Dresden gemeinschaftlich ein Concert gegeben.

J. Brahms, welcher kürzlich in der Schweiz weilte und unter andern in Zürich ein Concert gab, soll diesen Winter in Carlsruhe zuzubringen gedenken.

Das Pariser Concert populaire am 19. Nov. brachte Mozart's Haffner-Sonade, Adagio aus der »Cecile«-Symphonie von Rubinstein,

*) Um einige Einzelheiten, die uns aufgefalle, zu berühren, wollen wir vorerst unsere Verwunderung ausdrücken, dass Takt 3 des Cis-moll-Quartetts im Violoncell *d* (statt *da*) auch in der neuen Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe stehen geblieben und auch so ausgeführt worden ist. Dieses *d* klingt positiv falsch; vielleicht aber bringt der zu erwartende Generalbericht über die neue Ausgabe untrügliche Belege. Ebenso möchten wir hervorheben, dass in dem kleinen dem Andante mit Variationen vorhergehenden Recitativ Takt 4 und 5 die zweite Violine nach dem Leitton *a* wirklich abzubrechen hat, da doch in sämtlichen Parallelstellen die fünfte Note ausgesprochen ist. Sollte sich nicht vermeiden lassen, Beethoven habe das *a* einfach hinzuzuschreiben gemessen? — Im Cdur-Quartett 4. Satz, 2. Heft Takt 46 ff. (in der imitatorischen Stelle zwischen Ober- und Unterstimmen) scheint es uns eine Abschwächung einer Beethoven'schen Eintheillichkeit, wenn die dissonirenden Vorhalte in Bratsche und Cello nicht vollkommen ausgehalten, sondern durch eine Viertelnote ersetzt werden. Endlich noch eine Kleinigkeit, deren Ausführung aber dem empfindlichen Musiker nicht pedantisch erscheinen wird: Warum verkürzte man am Schluss der Einleitung in der Cello-Sonate die allerdings langen Pausen? Einen feinen rhythmischen Gehalt ist solche Verkürzung des Taktes noch pauloer als der Länge.

Quartüre zur Fingelhöhle von Mendelssohn, Adagio aus dem 26. Quartett von Haydn und Beethoven's C-moll-Symphonie.

Das kgl. Conservatorium in Brüssel hat die Reihe seiner diesjährigen Concerte mit folgendem Programm eröffnet: Coriolan-Ouverture von Beethoven, Quartet aus dem Juna, Adagio und Rondó für Pianoforte von Chopin (Fr. Vergaraun), Eroica von Beethoven.

In Brescia brachte die Singacademie unter Jul. Schaeffer's Leitung am Todestage, den 26. Nov., das Requiem von Kiel zur Aufführung. Das Werk erlangt sich einen entscheidenden Erfolg. Die übrigen Nummern des Concerts bestanden aus dem Choral «Veni mein Stündlein vorrathen ist» von S. Bach, und dessen Trauer-Aria «Schlage doch, gewaltige Stände mit der Campanella» (Nr. 53 der Solo-Cantaten), welche ebenfalls allgemein gefiel.

In Frankfurt a. M. hat ein Herr H. Becker ein musikalisches Localität gegründet. Derselbe wendet sich in einem Extrablatt «An die geehrte Besucher der neuen Concerte» in einer Weise, die zwar Skandal erregen, doch Museu-Unternehmen aber keineswegs ein günstiges Prognostikon stellen kann. Persönliche Ausserungen von Privatpersonen werden darin gedruckt wiedergegeben. Dergleichen kann nur den Erfolg haben, daß anständige Leute mit solchen «Schriftstellers» allen Verkehr vermeiden.

Zeitungsschau.

In Nr. 48 der «österreichischen Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und öffentliches Leben» lasst Dr. A. W. Ambros über Fétis' «Biographien der Musiker und Bibliographie der Musik» eine ziemlich strenge Kritik erkennen. Bei aller Anerkennung seiner «Gelehrsamkeit und vieles Guten, welches das Buch enthält, weist er ihm eine Unzahl falscher und fischer Angaben nach. Gegen den Schluss der Recension sagt Ambros: «Stellen wir endlich die letzte und schier wichtigste Frage: wie es denn mit der höheren, der künstlerischen Auffassung aussieht — so werden wir wenigstens sofort die Behauptung wagen müssen, Fétis sei ein richtiger, sogar grosser Gelehrter, aber nicht entfernt ein Künstler — er hat nicht einmal Flügel um anderen nachzufliegen. Zwar erklärt er gleich in der Vorrede, er stelle Mozart über alle — dieser lebenswürdigste aller Genies ist eben für alle da, wie die Sonne, deren Wärme «illat der Blinde», so auch Auge ihren Strahlen verschlossen ist, empfindet, aber wenn Fétis einem Beethoven nachfolgen soll, geht ihm in den höchsten Regionen die Fluckart und der Athem aus. Denn Beethoven «manquiere der göttlich meint Fétis. Der göttlich ist für die Franzosen der ästhetische Popanz, den sie in Ewigkeit nicht los werden — bei Licht besehen haben Homer,

Aeschylus, Pindar und die Propheten des alten Testaments keinen Agnus Dei, und sind folglich auf dem französischen Paradies, wo Herr von Veltarrs und Racine in Perrücke und steinschnallenbesetzten Schuhen zwischen gestutzten Taubenschnecken unterwandeln, nicht hoffähig. Für eine gewisse sort romantischer specifisch deutscher Poesie fehlt Fétis jedes und jedes Organ. Dies allein vermag seine Ansprüche über Mendelssohn, Schumann, Gade zu entzweigen, die ihn sonst zu ewiger Schmach gereichen müssten. Ueber Mendelssohn irrgert er sich entzweigt, dass er ein Stück von Boecherini nicht gottlich hat — von dem Frühlingsspiel, der wie aus einem Blumenparadies aus Mendelssohn's Junglingsbriefen herzerquickend strömt, riecht und merkt Fétis nicht das Geruchste. Dagegen mag jeder, der mit Fétis' gut Freund ist, sehr sicher sein, in dem musikalischen Pantheon einen stattlichen Altar zu erhalten; man lese die Artikel «Aubers» oder «Meyerbeers» und mache sich den Commentar dazu selbst.»

Die Niederr. Musikzeitung enthält in Nr. 43 und 44 einen lesenswerthen Aufsatz: «Die Italiäner» oder alter und neuer Zeit.

Das Ausland bringt in Nr. 40 einige Mittheilungen über die musikalischen Zustände in Mexiko, dem Lande der Zukunft. Da lesen wir u. A.: «Künstlerische Musik existirt in Mexiko nicht. Weder hat je ein Mexikaner in bemerkenswerther Weise ein Instrument gespielt, noch ein erhabenwerthes Musikstück geschrieben. Volksgesang glebt es nicht, wie überhaupt keine Fröhlichkeit. Hier und da wird an nationalen Tänzen von den Allen die Musik mit einem merkwürdig abscheulichen Gachnarre begleitet, das man für Gesang ausgiebt. Ein mittelmässiger deutscher Chorgesang wird angestraft. Männer pflegen den Gesang überhaupt nicht; unter den Frauenstimmen ist eine tiefe Alltags von sympathischem Klange vorherrschend. Musikbänden, die neben der grossen Trommel und Pfeife die gebräuchlichen Blas-, speciell Hechelmstrumente tractiren, finden sich zahlreich, selbst in den Dörfern; hier und da auch kleine Gesellschaften, die Streichinstrumente und zwar ziemlich gut spielen; die Guitarr fehlt dabei nie. Ihr Repertoire bilden altmodische, wie europäische Tänze, letztere viel von Strauss und Lanner; aber die Ideale mexikanischen Kunstsinnes sind Trovatore, Rigolotto und Ardi's Baccio. Von altmexikanischen Instrumenten sind noch zwei im Gebrauch: das Sallero, eine Art Cithar in Form eines abgestutzten Dreiecks, und zwei Arten der Marimba, ein hölzerner Resonanzkasten mit Metallsaiten bespannt, welche mit weichen Schlägeln gespielt werden, wie das Hackbrett oder Cymbal der Ungarn, und eine aus verschiedenen harten Breiten zusammengesetzte Holzbrunoka. Die Indianer arbeiten Holzinstrumente in grosser Einfachheit, z. B. Geigen zu ½ Gulden Claviere sind sehr theuer; daher finden sich Museumstücke aus der ersten Zeit des Clavierbaues.»

ANZEIGER.

[192] Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Empfehlenswerthe musikalische Festgeschenke.

Lieder und Gesänge

von

Felix Mendelssohn Bartholdy

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Op. 49. 34. 17. 57. 71. 84. 86. 99. (45 Lieder.)

In elegantem Sarsenet-Bande mit Golddruck.

Preis 6 Thlr. 15 Ngr.

Dieselben für eine tiefere Stimme. In gleichem Einbände.

Preis 6 Thlr. 15 Ngr.

Liederkreis, 100 vorzügliche Lieder

und Gesänge für eine Stimme mit Pianoforte-Begleitung. In elegantem Sarsenetbände mit Golddruck. Preis 5 Thlr.

[194] Erhaltungshalber soll ein in antiecher Verwahrung befindliches Violoncello von vorzüglicher italienischer Bauart, nach Gutachten von Sachverständigen edel in Ton, welches sich vorzugsweise zum Solospiele eignet, verkauft werden.

Etwas Gebote sind baldigst anher abzugeben. Nähere Auskunft ertheilt über das Instrument die hiesigen Hofcapellmitglieder: Concertmeister Kraemer, Kammermusikler Rössler, Kammermusikler A. Niehörn.

Coburg, den 18. November 1865.

Herzog S. Justizamt.

Hoffmann.

[195] Soeben ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwicklung.

Übersichtlich und gemeinschaftlich dargestellt von

Dr. K. E. Schneider.

Dritte Periode: Das strophische Stimmungslied.

(Dritter und letzter Theil.)

Preis 3 Thlr. 15 Ngr.

Leipzig, December 1865.

Breitkopf und Härtel.

[196] Neue Musikalien

im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Soeben erschienen:

Gurilt, Op. 38. Präludien und Choräle zur häuslichen Erbauung, für das Pianoforte zu vier Händen. Gebf. n. 1 10

Herbeck, Joh., Op. 14. Zwei Vornachmittagslieder für 6-stimmigen Chor, 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotten u. 2 Hörner. Partitur. 1 10

Liederkreis, 100 vorzügliche Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Pianoforte-Begleitung. Eleg. geb. . . 5 —

[107]

KAMMERMUSIK

namentlich für Quartettspieler.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

<p>Beethoven, L. v., Op. 20. Septett für Violine, Bratsche, Horn, Clarinette, Fagott, Violoncell und Contrabass in Es. — Op. 31^a. Sextett für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell u. 2 oblig. Hörner in Es. — Op. 39. Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell in C. — Op. 47. Fuge für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell, in D. — Op. 4. Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell, in Es, nach dem Ocllet, Op. 103 — Op. 104. Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell, in C m., nach dem Trio, Op. 1 Nr. 3 — Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.</p> <p>Op. 18. Nr. 1. in G. 1 — — 18. — 2. — D. 24 — — 18. — 3. — D. 27 — — 18. — 4. — C m. 27 — — 18. — 5. — A. 27 — — 18. — 6. — B. 24 — — 59. — 1. — F. 1 12 — — 59. — 2. — E m. 1 — — 59. — 3. — C. 1 3 — — 74. in Es. 1 — — 95. — F m. 1 — — 127. — Es. 1 12 — — 130. — B. 1 12 — — 124. — Cism. 1 15 — — 132. — A m. 2 12 — — 135. — F. 2 12 — — 133. Grosse Fuge in B. 27 —</p> <p>— Trios für Violine, Bratsche und Violoncell.</p> <p>Op. 3. in Es. 1 — — 9. Nr. 1. in G. 21 — — — 2. in D. 24 — — — 3. in C m. 24 — — 8. Serenade in D. 21 —</p> <p>Bruch, M., Op. 9. Quartett. C moll — Op. 10. Quartett. E dur. 2 20</p> <p>David, F., Op. 28. Sextett für 2 Violinen, Bratsche und 2 Violoncell — Op. 22. Quatuor. A moll — Op. 21. Quatuor. E dur. 2 20</p> <p>Gade, N. W., Op. 17. Oletto pour 4 Violons, 2 Altos et 2 Violoncelles. F dur. 2 20</p> <p>— Op. 8. Quintor pour 2 Violons, 2 Altos et Basse. E moll — Op. 10. Oletto pour 4 Violons, 2 Altos et 2 Violoncelles. Es dur. 2 15</p> <p>— Op. 87. Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Bass. B dur. (Nachlass Nr. 18.) 2 20</p> <p>— Quatuors:</p> <p>Nr. 2. A moll. Op. 43 1 20 — — 3. D dur. — 44. Nr. 1 2 5 — — 4. E moll. — 44. — 2 2 5 — — 5. Es dur. — 44. — 3 2 5 — — 6. E moll. — 89. (Nachlass Nr. 8.) 2 —</p> <p>— Op. 84. Andante, Scherzo, Capriccio und Fuge (Nachlass Nr. 9.) 2 —</p> <p>Mozart, W. A., Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Neue Ausgabe, zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet von Ferd. David.</p> <p>Nr. 1. G dur 1 — — 2. D moll 1 — — 3. B dur 1 — — 4. Es dur 1 — — 5. A dur 1 — — 6. C dur 1 —</p>	<p>Mozart, W. A., Quartette:</p> <p>Nr. 7. D dur. 1 — — 8. B dur. 1 — — 9. F dur. 1 — — 10. D dur. 1 —</p> <p>Onslow, G., Quintette für 2 Violinen, 2 Bratschen und Bass.</p> <p>Nr. 4. E moll. Op. 1. Nr. 1. 1 15 — — 2. Es dur. — 1. — 2. 1 15 — — 3. D moll. — 1. — 3. 1 15 — — 4. G moll. — 17. — 3. 1 10 — — 5. D dur. — 18. — 2. 1 10 — — 6. E moll. — 19. — 2. 1 10 — — 7. Es dur. — 25. — 2. 1 20 — — 8. D moll. — 24. — 2. 1 20 — — 9. C dur. — 25. — 2. 2 — — 10. F moll. — 32. — 2. 2 — — 11. B dur. — 33. — 2. 2 — — 12. A moll. — 34. — 2. 2 — — 13. G dur. — 35. — 2. 2 — — 14. F dur. — 37. — 2. 2 —</p> <p>— Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.</p> <p>Nr. 1. B dur. Op. 4. Nr. 1. 3 — — 2. D dur. — 1. — 2. 3 — — 3. A moll. — 4. — 2. 3 — — 4. C moll. — 8. — 4. 1 — — 5. F dur. — 8. — 3. 1 — — 6. A dur. — 3. — 3. 1 — — 7. G moll. — 9. — 1. 2 15 — — 8. C dur. — 9. — 2. 2 15 — — 9. F moll. — 9. — 3. 2 15 — — 10. G dur. — 10. — 1. 2 15 — — 11. D moll. — 10. — 2. 2 15 — — 12. Es dur. — 10. — 3. 2 15 — — 13. B dur. — 24. — 1. 1 10 — — 14. E moll. — 21. — 2. 1 10 — — 15. Es dur. — 21. — 3. 1 10 — — 16. E moll. — 26. — 1. 1 15 — — 17. Es dur. — 26. — 2. 1 15 — — 18. D dur. — 26. — 3. 1 15 —</p> <p>Richter, E. F., Op. 25. Quatuor. Nr. 4. E moll — Rode, F., Op. 11. Quatuor. Es dur. Nr. 1. 20 — — 14. do. F dur. — 2. 20 — — 15. do. D dur. — 3. 20 — — 16. do. G dur. — 4. 20 — — 19. Air varié. G dur. 10 — — 16. Andante varié. A moll — 10 —</p> <p>Rubinstein, A., Op. 17. 3 Quatuors:</p> <p>Nr. 1. G dur 2 — — 2. C moll. 1 15 — — 3. F dur. 2 —</p> <p>— Op. 47. 3 Quatuors:</p> <p>Nr. 1. E moll. 2 — — 2. B dur. 2 — — 3. D moll. 2 —</p> <p>Schumann, R., Op. 41. 3 Quatuors:</p> <p>Nr. 1. A moll 1 20 — — 2. F dur. 1 20 — — 3. A dur. 1 20 —</p> <p>Spoer, H., Op. 129. Quintor p. 2 Violons, 2 Altos et Basse. E moll. Nr. 5 2 20</p> <p>— Op. 122. Quatuor. A dur. Nr. 30 2 — Taubert, W., Op. 92. Quatuor. B dur 2 — Vell, W. H., Op. 7. Quatuor. Es dur. Nr. 3 1 20 — Volkmann, H., Op. 9. Quatuor. A moll 2 20 — Volkmar, W., Op. 58. Drei leichte Quartette für 2 Violinen, Viola und Vecll. Nr. 4. 20 Ngr. Nr. 2 und 3 & 4 Thür. 2 20</p>
--	--

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 13. December 1865.

Nr. 50.

Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmäßig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Sgr. Vierteljährliche Prämumeration 1 Thlr. 10 Sgr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Recensionen (Musikalische Biographien. — Compositionen von Franz v. Holstein). — Berichte aus Leipzig. — Nachrichten. — Briefkasten — Anzeiger.

Recensionen.

Musikalische Biographien.

August Reissmann, Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke. Berlin, Guttentag. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

H. D. Ueber die neueste, im vorhergegangenen Aufsätze Robert Schumann als Schriftstellers mehrfach erwähnte Darstellung von Schumann's Leben und Schaffen seien uns noch einige Bemerkungen im Zusammenhange gestattet.

Der Verfasser erklärt im Vorworte, er habe vorzugsweise eine Darstellung der inneren Entwicklung Schumann's geben und mehr seine kunst- und culturgehichtliche Bedeutung darlegen, als sein äusseres Leben erzählen wollen; die Ereignisse des letzteren habe er nur soweit berücksichtigt, als sie auf jene innere Entwicklung Einfluss gewonnen hätten; er habe sich bei denselben auf Wasielewsky's Biographie gestützt; übrigen biete das äussere Leben Schumann's auch wenig hervorragende Momente, und auch diese seien mit Rücksicht auf manche Lebende, die ein höheres Recht auf dasselbe hätten, nicht alle mittheilbar.

Wer auch nur von diesen einleitenden Worten Kenntniss genommen hätte, würde den Plan, den sich der Verfasser gesetzt hat, als oinen ebenso unwissenschaftlichen wie unzeitigen erkennen müssen. Denn jeder, der nur einigermaassen sich in der Geschichte von Künsten und Künstlern umgethan hat, muss wissen, dass die äussere und die innere Entwicklung eines Künstlers in immerwährender lebendiger Wechselbeziehung stehen; abgesehen von den Studien desselben, die ja doch zu dem äusseren Leben gehören, üben die Erlebnisse und Verhältnisse, üben wichtige Ereignisse aller Art eine nachhaltige Wirkung auch auf die innere Entwicklung; und dann kann diese doch immer nur aus den in der Erscheinung tretenden Kunstwerken selbst beurtheilt werden, so dass, wer deren Zeit und Veranlassung nicht zuverlässig kennt, bei der Construirung jener auf ungewissem Boden einhergeht. Wie ungleich, wie inconsequent verfährt also der, welcher sich in der einen Beziehung jeder eigenen Untersuchung entschlägt und blind sich den Worten eines Andern anschliesst, und doch in der andern bleibende und feststehende Resultate zu geben wähnt; während er in ersterer Hinsicht sich unverbohlen als Dilettant zeigt, gerirt er sich in der andern als zuverlässiger Forscher, und die wissenschaftliche Bedeutung, welche seine Betrachtungen über Schumann's Künstlerbedeutung vielleicht haben könnten, wird ihnen durch die III.

Unsicherheit der factischen Grundlage wieder genommen. Denn mag den Untersuchungen und Mittheilungen Wasielewsky's auch alle Glaubwürdigkeit zukommen, welche wir ihnen durch unsere Worte keineswegs absprechen wollen; so kann vom wissenschaftlichen Standpunkte aus ein so völliges Aufgeben der eigenen Selbständigkeit niemals gerechtfertigt werden, wie wir es hier bei Reissmann gewahren. Wir erkennen den Fleiss und die Sorgfalt an, mit welcher Wasielewsky namentlich die auf Schumann's frühere Lebensperioden betüchtigen Notizen gesammelt hat; aber wenn er selbst eingesteht, dass ihm das Material nicht vollständig zur Verfügung gestanden habe, wenn auch er mit Rücksicht auf lebende Personen manche Ereignisse aus Schumann's Leben nicht detaillirt mittheilen will und wenn derartige persönliche Rücksichten auch sonst auf seine Arbeit kaum ohne Einfluss bleiben konnten, so erwuchs für seinen Nachfolger die Pflicht, entweder die dort gegebenen Daten durch eigene Nachforschung zu bestätigen und zu vervollständigen, oder, wenn das nicht möglich war, mit seinen Gedanken über Schumann's Werke und Entwicklung für jetzt zurückzualten.

Wir können diese Ansicht nicht entschieden genug aussprechen; wir denken dabei an das rege wissenschaftliche Leben, welches sich in der historischen und ästhetischen Behandlung der Tonkunst heutzutage allenthalben zeigt. Auch das beste Gedeihen kann Auswüchse der verderblichsten Art mit sich bringen. Dieselbe Zeit, welche uns Jah'n's Mozart, Chrysander's Händel, Thayer's Arbeiten über Beethoven bringt, hat uns auch mit Marx' Gluck und Beethoven, mit Nohl's Mozart und Beethoven beschenkt; und diesem wissenschaftlichen Dilettantismus, welcher es nicht verschmäht, sich die von Andern mühsam erforschten Thatsachen leichten Kaufes anzueignen und mit einem Aufguss von Betrachtungen und Aperçus versehen als eigene Arbeit wieder von sich zu geben, hat sich jetzt Reissmann durch seinen Schumann angeschlossen. Die ausgedehnte Geschäftigkeit seines Schreibens (man wird jetzt bald fragen können: was Reissmann noch nicht geschrieben habe?) kann für diese Leichtigkeit, mit der hier ein Buch zu Stande gekommen ist, nicht zur Entschuldigung dienen; vielmehr macht sie misstrauisch auch gegen die sonstige wissenschaftliche Thätigkeit des Verfassers.

Was nun eine Behandlung gerade der Schumann'schen Thätigkeit in der bezeichneten Weise betrifft, so müssen wir sie vor völliger Bekanntschaft mit den äusseren Lebensschicksalen und vor Erzielung eines noch allgemeineren

Verständnisses, wie es auch jetzt schon immer mehr sich verbreitet, auch für unzeitig erklären. Wir stehen dem Leben und Schaffen des unvergleichlichen Meisters noch zu nahe, es leben noch zu Viele, welche dasselbe von seinem Beginn hoffend und erfreut begleiten, zu Viele, bei denen die Liebe zu dem Menschen und zu dem Künstler sich innerlich nicht scheidet, zu Viele endlich, die von der gleichen poetisch-idealen Strömung ergriffen waren oder es noch sind, aus der Schumann's herrliche Schöpfungen hervorgingen, als dass das kritische Urtheil die volle Unbefangenheit erlangt hätte; und auf der andern Seite ist leider das Vorurtheil noch nicht allenthalben besiegt, welche das Originelle und Neue bei Schumann unklar und harock nennt, und für die Tiefe seiner Empfindung kein Verständniß hat. Bei dem noch nicht ausgeglichenen Gegensatz muss ein Versuch, Schumann's Künstleratur zu erörtern, immer noch der Gefahr ausgesetzt sein, von der subjectiven Vorliebe oder vielleicht Abneigung gefärbt zu sein, und diese Gefahr macht den Versuch, die Stellung Schumann's in der Kunstgeschichte schon jetzt zusammenfassend und endgültig feststellen zu wollen, in hohem Grade bedenklich.

Wir geben in der Kürze über das Reissmann'sche Buch Bericht. Das erste Capitel (S. 4—20) erzählt die Kindheit Schumann's, sein Heranwachsen in Elternhause, seine Studienzeit in Leipzig und Heidelberg; die Erzählung folgt genau, stellenweise wörtlich, der Wasielewsky'schen Darstellung, welcher Reissmann nichts factisches Neues hinzuzufügen hat, und die er nur zuweilen durch eigene Reflexionen unterbricht, welche, indem sie meist schon in Schumann's spätere Natur hinübergreifen, mehr stören als erläutern. Das Bild des schwärmerischen, musikbegeisternden Knaben tritt bei Wasielewsky deutlich genug hervor; dennoch bleibt es auffallend, dass weder er noch Reissmann ein paar kleine Züge beachtet haben, deren Schumann selbst später noch sich erinnert. Denn wenn er einmal in einer Recension der Berlioz'schen Symphonie (Neue Zischr. Bd. 3 S. 4) aus seiner eigenen Kindheit mittheilt, dass er sich um Spätmitternacht, wo schon Alles im Hause schlief, im Traum und mit verschlossenen Augen an sein altes, jetzt zerbrochenes Clavier geschlichen und Accorde angeschlagen und viel dazu geweiht, oder wenn er (Ges. Schr. II S. 125) erzählt, wie er einmal in der Kirche seiner Vaterstadt eine Aufführung des »Weltgerichts« am Clavier stehend accompagnirt habe, so sind das doch hübsche Züge, die den Biographen um so weniger entgehen durften, als sie schon gedruckt waren. Der ganze erste Abschnitt, bis zum Jahre 1830, wo Schumann's Berufswahl sich entschied, ist völlig und ohne jede Kritik Wasielewsky nach-erzählt. — Die Erzählung des äusseren Lebens wird im zweiten Capitel (»Die Vorbereitung für den Künstlerberuf S. 20—34) fortgeführt bis zur Gründung der Zeitschrift 1834, hier mit viel grösserer Kürze und ohne dass Schumann's Persönlichkeit sich dem Leser deutlich einprägte, wiewohl zu diesem Zwecke bei Wasielewsky interessante Daten zu finden waren. In den Angaben über die Leipziger Gewandhausconcerte finden sich einige chronologische Abweichungen von Wasielewsky, von denen wir nicht gleich anzugeben vermögen, inwieweit dieselbe eine Berichtigung enthalten; sicher ist, dass die Angaben in Reissmann's Geschichte der Musik Bd. 3 S. 149 mit Wasielewsky übereinstimmen, dessen Quelle dort auch angeführt wird. Ausserdem finden sich hier wieder ausstehende Reflexionen, in denen sich eine unklare, eilfertige Schreibweise schon unangenehm bemerkbar macht. — Im dritten Capitel (S. 32—74) wird denn zuerst die

Thätigkeit Schumann's, wie sie sich in seinen früheren Werken zeigt, im Zusammenhange besprochen; die in der bisher erzählten Zeit bereits componirten Stücke waren bis hieher aufgeschoben worden. Um Schumann's Eigenart zu charakterisiren, stellt Reissmann ihn zunächst in Gegensatz zu Fr. Schubert, von dem er ausgegangen sei; das Wesen dieses Gegensatzes aber weiss er nicht bestimmt zu bezeichnen; und für seine oft betonte Ansicht, für Schumann sei die Tonkunst Darstellung des ihm innerlich Erregenden (worin weder ein Unterschied von den Früheren, noch überhaupt etwas bestimmt Individualisirendes liegt) müssen ihm als erstes Beispiel jene Stücke dienen, in denen Schumann auf die Buchstaben eines Namens Motive baut. Dass diese hübschen Spiele für Reissmann als Anhaltspunkt für einen wesentlichen Charakterzug dienen, ist keine Empfehlung für seine eigene Kunstanschauung. Die Abegg-Variationen (Op. 1) und der Carnaval sind demnach die ersten ausführender besprochenen Werke; sie sind auch ein Beispiel seines ganzen Verfahrens. Nachdem er zuerst das Factische aus Wasielewsky und Schumann's eigenen Worten mitgetheilt hat, knüpft er daran seine Betrachtungen, und zwar meistens ganz in der Weise musikalischer Zeitungsrecensionen, über die er an einer Stelle vornehm genug abspricht; er unterscheidet sich von diesen vielleicht nur durch den immer wieder auftauchenden Grundgedanken von sehr zweifelhafter Richtigkeit, sowie durch einen bei weitem nachlässigeren Stil, worin es ihm auf vielfache Wiederholungen im Ausdruck nicht eben ankommt; so wird namentlich mit dem Worte »berückende« ein unerträglich Missbrauch getrieben.) Schlimmer aber ist die grosse Unklarheit und Haltlosigkeit seiner Grundprincipien, von denen er immer ausgehen will. Seine Ansicht vom darstellenden Charakter der Schumann'schen Musik lässt ihm allenthalben als Maassstab für die Vortügllichkeit eines Stückes, für die innere Einheit eines Werkes, für die darin hervortretende Entwicklungsstufe die Idee betrachten, die der Componist darstellen wolle; die aber der Verfasser erst selbst in das Werk hineinsetzt; und das giebt allen seinen Raisonnemens jenen subjectiven Charakter. Hier macht er namentlich von Schumann's Uelerschriften einen Gebrauch, gegen welchen dieser protestirt haben würde, und von dessen Verkehrtheit er selbst an andern Stellen überzeugt zu sein scheint. So sollen z. B. die Davidsbündlertänze Op. 6 organischer als die früheren Werke sein, da Reissmann durch seine Deutung einen Zusammenhang in dieselben bringt; das ist natürlich jeder mit allen andern Werken zu thun berechtigt; und so wird die subjective Willkür zum Gesetz gemacht. Daneben spricht er aber auch viel von der formellen Beherrschung, zu der Schumann allmählig durchdrang, und um die Mittel des Ausdrucks an bestimmte technische Bestandtheile zu knüpfen, hat er sich eine Theorie von der »Dominanzwirkung« gebildet, die, wenn sie überhaupt Etwas bedeutet, doch jedenfalls nichts für Schumann Eigenenthümliches enthält. Unter allen Werken der ersten Periode (er nennt sie »oppositionelle Compositionen«) stehen ihm die Kreisleriana, die Kinderscenen und die Phantasiestücke am höchsten; so urtheilt auch Wasielewsky S. 188.

(Schluss folgt.)

Compositionen von Franz von Holstein.

— Es giebt in unserer, wie in jeder andern Zeit eine Anzahl ganz feiner Talente, die, ohne durch originelle, wie durch höhere Eingebung empfangene Gedanken Auf-

*) Auch ersuchen wir um Nachweise über den Pluralis »die Horae«.

sehen zu erregen, oder durch Ausbildung neuer, vielleicht auch bisher nur weniger ausgebildeter Kunstzweige die Kunst selber wesentlich zu fördern, doch harmonisch ausgebildete, sehr erfreuliche Productionen liefern. Aus scheinbaren Anfängen entwickeln sich solche Talente nicht selten zu Künstlern der besten Qualität, die man nur achten, deren Werke man nur lieben kann. Nicht allen Talenten ist dies Glück beschieden. Den einen bleibt ein gründlicher technischer Unterricht vorsagt, oder sie gelangen zu spät dazu: bei andern fehlen die Mittel der Ausbildung, welche dem Künstler so nöthig sind: Anregung und Läuterung der Phantasie durch vielseitige Bildung, namentlich auch Bildung des Geschmacks durch Kenntniss und Verstehen der Meisterwerke. Wieder andere hindert Eitelkeit zu sehen, was oder wo es ihnen fehlt, da denn die beste Gelegenheit zum Lernen spurlos vorbeigeht. Noch anderen fehlt die Zeit, um sich gehörig auszusprechen; sie müssen dem Broterwerb nachgehen und sich Tag für Tag mit Beschäftigungen abmühen, welche die beste Arbeitskraft absorbieren. — Alle diese Hindernisse waren bei unserem Componisten nicht vorhanden, wenigstens die letzten entschieden nicht; was etwa an frühzeitiger gründlich musikalischer Bildung versäumt sein mochte, scheint bald eingebracht worden zu sein. Ein gebildeter Sinn für Wohlklang ist in den vorliegenden Werken von den ersten an zu bemerken, und was diesen ersten noch anhaftet — ein gewisser kleinstädtischer Geschmack, der für musikalische Gemeinplätze eine genügend empfindliche Selbstkritik darlegt, verschwindet sehr bald, wo denn auch die zunehmende innere Bildung in der Behandlung der Texte bei Liedercompositionen immer deutlicher an den Tag tritt.

Summarisch betrachtet gehen die vorliegenden Compositionen v. Holstein's Zeugnis von ungewöhnlicher Durchbildung des Geschmacks. Verletzendes, Unnatürliches, Geschraubtes, Ungesundes findet sich nirgend. Der feine Harmoniker und Melodiker macht sich in den meisten Stücken kenntlich. Zugleich müssen wir eine Biegsamkeit des musikalischen Vermögens rühmend anerkennen, die für verschiedenartige Stimmungen, für den Wechsel des Ausdrucks, eine nicht allzu häufige Feinsinnigkeit an den Tag legt. Ein zart besaitetes Gemüth, zur Empfindsamkeit neigend, doch durch eine genügende Dosis Humor vor den stärksten Verirrungen dieser Richtung bewahrt, ist Grundzug seiner Production. Die Natur des Componisten neigt sich im Ganzen mehr zur gemüthvollen Betrachtung als zu energischem Wesen. In seinen Liedern z. B. erkennt man schon in der Wahl der Gedichte eine gewisse Vorliebe, sich in das Leben der Natur zu versenken. Leidenschaftliches Aufstürmen und Opposition eines starken oder heftigen Willens gegen den Zwang hindender Gewalten ist selten zu verspüren. Wer von der Musik aufgeregt sein will, wird seine Rechnung bei ihm vielleicht nur in einem einzigen Hefte finden. Wer aber im Stande ist, sich an einer harmonischen Natur zu erfreuen, welche die in den Kreis ihrer Anschauungsweise fallenden Objecte künstlerisch erfasst und in wohlgeordneten Formen zum Ausdruck bringt, der wird unter den vorliegenden Compositionen Vieles bemerken, was heutzutage volle Billigung beanspruchen darf. Die melodische Erfindung ist, mit einzelnen Ausnahmen, gewählt und edel. Die Harmonik lässt tüchtige Studien erkennen, und in der Rhythmik herrscht eine gewisse wohlthuende Freiheit. Grosse weitausgreifende Compositionen liegen nicht vor, weshalb etwaige Fragen nach der Fähigkeit, grössere, namentlich instrumentale, Formen mit reichem Inhalte zu erfüllen und zu beherrschen, nicht gestellt werden können. Für uns ist

hier entscheidend, ob der Componist die kleineren Formen, in welchen er sich bewegt, glücklich bebaut, und diese Frage können wir im Ganzen ohne Weiteres bejahend beantworten.

Es liegen uns folgende Werke zur Anzeige und Beurtheilung vor:

Waldlieder von J. N. Vogl für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 20 Ngr.

Sechs Gesänge für 4stimmigen Männerchor. Op. 2. Derselbe Verlag. 4 Thlr. 5 Ngr.

Drei Balladen für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 4. Berlin, Bote und Bock. 1 Thlr. 5 Ngr.

Reue, Gedicht von Platen, für eine Bass- oder Bariton-Stimme. Op. 6. Braunschweig, G. M. Meyer. 10 gGr.

Vier zweistimmige Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 7. Derselbe Verlag. Einzelne à 6 oder 4 gGr.

Drei zweistimmige Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 8. Derselbe Verlag. Einzelne à 8 oder 6 gGr.

Waldlieder (6) von J. N. Vogl für eine Singstimme (Alt) mit Begleitung des Pianoforte. Op. 9. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 4 Thlr.

Fünf Lieder für eine Singstimme (hohe Lage) mit Begleitung des Pianoforte. Op. 10. Leipzig, Senff. 25 Ngr.

Andante und Variationen für Pianoforte. Op. 11. Winterthur, Rieter-Biedermann. 32½ Ngr.

Reiterlieder (5) für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 13. Derselbe Verlag. 25 Ngr.

Tanzhäuser, Romanze von H. Lingg, Duett für Sopran und Bass mit Begleitung des Pianoforte. Op. 14. Derselbe Verlag. 17½ Ngr.

14 Lieder für zwei weibliche Stimmen (im Freien zu singen — ohne Begleitung). Op. 15. Derselbe Verlag. Zwei Hefte à 10 Ngr.

Fünf Lieder für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 16. Derselbe Verlag. 17½ Ngr.

Scherzo für das Pianoforte. Op. 17. Wien, Dunkl. 45 Ngr.

Man sieht, der Componist wendet sich weit mehr dem vocalen als dem instrumentalen Elemente zu, und zwar liegt diese Vorliebe nicht allein in der Zahl der Gesangscompositionen zu Tage, auch der Inhalt der Stücke verrieth, dass die Gesangscomposition sein eigentliches Gebiet ist. Denn, um die wenigen Clavierstücke gleich vorweg zu erledigen, die Variationen Op. 12 dürften kaum mehr Werth in Anspruch nehmen, als den einer Studie. Der Autor hat sein Thema auf mancherlei Weise umgeschrieben, aber die Gebilde, die daraus entstanden, sind nicht zu jener Prägnanz gediehen, welche nothwendig ist um zu fesseln. Schon das Thema freilich hat etwas Zerfahrenes, es fehlt die einfache übersichtliche Gliederung, und man erhält kein bestimmtes Bild, das man durch alle Veränderungen hindurch wieder zu erkennen vermöchte. Desto mehr mussten in den Variationen selbst bestimmte, einfache und verständliche Motive durchgeführt werden. Statt dessen klammert sich der Componist etwas ängstlich an die Structur des Themas und überträgt die zerfahrene Weise desselben auch auf die Variationen, die daher kaum einen bestimmten Eindruck hinterlassen werden. — Weit besser gefällt uns das Scherzo Op. 17, welches als eine reizende, sinnige, an feinen humoristischen Zügen keineswegs arme Blüthe (von 9 Seiten); zu bezeichnen ist. Man sehe den kleinen staktygen Unisono-Satz auf der zweiten Seite oben,

der zuerst in *As*, dann in *H* ertönt, worauf eine harmonische Ausführung desselben Motivs in 8 Takten, zuerst in *E*, dann in *Fa* folgt. Auch die kleine folgende, ebenfalls aus dem Hauptmotiv entstehende Melodie in G-moll ist sehr artig und hebt sich namentlich durch die Achtelbegleitung der linken Hand von dem Uebrigen hübsch ab.

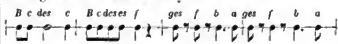
Unter den Liedern und Gesängen, welche sich im Allgemeinen durch grosse Sangbarkeit bei sehr mässigen Tonumfang, einfach melodische Haltung ohne jede Spur von bänkelsängerischen Manieren, reiches, gutes und sinniges, aber nirgend überladenes Accompagnement, treffliche Declamation des Wortes und sinnigen Ausdruck der Hauptstimmung, wie der Modificationen, auszeichnen, und in freier Weise bald durchconponirt, bald strophisch behandelt sind, gefallen uns am besten die Balladen Op. 4, die Duette Op. 7 und 8, die Waldlieder Op. 9, die fünf Lieder Op. 10, die Reiterlieder Op. 13, — weniger die Waldlieder Op. 1, welche von Gemeinplätzen und dilettantischem Wesen nicht frei sind. Die Texte derselben gehören überdies jenen allzu naiven Naturliedern an, deren man heute nachgerade überdrüssig geworden ist. Auch von den Männergesängen können wir nichts besonders Vortheilhaftes sagen. So stört uns gleich im ersten Liede die Moutonie der viermal wiederholten rhythmischen Figur:



welcher dann ein Satz in $\frac{3}{4}$ -Takt folgt: ein Gegensatz, der durch den Text in keiner Weise geboten scheint. Im Allgemeinen fehlt diejenige Eigenschaft, welche bei Männergesängen uns das erste Erforderniss zu sein scheint: Kraft, Energie, acht männliche Haltung — welche freilich bei den gewählten Texten auch nicht zum Ausdruck kommen konnte.

Wenden wir uns zu den reiferen Gehilden, die unsere Aufmerksamkeit in ungleich höherem Grade fesseln. Da sind es denn gleich die als Op. 4 erschienenen Balladen, die uns wegen der Vielseitigkeit und zutreffenden Wahl der Ausdrucksmittel überrascht und erfreut haben, und auf welche wir daher etwas näher eingehen wollen. Die erste, »Pharao« (von Strachwitz), behandelt den biblischen Stoff des Durchzugs der Juden durch das rothe Meer, und den Untergang des nachfolgenden pharaonischen Heeres. Den Anfang: »An dem rothen Meer, mit bekümmertem Seel', mit der Stirn' im Staube, lag Israels u. s. w., betont der Componist durch eine sinnige im erzählenden Ton gehaltene Mollmelodie mit *Unisono* der Begleitung, die uns sofort den Ernst der Situation vergegenwärtigt. In *F*-dur darauf, *Maeztoso con fuoco*, mit punktirtem Rhythmus in der stark tönenden Begleitung, beschwört Moses die Fluth, worauf mit einer Wendung nach *D*-dur (statt *Moll*) der Zug des Volkes des Herrn »durch die Gasse in prächtiger majestätischer Weise musikalisch versinnlicht wird. Nun erhebt sich in einem *Allegro non troppo* ein unruhiges Drängen und Wogen durch punktirte und Triolenrhythmen: »Pharao kam an das Ufer gegrauste. Noch mehr drängt sich im folgenden *Allegro con fuoco* *D*-moll der Rhythmus zusammen. Ein unheimliches Säusen des tremolirenden Basses bei aufsteigenden starkkürten Achteln der rechten Hand scheint die Gefahr anzudeuten; doch »hinab in das Meer mit Wagen und Trosse u. s. w. Dann, nachdem der musikalische Satz dasselbe Motiv in *A*-moll gebracht, geht bei den Worten »Auf brüllten die Wogen die Musik plötzlich *ff* aus dem *A*-moll-Accord in den Sextaccord von *F*-moll über — eine prächtige Wirkung an geeignetster Stelle! Doch ganz recht musikalisch lenkt die Harmonie von $\frac{6}{4}$ durch

$\frac{7}{6}$ wieder nach *D*-moll zurück; das anfängliche unheimliche Säusen hat sich dabei durch das einfache *fortissimo* gleichsam in crasse Wirklichkeit verwandelt. — Zum Schluss ertönt wieder die einfache Weise des Anfangs, welche nur vielleicht passender erst bei den Worten »Und Juda kniete eingetreten wäre, da die vorhergehenden Worte doch wohl noch zum Untergang des pharaonischen Heeres gehören. Zuletzt wendet sich der Satz im *pp* nach *D*-dur, sehr entsprechend dem »und still war's über der Gläthe. — Auch die zweite Ballade »Belsazar« (von Heine) ist sehr charakteristisch betont; sie entrollt ein grossartiges und ergreifendes Bild jener Nacht, in welcher die schreibende Hand durch ihr »Mene tekel Belsazar« das Urtheil verkündet. Die Composition beginnt ganz leise in *B*-moll, die nächtliche Ruhe Babylons bezeichnend; lebendig wird es bald bei der Beschreibung des Lärms in der Königsburg. Frechen Trotz athmet die ganze Stelle in Melodie und in Rhythmik. Dann malt die Musik das vielguldnen Geräth und den »heiligen Becher« durch einen schönen wohlklingenden *Gesdur*-Satz. Dann scharfe Accorde zu des Belsazar Hohnspruch an Jehova, und nun ein *Allegro* *B*-moll $\frac{3}{4}$, von sehr unheimlicher Färbung; die rechte Hand tremolirt in Sechszehnteln den *B*-moll-Accord u. s. w., alles *pianissimo*, wobei die linke Hand eine selbstständige Melodie in diesem Rhythmus:



führt; über all dem des Königs und seines Hofstaats plötzliche Bangigkeit vom Sänger in ergreifenden Intervallen ausgemalt; dann eine chromatisch absteigende Scala in Vierteln der linken, aufsteigende immer tremolirende Accorde der rechten Hand, ein vermindertes Septimiaccord kurz und *ff* abgerissen, und darauf eine schwirrende, bewegte, ganz in der Höhe sich bewegende Figur:



hierzu wird vom Sänger die schreibende Hand recitativartig angedeutet. Darauf wiederholt sich der frühere Satz in *B*-moll, in welcher Tonart auch das Stück schliesst. Die Modulationen und sonstigen Ausdrucksmittel desselben in Verbindung mit dem erklärenden Gesangstexte werden kaum verfehlen, jedem Hörer ein Liesten zu bereiten. Dass dabei aber Alles streng musikalisch ist, dies macht uns auch dieses Stück um so werthvoller. — Die dritte Ballade »Rheinsages« (von Geibel) ist natürlich weniger aufregender Art, es sind der Gegensätze und Steigerungen hier schon im Texte weniger enthalten; aber der richtige Ton ist auch hier gut getroffen, die vorhandenen Gegensätze sind gut ausgedrückt.

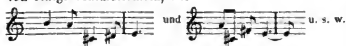
An diese Balladen schliesst sich ein weiterer Bass-Gesang: »Reue« (von Platen) würdig an. In der Tonart *D*-moll, in stark bewegttem Rhythmus, der sich in die Solostimme und den Bass der linken Hand vertheilt, während die rechte Hand die Harmonie in schwirrenden Accorden entfaltet und nur in der Stelle, wo von den Sternen die Rede ist, in ruhiger Achtel übergeht, wird der Inhalt des Gedichts durchaus entsprechend wiedergegeben.

Die sieben Duette für Sopran und Alt, Op. 7 und 8, zeichnen sich im Allgemeinen durch noble Stimmführung aus; als Vorbild merkt man wohl die Mendelssohn'schen

zweistimmigen Lieder heraus, am auffallendsten vielleicht im »Abendreihn« und in »Trost der Nacht«, wo sogar verschiedene Anklänge vorkommen; doch dürfte es schwer genug halten (die Mehrzahl der gedruckten zweistimmigen Lieder aller möglichen Componisten beweist es), dieser Aehnlichkeit ganz zu entgehen. Wesentliches auszusetzen fanden wir nur an dem »Wandervöglein«, wo die zu starken Sprünge in der Melodie schwer zu singen sind und überdies leicht eine triviale Wirkung machen; bei der Lebendigkeit des $\frac{3}{4}$ -Rhythmus wäre es genug gewesen, wenn der Componist statt Quartan Secunden, und statt Sexten Quartan oder Quinten gebraucht hätte. *) — Bei der nicht allzu grossen Anzahl wirklich gelungener und geschmackvoller zweistimmiger Lieder mit Clavierbegleitung, und bei dem Umstande, dass die Mendelssohn'schen doch schon etwas abgesehen sind, sollte man den v. Holstein'schen eine recht weite Verbreitung zutrauen dürfen.

Wir knüpfen hier sogleich einige Worte über die Duette ohne Begleitung an. Dieselben gehören eigentlich mehr in das Gebiet der Lieder im Volkston, als in das der Kunstlieder. Die hier angewendete Zweistimmigkeit ist eine homophone, d. h. die zweite Stimme schliesst sich der ersten zumeist in gerader Bewegung (Terzen, Sexten und dergl.) an. Ein Auseandertreten in canonischen Formen ist selten und nur ganz vorübergehend gewagt; dadurch aber hätten die Lieder erst eigentlich künstlerisches Interesse gewonnen. Ihren Zweck im Freien gesungen zu werden, dürften sie mit Glück erreichen, wenn in fröhlicher Mädchen- oder Frauengesellschaft das eine oder andere angestimmt wird. In rein künstlerischer Absicht scheinen sie nicht geschrieben. Der Satz ist übrigens gut; nur in Nr. 10 »Mägdlein am Brunnen« wird die Harmoniefolge des zweiten Systems, wo nach dem Dominantseptimenaccord von G-dur ($\frac{7}{b}$) in der Tonart D-dur fortgefahren wird, nicht zu billigen sein.

Die Waldlieder Op. 9 stehen an Gehalt weit über dem gleichnamigen Op. 1. Die Stimmungen sind tiefer erfasst, lebendiger und gediegener in Töne umgesetzt. Der Anfang des ersten Liedes »Morgens« enthält in den Worten »Welch neues frohes Leben einen Anklang an Beethoven's »Herz, mein Herz, was soll das geben; auch die Musik konnte sich in Rhythmus und Melodie der Aehnlichkeit mit dem Beethoven'schen Liede nicht ganz entziehen; in übrigen ist das Lied selbständig und sehr wirksam. Vielleicht hätten einige Schlussformeln, wie



sanglicher und zugleich gewählter ausfallen können. — Das zweite Lied »Waldliebe« hat frischen Zug und ist vorzüglich declamirt. **) Das schönste Lied dieses Heftes scheint uns das »Im Sturm« (Fis-moll $\frac{3}{4}$). Schön geschwungene Melodie, treffliches Accompagnement gehen in vorzüglicher Weise die eigenthümliche Mischung der Stimmung des Ge-

*) In harmonischer Beziehung sind uns einige Stellen aufgefallen, wo die Führung des Basses consequenter und zugleich natürlicher sein könnte. So würden wir in »Aus der Jugendzeit« bei der Stelle »als ich wieder kam« im zweiten Takt statt des matten $\frac{4}{4}$ -Accords lieber den $\frac{6}{5}$ -Accord substituiren; in »Nacht«, auf der zweiten Seite, System 1 Takt 2 zu 3 statt 4 3 lieber $\frac{6}{f}$ a setzen.

**) Seite 2 System 2 hätte der Bass gewonnen, wenn statt der vielen Fundamentaltöne Terzen und Septimen zur Anwendung gekommen wären.

dichts wieder, nämlich die Freude am Sturm. Das folgende Lied »Wald einsamkeit« (Des-dur $\frac{3}{4}$ Adagio) ist durchcomponirt und enthält mehrere Gegensätze in Melodie, Rhythmus und Bewegung, die aber alle durch das Adagionotiv schön zusammengeschlossen sind. (Die Wendung nach Ges-dur im 3. und 4. Takt klingt etwas stockend, wir glauben, die Melodie hätte anders harmonisirt werden können.) »Waldvöglein« interessirt durch freie Handhabung des Rhythmischen, lebendige Bewegung und charakteristische Begleitung. (Seite 4 unterstes System sind wieder etwas zu viel Grundtöne im Bass.) Am »Abschiede endlich halten wir nur auszusetzen, dass sein Text für eine Altstimme, wobei doch ein singendes Frauenzimmer in Betracht kommt, nicht recht passt, besonders wo vom Schreiberpult und Bücherschrein die Rede ist. Sonst zeichnet sich das Lied durch recht deutschen Gemüthston aus. Das Heft ist Altstimmen entschieden zu empfehlen.

Noch mehr als das vorige Heft haben uns die beiden folgenden Liederhefte Op. 10 und 13 interessirt und erfreut. Jenes (folgende Gedichte behandelnd: »Nun die Schatten dunkeln von Geibel, »Am Strande« von H. Staake nach Klaus Greth, »Ich fahr' dahin« von Roquette, »Abendgang« von Zedlitz, »Geh' zur Ruh« von Beck) wegen der Vielseitigkeit des Ausdrucks, — dieses (die Reiterlieder enthaltend) wegen der Einheitlichkeit der Haltung bei strenger Charakteristik des Einzelnen; beide wegen merkwürdigen Fortschritts in feiner Harmonisirung und gewählter Melodik. Die fünf Lieder Op. 10 sind durchweg von edelster musikalischer Poesie getränkt und entschieden der hochverehrten Frau würdig, der sie der Componist gewidmet hat (Frau Livia Frege in Leipzig). Geht durch das erste Lied (E-dur $\frac{3}{4}$ Ruhig bewegt) ein Hauch reinster und edelster Sehnsucht; gleichen die musikalischen Wendungen und Figuren des zweiten (E-moll $\frac{3}{4}$, Bewegt) den ununterbrochen am Ufer brandenden Fluthen und den ihnen entsprechenden Regungen des Herzens; geben die schneidenden Accorde und die scharfen Rhythmen der Gesangsmelodie im »Ich fahr' dahin« (H-moll $\frac{3}{4}$, Leidenschaftlich bewegt) ein getreues Bild des rastlos stürmenden Schmerzes, nur in der Mitte einmal durch sanfte Sechszehntelbewegung bei den Worten »Die welken Blätter liegen« schön gemildert — so ist der Ton des vierten (Des-dur $\frac{3}{4}$, Schwärmerisch) in der breiten Taktart, der langgezogenen Melodie und der schön durchgeführten zarten Begleitungsfigur meisterhaft getroffen, und auch das fünfte Lied (F-moll $\frac{3}{4}$, Ziemlich langsam) wird durch die Eigenthümlichkeit seiner Harmonik interessiren, und durch die Herzlichkeit seines melodischen Hauptmotivs empfindliche Hörer gewinnen.

In den »Reiterliedern für Bass« (aus A. Becker's »Jung Friedel, der Spielmann«) herrscht ein recht soldatischer Klang nebst einer nicht geringen Dosis von Humor. Unisonos, Horn- oder Trompetengänge in der Begleitung, frische Rhythmik, lustig springende Intervallschritte der Gesangsmelodie, Marschformen u. s. w. herrschen vor, und doch kommen die verschiedenen Bilder (des Reiterlebens im Kriege) zur treffendsten Charakteristik. Die meisten sind Strophenlieder, was hier gewiss das richtigste. Nr. 2 »Vom langen Jöge« ist etwas lang, da das Gedicht sechs Strophen aufweist; doch hat der Componist in der 4. und 5. Strophe eine andere Hauptmelodie zu Hilfe genommen, nur den Refrain beibehaltend (»Die Reiter sind da, die Schwarzen«; — welche Worte durch eine eigenthümlich harmonische Wendung [h in vier Octaven in F-moll] sehr gelungen charakterisirt sind). In Nr. 4 »Der Trompeter bei Mühlberg« geräth der Text in etwas zu realisti-

sche Beschreibungen. Doch hat sich der Dichters wohlweislich gehütet, dieses Element auch in die Musik zu tragen, welche vielmehr ihren Marschcharakter treu festhält und weder in Melodie noch Harmonie aus den Grenzen des einfach Liedhaften herausgeht.

Von den fünf Liedern Op. 16 (*»Am Bach«* von Oser, *»Jägerlied«* von Mörke, *»Winterlied«* von Platen, *»Als ich wegging«* von Klaus Groth, *»Komm bald«* von Lingg) möchten wir Nr. 4, 4 und 5 als die gelungensten bezeichnen. Im *»Jägerlied«* stört uns zwar nicht der Rhythmus von fünf Takten, der sogar hier sehr wohl angebracht ist; dagegen eine gewisse harmonische Unbeholfenheit im Nachspiel des Claviers. — Im Ganzen scheint uns dieses Heft an Innigkeit und Noblesse gegen Op. 40 zurückzustehen.

Wir hätten nun noch des Duett's für Sopran und Bass *»Tannhäusers«* (und *Venus* — Text von H. Lingg) zu gedenken, gestehen aber, dass unserm Gefühl nach der Componist besser gethan hätte, diesen Stoff der *»Wagner'schen«* Oper zu überlassen. Wir sind froh, dass ihm diejenigen Töne nicht zu Gebot stehen, die hier gefordert werden dürften; denn mit einer Idealisierung dieser Persönlichkeiten scheint es uns, der vorliegenden Composition nach, denn doch etwas schwerer zu halten als man augenblicklich glauben mag. Die Figuren und die ganze Umgebung sind doch zu typisch und zu scharf gezeichnet. Wir vermögen aber der Lüsternheit, selbst wo sie in genialer Weise musikalisch ausgedrückt wird, aus tieferen Gründen in der Kunst keine Stelle anzuweisen, am wenigsten in der Hausmusik. Die v. Holstein'sche Composition des Gedichts, das uns schon an und für sich nicht besonders gelungen scheint (z. B. wenn *Venus* singt: *»Tannhäuser, ich will dir etwas sagen, wer wird so fröhlich jauchend«*) ist so, dass durch Unterlegung anderer Worte und Substitution anderer Personen die Musik keineswegs verlieren würde.

Uebersehen wir die ganze Reihe der angezeigten Compositionen noch einmal, so erfreuen wir uns herzlich des vielen Schönen, das sie enthält, und gewinnen die zusehentliche Erwartung, dass die Feder des liebenswürdigen Sängers immer Gelungeneres und Vollkommeneres bringen werde. Er scheint uns, besonders nach den Balladen zu urtheilen, auch für das Dramatische entschiedene Begabung zu besitzen.

Berichte.

Leipzig. S. B. Ueber die Concerte der vorigen Woche sind wir diesmal leider nur theilweise im Stande, nach eigenen Eindrücken zu berichten. Das Concert der Singacademie im Gewandhaussaale sollte in drei Abtheilungen zuerst geistliche, dann bekannte weltliche Musik, und endlich Novitäten bringen; doch wurde auch diese Eintheilung plötzlicher Erkrankungen wegen nicht streng eingehalten und das Programm daher etwas bunscheitig. Der erste Theil brachte die Motette *»Ich lasse dich nicht«* von J. Chr. Bach, dann Variationen aus der *Serenade* Op. 41 von Beethoven (von C. Thern für zwei Pianoforte arrangirt und von den beiden jungen Herren Thern gespielt); Lied für 2 Soprane und Alt von Schumann; *Ave verum corpus* von Mozart und *Quando corpus morietur* aus dem *Stabat mater* von Rossini. Der zweite Theil: Lieder für gemischten Chor von Hauptmann (*Wanderers Nachlied*, *Frühlingslied*), Volkmann's *Händel-Variationen* (von Thern eingerichtet und wie oben vortragen), Schumann'sche Duette für Sopran und Alt mit Clavierbegleitung (gesungen von den Damen Wigand und Martini) und Schumann's *»Zugenerleben«* für Soli, Chor und Clavier. Der dritte Theil: Zwei neue Chorcompositionen (Roland's

Schwanenlied, Ballade für Bass-Solo, Chor, Horn und Pianoforte von L. Meinardus; — *Bräutlied* für Solo, Chor, zwei Hörner und Pianoforte von Ad. Jensen) und dazwischen ein von C. Thern componirtes Andante (wie oben). Die Vorträge des Chors der Singacademie*) zeichneten sich im Ganzen durch stimmlichen Voll- und Wohlklang, auch im Ganzen durch feste und sichere Haltung aus; zu wünschen blieb dagegen grössere Freiheit und Zartheit des Colorits: ein rechtes *piano* und *pianissimo* glaubten wir den Abend sehr selten zu hören. — Von den Chor-Novitäten machte Meinardus' Roland-Lied besseren Eindruck als Jensen's *Bräutlied*. Jenes brachte doch wenigstens trefflichen Chorsatz und überhaupt gesunde Musik, wenn sich auch nicht verhehlen lässt, dass von dem in Anspruch genommenen Horn ein weit interessanterer Gebrauch gemacht werden konnte (besonders wenn man den Reichtum an Mitteln bedenkt, welche diesem Instrumente in Schemmterklang, gestopften und gedämpften Tönen gegeben sind); über das Jensen'sche Lied werden wir demnächst eine Recension veranlassen; die Aufnahme des Stücks im Concert der Singacademie blieb ungewiss, da es den Schluss des sehr langen Concerts bildete, wo denn das Publicum sich beileide das Freie zu gewinnen. Von den Solosängern erwarben sich namentlich die oben genannten Damen mit den Schumann'schen Duetten wohlverdienten allgemeinen Beifall. Auch die Gebrüder Thern ernteten für ihre feinstudirten Vorträge sehr viel Applaus, am meisten nach dem geistreichen Variationen-Cyklus von Volkmann, der uns in der That in dieser Form noch besser gefiel als in der Urgehalt, wo die starke Anwendung von Pedal leicht Undeutlichkeit erzeugt; als leichte Variationen vermögen wir indess das Werk nicht anzuerkennen: die Bildungen weichen zu weit ins Plan- und Grundlose ab.

— Das vierte Concert der Euterpe gestaltete sich zu einer *»Soirée für Kammermusik«* und wurde mit Mozart's Streichquintett in G-moll eröffnet, mit dem Clavierquintett von Schumann beschlossen. Die erste Geige spielte in beiden Stücken Herr Concertmeister Jakobsohn aus Bremen, das Clavier im letztern Fräul. Mehlig. Ausserdem spielte noch Herr Jakobsohn *Notturmo* und *Scherzo* von Spohr, Fr. Mehlig S. Bach's *Orgelfuge* in A-moll, und Concertetuden von Chopin und Henselt. Ueber Ersteren erfahren wir, dass er sich neuerdings als trefflichen Violinisten bethätigt habe; sein Spiel sei rein, fein und edel; nur ein wenig befangen, nicht frei und energisch genug gewesen. Fr. Mehlig's Spiel wurde uns in dem Schumann'schen Quintett am meisten gelobt; die Etuden seien in allzu rapidem Tempo genommen, die Bach'sche Fuge etwas trocken gespielt worden.

— Neuntes Abonnementconcert. Programm: Erster Theil: Ouverture, *Scherzo* und *Finale* von Schumann, Violin-Concert in ungarischer Weise (erster Satz) von J. Joachim (Herr J. Grün). — Zweiter Theil: Suite in fünf Sätzen (Op. 7) von H. Esser (zum ersten Mal), Ballade und Polonaise für Violine von Vieuxtemps (Herr Grün), Ouverture zu *Euryantbe* von Weber. — Esser's Suite hat die Probe im Gewandhaus trefflich bestanden und sehr viel Beifall davongetragen, namentlich die Sätze *»Introduction«*, *»Scherzo«* und *»Finale«* gefielen sehr. Diese Thatsache freut uns um so mehr, als Esser von Kritik und Publicum bisher viel zu wenig geschätzt wurde. Es ist wahr, so lange Sterne wie Mendelssohn und Schumann im frischesten Glanze strahlten, konnten Esser und andere süddeutsche Componisten nicht die gebührende Beachtung finden, die denselben aber jetzt umso mehr zukommen muss, als sie an Tüchtigkeit der compositionistischen Technik, an Frische und Lebendigkeit der Erin-

*) Bekanntlich nach dem Gewandhaus eins der ältesten biesigen Musikinstitute, mit reicher Bibliothek und schönen Stimmkräften; früher mit dem Institut der Abonnementconcerte innig verbunden, jetzt leider von demselben ganz getrennt.

dung der norddeutschen Richtung ohne Weiteres voraus sind. Wir machen hier auch auf eine Symphonie von Esser aufmerksam, die vor mehreren Jahren bei Schott erschienen ist und es wohl auch verdient, von den Concertinstituten berücksichtigt zu werden. Ueber die Suite (ebenfalls bei Schott im Stich erschienen) bringen wir demnächst eine eingehende Recension. — Herr Grün, der schon vor etwa sechs Jahren vor dem Gewandhaus-Publicum aufgetreten, und uns von Wien her, wo er Schüler des Conservatoriums gewesen, bekannt ist, legte grosse Fortschritte dar, die er in der Nähe Joachim's gemacht, sowohl in Technik als in edler Einfachheit und Würde des Vortrags. An Grösse des Tons und künstlerischer Strenge nach mancher Richtung wird er immer noch diesem Vorbild nachzustreben haben. Er wurde vom Publicum lebhaft ausgezeichnet. Ueberhaupt darf dieses neue Concert, das wir zu unserem Bedauern nicht besuchen konnten, zu den schönsten der bisherigen Saison gerechnet werden.

Nachrichten.

In Königsberg gab die dortige Singacademie kürzlich zum Besten des Krankenhauses der Barnherzzeit ein geistliches Kirchenconcert, in welchem zwei Sanctus (D-moll und C-dur) und ein Choral von S. Bach, Glück's *De profundis*, Mendelssohn's Psalm »Nicht uns, Herr, zu geistliche Abendlieder von Reinecke und Liszt's 43. Psalm aufgeführt wurden. Die Stücke von Bach zeigten in der Aufführung, wie uns gemeldet wird, durchweg Mangel an Verständniss. Ueberhaupt scheint diese Singacademie mit Bach und Handel nur zu kokettiren, und man hätte den Eindruck gehabt, dass die Sänger erst bei Mendelssohn warm wurden. Ueberrassend war den dortigen Musikverständigen, wie sich der Liszt'sche Psalm in diese Aufführung verirren konnte und es wird lebhaft beklagt, dass in den dortigen massenhaften Kreisen der Singacademie der Geschmack so sehr irreflektirt werden konnte, Zeit und Kräfte der Sänger an ein Werk zu wenden, das nur den Eindruck einer kläglichen Fehlgeburt machte, da darin, von der ganz formlosen Anlage abgesehen, doch nur Effecte und Klangwirkungen das hervorstechende Moment sind. — Reinecke's Abendlieder wurden solo gesungen und gefangen nicht am besten; auch gehören sie nicht in die Kirche.

Das zweite philharmonische Concert in Wien brachte: Overtüre Op. 424 von Beethoven, Overtüre zu Ferabras von Schubert, Mendelssohn's G-moll-Concert (Fr. Kolar), und Schumann's D-moll-Symphonie. — Ebenfalls selbst hat man wieder einmal gute Musik einem Wohlthatigkeits-Concert-Publicum vorgesetzt und ist ihel damit gefahren. Esser's Suite und Mendelssohn's »Lohengans« fanden in den Räumchen des Hofopertheaters ein sehr kleines und frostiges Publicum vor sich.

Im 4. Gesellschafterconcert im Colner Gürzenich kam Esser's Suite (mit geringem Erfolg als in Leipzig und Wien) und Handel's »Semler« zur Aufführung.

Das 6. Concert populaire in Paris brachte: Polonaise aus Struensee von Meyerbeer, Overtüre zu Coriolan und Symphonie in C-dur von Beethoven, und Adur-Symphonie von Mendelssohn. Das Programm des siebenten enthält: Semiramis-Overtüre von Rossini, vierte Symphonie von Gade (zum ersten Mal), Balletstück aus Prometheus von Beethoven, Athalia-Overtüre von Mendelssohn, Largo und Finale (aus 7) von Haydn. — In der Kirche à Saint-Eustache dageselbst kam am 28. v. Mts. eine Messe von Ch. Gounod zur Aufführung.

Das erste Concert des Mozarteums in Salzburg brachte eine Symphonie in D-dur von J. Haydn, den Chor der Gefangenen aus der Oper »Fidelio« von Beethoven, die Phantasie in G-moll von Mozart, orchestriert von Ritter von Seyfried, zwei Chöre von M. Hauptmann, und die Kirmess-Szene aus der Oper »Faust« von Gounod. — Die Liederfabel beging ihr Stiftungsfest am Morgen durch Vorführung einer Vocal-Messe mit Hörner- und Posannenen-Begleitung von H. Schlager und am Abend mit dem Vortrage von Felicien David's »Wüste«. — Im zweiten Concert des Mozarteums horte man die Overtüre zu »Meerestille und glückliche Fahrt« von Mendelssohn, die zweite Paganini-Arie aus »Figaros Hochzeit« von Mozart, vorgelesen von der Opernsängerin Fr. Seewald, und als allegroem gewöhnliche Reprise David's »Wüste. Im nächsten Concerte kommt Schumann's »Paradies« und Paris zur Aufführung. Der Leiter dieser Concerte ist der Director des Mozarteums, Herr Hans Schlager.

In Chemnitz (Sachsen) fand am 24. November eine Kirchenmusikauflührung mit folgendem Programm: Erster Satz aus Mendelssohn's zweiter Orgelsonne, *Alla triantà beata*, Chor (von 7), »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt« Chor von J. M. Bach, Arien für Sopran von Stradella, »Tenebrae«, Chor von M. Haydn, Duett für zwei Sopranstimmen von Mendelssohn (aus Op. 29), vier Sätze aus Fr. Liszt, Geistliches Lied von J. Brahms.

Von dem in Paris erscheinenden Sammelwerke von Farreac »Le Tréor de pianistes« ist die 9. Lieferung erschienen. Sie enthält, ausser den 8 Fugen von Friedemann Bach, 2 Phantasien, 6 Sonaten und 4 Sätze von Wlth. Hassler, 18 Toccaten von Giose Moffat und 7 (37) Sonaten von Beethoven, nebst Noten über diese Meister.

Im ersten Brüsseler Volksconcert wurde u. A. Stücke aus Meyerbeer's Afrikanerin vorgeführt!

Das zweite Abonnement-Concert in Coblenz unter der Leitung von Max Bruch brachte: Zwei Entracte aus Rosamunde von Fr. Schubert*, Beethoven's Egmont-Overtüre, Schumann's *Bianche de Provence* von Cherubini, »Gesang der Geister über den Wassern« von F. Hiller. Ausserdem spielte Herr Capellmeister Hiller sein Fis-moll-Concert und drei neue Clavierstücke. Ferner liess sich eine neue Sängerin aus Mannheim, in Wien gebildet, Fraul. Aurelie Witz (f), hören.

Die Wiener »Recensionen« kündigen in ihrer Nummer 48 an, dass sie zu Neujahr zu erscheinen aufhören. Für Wien jedenfalls ein grosser Verlust, da diese grosse Stadt nun nicht ein einziges anständiges Musikblatt mehr besitzen wird!

In Troppau (österr. Schiesien) ist ein Musikverein entstanden, welcher unter Leitung eines Herrn Musikdirector Hummel Abonnementconcerte gibt.

J. L. Zwonar, Director der Söphien-Academie und Regenschori an der Dreifaltigkeitskirche in Prag, ist am 23. Nov. gestorben. Er soll sich durch Forschungen auf dem Gebiet der althörmischen Kirchenmusik verdient gemacht haben. — Eben erfahren wir, dass auch Professor Milder, Violinist (Lehrer von F. Erlau), dageselbst gestorben ist.

Ein neues Werk von F. Hiller, »Pflöngens«, Gedicht von Immergrün, für Chor und Orchester, ist im Stich erschienen.

Herr Capellmeister Carl Reinecke hat kürzlich in Kiel ein Concert gegeben.

Herr H. Stiehl in Petersburg gedenkt dageselbst Symphonie-Concerte zu billigen Preisen einzurichten.

Herr Bernh. Scholz, früher Hofcapellmeister in Hannover, hat sich in Florenz niedergelassen, um dageselbst für deutsche Musik zu wirken. Er hat einen Gesangsverein »Cherubini« gegründet und beabsichtigt mit demselben in diesen Tagen ein Concert zu geben, in welchem u. A. Beethoven's C-Messe zur Aufführung kommen sollte.

A. Langert's Oper »Des Sängers Fluch«, die in den kleinen thüringischen Residenzen mit so viel Beifall gegeben wird, ist in Wien vollständig durchgefallen. Die Kritik dageselbst spricht sich sehr scharf über dieselbe aus. E. Stelle sagt, Verdi, Meyerbeer und Wagner seien die Muster des Compensiren. Ed. Hanslick nennt sie eine verwasserte Copie B. Wagner's.

Ans München wird gemeldet, der König habe B. Wagner befohlen, Bayern »auf einige Monate« zu verlassen. Als Grund wird angegeben, Wagner habe den König zur Entfernung des Cabinetrathes Herrn von Pfistermeier zu bereden gesucht, welcher Wagner's masslosen Bedürfnisse Schranken zu setzen suchte.

Leipzig. Die »Leipziger Liedertafel« veranstaltet am 2. Decbr. ein »Kranzchen«, wobei Compositionen von M. Hauptmann, Mendelssohn, Abt, Schubert, Rietz, C. Zöllner, Rub. Seitz, Esser, Kalliwoda, C. Kreuzer und W. Spiedel zur Aufführung kamen.

Briefkasten der Redaction.

H. in F. Eine andere Correspondenz, als die in Nr. 47 unter den »Nachrichten« gebracht, ist uns unseres Erinnerers gar nicht gekommen. Eine Recension über A's Columbus finden Sie in Nr. 42 dieses Jhrs.

* Wir bemerken hier nachträglich, dass einer dieser Entracte, das Andante, ganz dasselbe Thema aufweist, welches im Andante des A-moll-Quartetts desselben Meisters die Grundlage bildet.

ANZEIGER.

[108] Beethoven's Werke.

Breitkopf und Härtel'sche Ausgabe.

Unsere Ausgabe von Beethoven's Werken ist heute in Partitur und Stimmen vollendet; nur einiges Ungedruckte, sowie ein Bericht über die getübte Kritik soll später nachfolgen.

Das Ganze der Partitur-Ausgabe, 24 Serien in 38 Bänden, kostet brochirt 199 Thlr. 24 Ngr., elegant gebunden 223 Thlr. 2 Ngr.

Von der Partitur-Ausgabe haben wir 10 Exemplare auf größerem und stärkerem Papier, im Format der Publicationen der Bach- und Handel-Gesellschaft, drucken lassen. Von dieser Prachtausgabe sind noch 5 Exemplare zur Verfügung übrig. Der Preis eines solchen Exemplars ist 300 Thlr.

In der gewöhnlichen Ausgabe wird jede einzelne Serie und jedes einzelne Werk zu den in dem Prospect angegebenen Preisen (3 Ngr. pro Bogen) abgegeben. Dieser Prospect ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen unentgeltlich zu erhalten.

Leipzig, am 12. December 1865.

Breitkopf und Härtel.

[109] Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Empfehlenswerthe musikalische Festgeschenke.

Lieder und Gesänge

von Felix Mendelssohn Bartholdy

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Op. 19. 24. 47. 57. 71. 84. 86. 99. (43 Lieder.)

In elegantem Sarsenet-Bande mit Golddruck. Preis 6 Thlr. 15 Ngr.

Dieselben für eine tiefere Stimme. In gleichem Einbände. Preis 6 Thlr. 15 Ngr.

LIEDERKREIS.

100

vorzügliche Lieder und Gesänge

für eine Stimme

mit Pianoforte-Begleitung.

In elegantem Sarsenetbände mit Golddruck.

Preis 5 Thlr.

[200] Im Verlage von Gustav Heckmann in Pestreschen soeben:

SAPPHO

dramatische Scene für Sopran-Solo

mit Begleitung des Orchesters

componirt

von Robert Volkmann.

Op. 40.

Partitur 4 Thlr. 40 Sgr.

Stimmen 3 Thlr. 40 Sgr.

Clavierauszug 25 Sgr.

[201] Neue Entre-Acte für Theaterdirectionen und Orchester.

Soeben im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Charakterstücke und Zwischenacte für kleines Orchester zum Gebrauch für Concert und Theater

von A. F. Riccius.

Op. 85. Heft 1. 4 Thaler.
- 2. 3 Thaler.

[202] PREISE von liniirtem Notenpapier

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Hoch-Format.	
Zu Partituren mit 12 Linien	à Buch 40 Ngr.
- - - - - 14	- 10 -
- - - - - 16	- 10 -
- - - - - 18	- 10 -
- - - - - 20	- 10 -
- - - - - 22	- 10 -
- - - - - 24	- 10 -
- - - - - 26	- 10 -
- - - - - 28	- 10 -
- - - - - 30	- 10 -
- - - - - 32	- 10 -
- - - - - 34	- 10 -
- - - - - 36	- 10 -
- - - - - 38	- 10 -
- - - - - 40	- 10 -
- - - - - 42	- 10 -
- - - - - 44	- 10 -
- - - - - 46	- 10 -
- - - - - 48	- 10 -
- - - - - 50	- 10 -
- - - - - 52	- 10 -
- - - - - 54	- 10 -
- - - - - 56	- 10 -
- - - - - 58	- 10 -
- - - - - 60	- 10 -
- - - - - 62	- 10 -
- - - - - 64	- 10 -
- - - - - 66	- 10 -
- - - - - 68	- 10 -
- - - - - 70	- 10 -
- - - - - 72	- 10 -
- - - - - 74	- 10 -
- - - - - 76	- 10 -
- - - - - 78	- 10 -
- - - - - 80	- 10 -
- - - - - 82	- 10 -
- - - - - 84	- 10 -
- - - - - 86	- 10 -
- - - - - 88	- 10 -
- - - - - 90	- 10 -
- - - - - 92	- 10 -
- - - - - 94	- 10 -
- - - - - 96	- 10 -
- - - - - 98	- 10 -
- - - - - 100	- 10 -

Quer-Format.	
Zu Partituren mit 8 Linien	à Buch 40 Ngr.
- - - - - 10	- 10 -
- - - - - 12	- 10 -
- - - - - 14	- 10 -
- - - - - 16	- 10 -
- - - - - 18	- 10 -
- - - - - 20	- 10 -
- - - - - 22	- 10 -
- - - - - 24	- 10 -
- - - - - 26	- 10 -
- - - - - 28	- 10 -
- - - - - 30	- 10 -
- - - - - 32	- 10 -
- - - - - 34	- 10 -
- - - - - 36	- 10 -
- - - - - 38	- 10 -
- - - - - 40	- 10 -
- - - - - 42	- 10 -
- - - - - 44	- 10 -
- - - - - 46	- 10 -
- - - - - 48	- 10 -
- - - - - 50	- 10 -
- - - - - 52	- 10 -
- - - - - 54	- 10 -
- - - - - 56	- 10 -
- - - - - 58	- 10 -
- - - - - 60	- 10 -
- - - - - 62	- 10 -
- - - - - 64	- 10 -
- - - - - 66	- 10 -
- - - - - 68	- 10 -
- - - - - 70	- 10 -
- - - - - 72	- 10 -
- - - - - 74	- 10 -
- - - - - 76	- 10 -
- - - - - 78	- 10 -
- - - - - 80	- 10 -
- - - - - 82	- 10 -
- - - - - 84	- 10 -
- - - - - 86	- 10 -
- - - - - 88	- 10 -
- - - - - 90	- 10 -
- - - - - 92	- 10 -
- - - - - 94	- 10 -
- - - - - 96	- 10 -
- - - - - 98	- 10 -
- - - - - 100	- 10 -

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 20. December 1865.

Nr. 51.

Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmäßig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Prämumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Aeltere Tonwerke in ersten oder doch neuen Ausgaben (Arien n. a. w. von Mozart). — Ritter v. Köchel's Mozarti-Catalog. — Rezensionen (Musikalische Biographien (Schluss)). — Die neue Orgel für die Domkirche zu Marienwerder. — Musikleben in London. — Berichte aus Bremen und Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Aeltere Tonwerke

in ersten oder doch neuen Ausgaben.

Arien mit Begleitung des Orchesters v. **W. A. Mozart**. Nr. 1 — 12.
Terzett für Sopran, Tenor und Bass, **Quartett** für Sopran, Tenor und zwei Bläse von demselben. Partituren, Orchesterstimmen und Clavierauszüge. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

(Das Verzeichniss dieser Arien mit Preisangabe der verschiedenen Ausgaben erscheint unter den Anzeigen der nächsten Nummer dieses Blattes.)

§ In Laufe der letzten Jahre sind in neuer, schöner Ausgabe die oben bezeichneten zwölf Concertarien Mozart's und zwei Ensemblestücke von ihm zu der Oper: *La Villanella rapita* von Bianchi, wieder erschienen. Wir erinnern uns einer ältern Ausgabe dieser Werke, die jedoch unseres Wissens nur die Clavierauszüge brachte. Eine frühere Partiturausgabe ist uns his jetzt noch nicht zu Gesicht gekommen. Mit Freuden begrüssen wir die nun vorliegende Originalausgabe. Es kann sich bei der Anzeige dieser Werke nicht um eine kritische Besprechung handeln, sondern nur darum, das musikalische Publicum auf die Schätze, welche ihm ein, gerade in dieser Compositionsart bisher unübertroffener herrlicher Meister darbietet, hinzuweisen. Zum Ruhme eines Tonsetzers noch Etwas sagen wollen, dessen Ruhm so fest begründet ist, wie derjenige Mozart's, wäre ein thörichtes, unnützes Unterfangen, ebenso thöricht aber wäre es auch, allenfallsigen Schwächen in seinen Werken nachspüren, Mängel in ihnen aufdecken zu wollen. Wir lieben den Meister wie er eben ist und vielleicht gerade darum längst so aufrichtig, haben so viel des Schönen und Herrlichen von ihm empfangen, dass wir sogar dasjenige gern und mit Dankbarkeit hinnehmen, was eine spätere Zeit vielleicht hätte besser machen können oder was wir heute jedenfalls anders zu hören gewohnt sind. Wir freuen uns der Mozart'schen Werke, wie wir uns des Frühlings und seiner Blütenpracht erfreuen, wir nehmen sie mit inniger Dankbarkeit hin, wie das Kind die glänzende Weihnachtsgabe empfängt.

Die vorliegenden unedirten Arien zählen wir unbedingt zu den dankenswerthesten Veröffentlichungen unserer Zeit. Welch eine Fülle der, köstlichsten Gesangsstücke wird durch sie den Gesangskünstlern, wie dem Publicum dargeboten! Man sollte meinen, es könnte nur über Mangel an dankbaren Concertstücken gar keine Klage mehr aufsteigen. Welcher Componist hat günstiger für die Stimme zu schreiben gewusst als Mozart? und doch hat er

nie vergessen, was er der Composition als solcher schuldig war. In seinen Gesangswerken finden sich aufs Innigste verbunden: Tiefe und Schönheit, geniale und originelle Auffassung und fesselnde Erscheinung, kunstvolle, an über-raschenden Momenten und bewundernswürdigen Zügen reiche Anlage und eine natürliche, herzegewinnende Form. Wenn es ein Feld im Bereiche der musikalischen Composition giebt, das schwierig zu bebauen ist, so ist es das der Concertcompositionen, besonders was den Gesang betrifft. Nicht umsonst ist gerade diese Gattung so sparsam vertreten. Wir besitzen von Beethoven, von Spohr, von Mendelssohn je eine Concertarie, von Weber deren sechs*), Mozart aber übertrifft hierin alle seine Rivalen. Nach der Aufzählung v. Köchel's schrieb er ausser vielen Duetten, Terzetzen und Quartetten an concertirenden Arien und Einlagestücken auf geistliche und weltliche Texte: 33 Sopran-, 4 Alt-, 11 Tenor- und 7 Bassarien. Von diesen 52 Werken, wovon leider manche ganz verloren gegangen, andere nur in Skizzen vorhanden sind, dürften bis heute kaum mehr als 20, höchstens 24 veröffentlicht sein. Die Missstände, die sich der Composition von Concertarien entgegenstellen, liegen in der That, dass solche Stücke in der Regel gewissen Künstlern auf den Leib zugeschnitten werden müssen und dass nach vorzugsweise äussere Verhältnisse zu berücksichtigen hat, wie den Geschmack des Publicums, eine hervortretende Brillanz, eine grössere Zugänglichkeit und populären Gehalt, alles Dinge, wodurch eine freie und höhere Erfassung und Durchführung der unternommenen Aufgabe dem Componisten wesentlich erschwert und der innere Gehalt des Werkes selbst leicht beeinträchtigt wird. In der That gehört ein Talent wie das Mozart'sche es war dazu, um immer trotz so mancherlei Nebenrückichten dem Geiste, dem wirklich musikalischen Gehalte, gegenüber materiellen Einflüssen ein siegreiches Uebergewicht zu bewahren, so dass er in der Mehrzahl seiner Schöpfungen auch auf diesem Gebiete, mit nur sehr wenigen Ausnahmen, Meisterwerke zu geben vermochte.

*) Für Concertsänger und -Sängerinnen dürfte es nicht uninteressant sein, dieselben aufgezählt zu finden: 1) Recitativ und Rondo, Op. 4 (für Mad. Frankl.). 2) Scene und Arie zu *Abu-Han*, Op. 19 (für Mad. Beyersmann). 3) Scene und Arie (*Ines de Castro*), Op. 21 (für Mad. Harlas). 4) Arie zu *Helene von Méhul*, Op. 28 (für Mad. Grunbaum). 5) Tenorscene mit Chor (*Ines de Castro*), Op. 23. 6) Scene und Arie zu *Lodoiska* von Cherubini, Op. 36 (für Mad. Milder).

Man sollte nun meinen, unsere Sängerrinnen und Sängervörder sich förmlich zu den neugebotenen ebenso gehaltenen als dankbaren Werken Mozart's bezuzügend, alle Concertprogramme müssten durch sie geziert sein u. s. f. Dem ist leider nicht also. Immer wieder begegnen wir den zu Ueberdruß gehörten Arien aus Opern und Oratorien. Ja, es konnte sogar kürzlich vorkommen, dass in einem Leipziger Gewandhausconcerte die Freischützaria: „Und ob die Wolke sie verhüllet zum Vortrage kam. Ist es gerechtfertigt, in solchen Concerten immer wieder Stücke zu bringen, die man allwöchentlich im Theater hören kann und die aus ihrem natürlichen Zusammenhang gerissen nie eine vollständige Wirkung zu machen vermögen? Wer erschrickt nicht, wenn auf einem Concertprogramme die unvermeidlichen Arien: „Wie nahte mir der Schlummer, oder: „Ocean, du Ungeheuers prangen? Wir stehen nicht an, diese Piecen zu den schönsten und dankbarsten Arien zu zählen, die es überhaupt giebt, aber auch das Schönste kann endlich abgedroschen erscheinen und uns fatal werden. An der Spärlichkeit des Repertoires der in Concerten auftretenden Gesangskünstler ist, abgesehen von dem Stimmumfang und Charakter der Vortragenden — denn niebricht sich anderswo gilt hier des Dichters Wort: „Eines schickt sich nicht für Alles — die beispiellose Indolenz, ja man kann es geradezu Trägheit nennen, unserer Sängerrinnen und Sänger schuld, wenn es sich darum handelt, neue Piecen einzustudiren. Wer dazu verdammt ist, solche Leute um den Vortrag einer Concertaria zu bitten, und gern etwas Anderes als längst Bekanntes erreichte, der weiss, welche Mühen es kostet, welche Hindernisse zu überwinden sind und wie oft selbst „Schmeicheleien ohne Zahl“ nicht verfangen wollen.“*) Zudem ist man in der Regel darauf angewiesen, für Concerte die Kräfte der Bühne zu verwenden — selbständige Concertsänger gehören zu den seltensten Erscheinungen, denn eine Stellung als Theatermitglied ist bei weitem einträglicher und angenehmer — aber wer vermag da etwas Anderes herauszubitten, als ein abgetumeltes Paradeferd aus irgend einer alten oder neuen Oper? Doch nicht allein aus dem angeführten Grunde dürfte es schwer sein, den vorliegenden Arien eine rasche Aufnahme in das Repertoire unserer Gesangskünstler zu gewinnen; es trägt auch noch die Schwierigkeit dieser Stücke dazu bei, dass sie wenig gehört werden. Mozart selbst lebte in der Periode, in der grosse Gesangskünstler noch nicht selten waren, wie sie es heute sind. Welche Gesangskräfte zählte nicht zu Ende des vorigen Jahrhunderts Wien, Dresden, Berlin, Italien! Dann beanspruchten diese Arien nicht nur eine ladellose, vollendete Kunstfertigkeit, eine nach allen Richtungen hin ausgeglichene Stimme, sondern auch eine künstlerische Auffassung, wie sie nicht jeder Sänger besitzt, einen eben so tief gefühlten, als dramatisch belebten Vortrag. Wie selten vereinigt sich das Alles in Einer Person!

Wir lassen nun die Arien der Reihe nach folgen, zu jeder einige kurze Bemerkungen fugend.

1) *Recitativ con Rondo* für Sopran: *Mia speranza adorata*, von Mozart im Januar 1783 für seine Schwägerin Madame Aloisia Lange componirt und von derselben in einem Concerte auf der Mehlgrube, später nochmals in Mozart's Benefiz-Concert vorgetragen. Für diese Aloisia, bekanntlich die erste Liebe unseres Meisters, hatte er schon im Jahre 1778 gelegentlich seines Besuches in Mannheim

*) Eine chrenvolle Ausnahme macht gerade in diesem Augenblick unsere ausgezeichnete Leipziger Sängerrin, Frau Julienne Flinisch. Vergl. Bericht aus Leipzig. II. Bd.

die wundervolle Arie: *Non so d'onde viene* componirt. Er rühmt von dieser lieben Weberin, dass sie dieselbe gesungen accurat so wie er es wünschte, und dass sie damit sich und ihm unbeschreibliche Ehre gemacht habe. Daunals war die Sängerin erst 15 Jahre alt und schon war ihre Stimme völlig ausgebildet. Sie besass einen hellen, schönen Sopran, gleich geeignet und gesehlt für den gefühlvollen Vortrag getragenen Gesanges, wie für die gewöhnliche Coloratur. Mozart nennt weiter die Ausführung der für die berühmte de Amicis componirten Arien aus *Lucio Silla* durch sie superb. Alle Zeitgenossen sind einstimmig im Lobe ihrer Stimme — die zwar nicht sehr stark, aber einschmeichelnd und angenehm und die schönste war, die man hören konnte — und im Preise ihrer Kunstfertigkeit. D. Schubart giebt uns eine Schilderung der Sängerin aus späterer Zeit: „Sie hat hohe und Tiefe und markirt die Töne mit ausserster Genauigkeit. Sie singt mit ganz und halber Stimme gleich vollkommen. Ihr Portamento, ihr Schweben und Tragen des Tones, ihre ausnehmende Richtigkeit im Lesen, ihre Feinheit im Vortrag, ihr Mezzotinto, das leichte geflügelte Fortrollen der Töne, ihre unvergleichlichen Fermes und Cadenzen und ihr ausserer majestätischer Anstand machen sie zu einer der grössten Sängerrinnen unserer Zeit.“ Nach der Rückkehr aus Paris 1779 traf Mozart mit der Familie Weber in München zusammen. Aloisia empfing den jungen Maestro kalt und gleichgültig. Dieser, so stolz um sich der Undankbaren aufzudrängen, stellte sich sofort zu ihr in das richtige Verhältniss, doch vermochte er die einmal für sie gelegten Gefühle nie gänzlich zu unterdrücken und gleichgültig wurde ihm die Sängerin nie. Jetzt, vor seiner Abreise aus München, schrieb er für sie die durch ein praechvolles Recitativ ausgezeichnete höchst brillante Arie: *Popoli di Tessaglia* (mit concurrender Oboe und Fagot), ihr dadurch einen Abschiedsgruss der edelsten Art widmend.

Im Jahre 1780 trat Aloisia in die deutsche Opergesellschaft in Wien ein und heirathete bald darauf den Schauspieler Lange. Hier fand sie Mozart wieder. Lange, anfangs sehr eifertig auf den früheren Liebhaber seiner jungen Frau, trat doch bald zu demselben, der nun, da er Aloisiens Schwester, Constanze, ehelichte, sein Schwager wurde, in ein freundschaftliches, herzliches Verhältniss. Immer noch componirte Mozart für Aloisia mit Vorliebe seine schönsten Arien, so die hübsche, innige Abschiedsarie: „Nehmt meinen Dank, ihr bolden Götter (mit obligater Flöte, Oboe und Fagot) und die glänzenden Einlagearien zu Anossi's: *Il curioso indiscreto: Vorrei spiegarvi eh Dio! und* *Non, no, che non sei capace*. Die Lange sang auch die Partie der Constanze in der ersten Aufführung der Einführung und die der Madame Herz im Schauspieldirector. In ersterer Rolle, ganz für sie geschrieben, war sie einzig, namentlich bezauberte sie das Publicum in der Arie: „Märtern aller Arten. Noch im Jahre 1788 componirte ihr Mozart die grosse Bravourarie: *Ah se in ciel benigna stelle*. Bei aller ihrer Flatterhaftigkeit und allem angeborenen Leichtsinne rühmt man ihr doch einen fröhlichen, anspruchslosen Charakter nach, grosse Dienfertigkeit und seltene Begeisterung für ihre Kunst. In der Folge schloss sie sich mit aufrichtiger Freundschaft wieder an Mozart an, ja wurde seine lebhafteste Verehrerin. Wir haben uns lange bei dieser merkwürdigen Sängerin aufgehalten und darüber fast das ihr gewidmete Werk, die vorliegende Arie, vergessen. Es ist Zeit umzukehren. Wir wollten durch diese Abschweifung zunächst nur darthun, dass Mozart, indem er für Aloisia schrieb, nichts Unbedeutendes schaffen konnte, und wirklich struft die Arie unsere Behauptung nicht

Lügen. Der Inhalt des Textes schildert die verzweifelnden Klagen eines liebenden Weibes, das von dem heissgeliebten Gatten auf immer geschieden ist. Unendlicher Schmerz, dem sie last erliegt, erfüllt ihre Seele. Mit ihrem bange Lebwohl einen sich die Schwüre ewiger Treue. Für derartige Gesänge schien Aloisia ganz geschaffen. Die Töne sanfter Klage gelangen ihr besser als diejenigen wilder Leidenschaft. Wie alle für sie componirten Arien ist auch diese sehr discret instrumentirt. Die Bläser: Oboen, Fagotte und Hörner treten sparsam auf, nur hier und da die Solostimme mit zarten Imitationen ungaukelnd. Die Einleitung bildet ein Recitativ, dessen Grundcharakter, dem des ganzen Werkes entsprechend, ein schmerzlich bewegter ist, ohne zu heftigen Ausbrüchen sich zu steigern. In lange gehaltenen Tönen vereinigt die erste Oboe ihre zarten Klänge der klagenden Singstimme, während das Streichquartett das ursprüngliche Motiv immer mehr empordrängt. Ein *Andante sostenuto* von wunderbarer Innigkeit folgt dem Recitativ: »Liebe war nur ein goldner Traum!« Wie mögen diese Worte dem Tonsetzer aus der Seele geflossen sein und wahrlich, so konnte sie nur Mozart in Tönen ausdrücken. Der von Thränen erstickte, in fernen Modulationen umhertreibende Gesang wird von einer gebrochenen, seufzenden Figur der Violine umspielt. Das *Andante* geht in ein *Allegro assai* über, aus diesem zurück ins *Andante*, um bald wieder zu raschem, aber im *pp* verhallenden Abschluss gedrängt zu werden. Von den Schwierigkeiten, welche der Sängerin zugemuthet werden, lassen wir einige Beispiele folgen. Sie bestätigen das, was wir über den Umfang ihrer Stimme, die von *g* bis $\overset{\equiv}{f}$ mit gleicher Leichtigkeit und Sicherheit ansprach, und über ihre Kunstfertigkeit gesagt haben:

2) *Scena ed Aria* für Sopran: *Bella mia fiamma*, *addio!* Von Mozart am 3. Nov. 1787 in Prag für Mad. Duschek componirt.

Josephine Duschek, Clavierspielerin und Sangerin, die Gattin des Clavierspielers Franz Duschek, gehörte zu Mozart's liebsten Freundinnen. Beide lernten sich kennen und schätzen während eines Besuchs, den Josephine im Jahre 1777 in Salzburg machte. Der Freundschaftsbund hatte Dauer für das ganze Leben. Damals schon componirte der junge Maestro für sie die nachher unter Nr. 4 zu besprechende Arie. Im September 1787 war Mozart nach Prag gekommen, um seinen Don Juan zu vollenden und aufzuführen. Sein liebster Aufenthalt dort war im Weingarten seines Freundes Duschek in Kossir. Noch heute

zeigt man das Zimmerchen, das er bewohnte, und den steinernen Gartensich, an welchem er oft unter heiterem Gelächter der Gesellschaft und während des Kegelspiels, für das er so grosse Vorliebe hatte, an seiner Partitur schrieb. Die Oper aller Opern wurde bekanntlich am 29. Oct. 1787 mit glänzendstem Erfolge in Prag aufgeführt. Nun, nachdem diese Arbeit geschehen war, glaubte Frau Duschek den Freund an die Erfüllung eines ihr früher gegebenen Versprechens mahnen zu dürfen. Mozart hatte ihr eine neue Concertarie zugesagt, war aber wie gewöhnlich nicht dazu zu bewegen gewesen, sie niederzuschreiben. Da kein Bitten und Erinnern half, sperrte sie ihn endlich in sein Gartenzimmer ein, ihm zuschwendend, dass sie ihn nicht eher herauslassen wolle, bis die Arie fertig sei. Mozart ging nun ans Werk, erklärte aber seinerseits, dass wenn sie ihren Part nicht richtig vom Blatte säuge, er ihr die Arie nicht geben würde. Im *Andante* sind nämlich die Worte: *Quest' affanno, questo passo è terribile per me* höchst charakteristisch so ausgedrückt, dass die an sich nicht leichten Intervalle der Gesangspartie durch die Harmonisirung zu einer wahren Probe reiner und sicherer Intonation werden.

Die Arie: *Bella mia fiamma* ist eine der schönsten Concertarien. Sie macht nicht gerade besondere Ansprüche an die Kehlertigkeit, aber desto mehr an einen sonoren, grossen Gesangston und einen freien, ausdrucksvollen Vortrag. Das Recitativ — überhaupt die starke Seite der Duschek — ist breit und grossartig angelegt, das *Andante* im edelsten Stile gehalten und das *Allegro* voll leidenschaftlicher Gluth, dabei ächt concertmässig, in seiner ganzen Haltung an den Schlusssatz einer Symphonie gemahnend.

(Schluss folgt.)

Ritter v. Köchel's Mozart-Catalog.

(Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämtlicher Tonwerke W. A. Mozart's. Nebst Angabe der verloren gegangenen, unvollständigen, übertragenen, zweifelhafte und unterschobenen Compositionen desselben. Von Dr. Ludwig Ritter von Köchel. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1862. Pr. 6 Thlr.)

S. B. Indem wir den Inhalt der drei Jahrgänge der Allgemeinen Musikalischen Zeitung überfliegen, bewundern wir und erinnern uns, dass das hochverdienstvolle Werk v. Köchel's, obwohl es auch in diesen Blättern vielfach mit Hochachtung genannt, citirt und benutzt worden ist, doch keine eigentliche Anzeige von unserer Seite erfahren hat. Obwohl wir nun annehmen dürfen, dass es seinen Weg durch sich selbst überall dahin gefunden haben wird, wo man sich für Mozart's Werke näher interessirt, wo O. Jahn's »Mozart« gelesen wurde, wo man eines solchen Buchs aus kunstgeschichtlichen, merkantilischen und andern Interessen bedurft hat, so mögen wir doch diesen dritten Jahrgang nicht schliessen, ohne ausdrücklich den lebhaftesten Dank der gesammten Kunstwelt einem Manne dargebracht zu haben, der für diese umfassende Arbeit (das Buch zählt 554 Seiten gross Octav) so vieljährige Mühe und Arbeit aufgewendet hat — eine Arbeit, die nur Jemand übernehmen konnte, der schlechterdings seine ganze Thätigkeit auf die Ordnung dieses colossalen Materials zu concentriren vermochte.

Allein nur das Werk lobt den Meister, nicht die bloss gute Absicht, und in dieser Beziehung müssen wir sogleich bemerken, dass der Fleiss und die ruhelos Beharrlichkeit des Autors eine Arbeit zu Stande gebracht hat, die, in Betracht der zu bewältigenden Masse des Stoffs, im Ganzen

als eine wahre Musterleistung anzusehen ist, wie eine solche in ihrer Art kaum noch einmal existirt. Die thematischen Cataloge Beethoven's, Mendelssohn's, Schumann's u. s. w. sind damit nicht zu vergleichen; denn wenn auch v. Köchel einen Otto Jahn zum Vorarbeiter und Bahnbrecher hatte, so blieb doch für sein specielles Unternehmen noch eine unerhörte Zähigkeit für Erforschung von Details notwendig, über welche der Biograph leichter hinweggehen konnte und musste.

Zun Nutzen aller Jenen, welchen denn doch etwa das in Rede stehende Werk noch nicht zu Gesicht gekommen ist, oder welche nur einen oberflächlichen Blick in dasselbe gethan haben, wollen wir hier in kurze mittheilen, um was es sich dabei gehandelt.

Ein chronologisch-thematisches Verzeichniss der Werke Mozart's setzt eine vollkommene Kenntniss aller voraus, soweit sie überhaupt existiren; ferner aber auch (wie der Titel ergiebt) eine gewisse Kenntniss der verloren gegangenen, ächten, unächten, zweifelhaften u. s. w., ja eine kritische Betrachtung insoweit, dass jene Unterschiede mit möglicher Evidenz durchgeführt werden konnten. Nun ist die Zahl der Werke Mozart's 626; man wird er-messen, welche Thätigkeit es erfordert, um zu jener ge-nauen Kenntniss aller zu gelangen, dann aber den massenhaften Stoff derart zu ordnen, dass der Nachschlagende mit Leichtigkeit Alles findet, was in Bezug auf Entstehungszeit und äusseren Entstehungsgrund zu wissen nöthig sein kann!

Dieses Ziel erreicht der Verfasser durch sehr praktische Einrichtungen seines Buchs, indem er zuerst eine Uebersicht der vollständigen Compositionen nach Gattung und Zahl giebt, dann aber in chronologischer Reihe Alles unter den Jahreszahlen der Entstehung einreihet. Er giebt in jener ersten Uebersicht ein leicht zu überblickendes Verzeichniss (auf einer Seite) aller Compositionen nach der Gattung, indem er z. B. in drei Rubriken die ganze Kirchenmusik, in sechs Rubriken die gesammte Claviermusik einreihet und jeder einzelnen Gattung die Anzahl der ihr angehörenden Werke beifügt (z. B. [VI.] Opern, theatra-lische Serenaden und dergl. 23, [X.] Claviersonaten und -Phantasien 22, [XIX.] Symphonien 49 u. s. f.). Hierauf folgt eine mehr detaillierte Uebersicht, indem alle einzelnen Nummern jeder Gattung mit ihrem Anfang in Noten (und Tempobezeichnung) aufgeführt werden. Der Suchende findet auf diese Weise in der Minute jedes beliebige ihm wenigstens in irgend einer Beziehung (Tonart, Thema, Tempo) bekannte Stück, und eine daneben stehende fett gedruckte Ziffer belehrt ihn, unter welcher Catalogs-Nummer er das Nähere und Einzelne in dem folgenden chro-nologischen Verzeichniss findet. Diese detaillirte Ueber-sicht nimmt allein 22 Seiten in Anspruch.

Im chronologischen Verzeichniss nun ist jedes Werk unter der Jahreszahl verzeichnet, in welche seine Entstehung fällt, und diese Jahreszahlen laufen der Ord-nung nach (von 1761, bis zum Todesjahre 1791). Jedes Opus hat dabei seine besondere Catalogs-Nummer, voll-ständigen Titel, genaue Angabe der Compositionszeit (nach Monat und Datum), die Anfangstakte in Noten, Angabe der Taktanzahl des ganzen Stücks (bei grossen Werken An-fang und Taktanzahl jedes einzelnen Stücks daraus); fer-ner Angabe, wo das Autograph sich befindet (sofern dies dem Verfasser bekannt war), die verschiedenen gedruck-ten Ausgaben, und endlich (nicht immer) eine Anmerkung, worin, zumeist aus Jahn's Mozart, irgend eine charakte-risirende Bemerkung wiederholt oder auf eine solche mit Seitenzahl hingewiesen wird.

Somit kann der Suchende über jedes beliebige Werk sich fast augenblicklich die gewünschte Aufklärung ver-schaffen.

Wie wichtig ein solches Buch für Jeden ist, welcher sich in der Lage befindet, sich öfter über Mozart'sche Werke zu unterrichten (die in ihrer Vollständigkeit zu ken-nen eine specielle Thätigkeit voraussetzt, wie sie von Män-nern wie Jahn und Köchel für solche Arbeiten aufgewendet werden musste), dies leuchtet ohne Weiteres ein.

Der Anhang ist dazu bestimmt, jene Werke ins Klere zu setzen, welche als verloren, unecht u. s. w. zu be-trachten sind; endlich erleichtert ein Namen- und Sach-register das Aufsuchen gewisser Werke für den Fall, dass Aeusserlichkeiten (Dedicationen u. s. w.) das Einzige sind, woran der Suchende einen Anhaltspunkt hat.

Dass bei einem Werke so grossen Umfangs einige kleine Irrthümer und Mangelhaftigkeiten stehen bleiben mussten, wollte seine Herausgabe nicht in *infinitum* verzögert werden, dass sich im Laufe der Jahre manche Einzelheiten durch unerwartete Funde oder Eröffnung neuer Quellen noch mehr klären liessen, ist so natürlich und sicher, dass es dem Werke selbst an seinem Werthe nicht das Geringste dimmt. Man darf wohl dabei einen klei-nen Nachtrag erwarten, der über diese Punkte Rechen-schaft giebt.

Indem wir mit dem Vorstehenden unsere Pflicht, wenn auch etwas spät, erfüllt zu haben glauben, möchten wir nur den Wunsch äussern, dass, wie Mozart seinen v. Köchel, Beethoven seinen A. W. Thayer, sich die andern grossen Meister ihren Mann finden möchten, der, zu Nutz und Frommen der Kunst, dieselbe Erleichterung der Kenntniss und des Studiums ihrer Werke herbeiführte.

Recensionen.

Musikalische Biographien.

August Reissmann, Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke. Berlin, Guttentag. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

(Schluss.)

Im vierten Capitel (S. 75—100) werden zuerst die Umstände, welche Schumann's Vermählung begleiteten, nach Wasielewsky erzählt, und dann die Liedercompo-sition Schumann's besprochen. Ueber die frühere Lyrik giebt er, mit Verweisung auf sein Buch über das deut-sche Lied, eine kurze Einleitung; dann bespricht er die Schumann'schen Lieder nach der Folge der Dichter, denen er Texte entnahm; er macht hier den sonderbaren Ver-such zu zeigen, als wenn Schumann allen einzelnen gegen-über einen besonderen, jedesmal neuen Standpunkt ein-nahme, was sich bis in die Clavierbegleitung soll erken-nen lassen; gewiss eine sehr mangelhafte Auffassung des musikalischen Schaffens. Ueber die Dichter selbst hört man eigenthümliche Urtheile, so über Heine S. 80: «Heine's Lyrik ist noch poetischer als die Goethe'sche. Sie fasst die Stimmung noch präciser, in noch kleinerem Rahmen zusammen und das Wort wird daher bei ihm von noch grösserer Wichtigkeit als bei Goethe; oder über Eichendorff S. 88: «In den Liedern Eichendorff's kommt nie ein bestimmtes Gefühl unmittelbar zur Geltung, sondern er veräussert es an den ganzen Apparat der neuen Romantiker. Zwischen Schumann und Schubert wird be-züglich des recitirenden Liedstils S. 82 folgender Gegen-satz aufgestellt: «Bei diesem ist die Clavierbegleitung nothwendig, um die strophische Liedform herauszubilden.

Schumann dagegen stuft die Accente melodisch ab, dass die einzelne Strophe nicht sowohl durch bestimmten melodischen Zug, sondern vielmehr durch die melodisch abgestuften Accente nach den Reimschlüssen hindrängt. Uebrigens hätte wohl Reissmann nicht verschweigen dürfen, dass er namentlich in diesem Abschnitte sich selbst ausschreibt; das was über Heine, Eichendorff gesagt wird und vieles vom Folgenden, findet sich fast wörtlich bereits in Reissmann's Geschichte der Musik Bd. 3 S. 259 bis 263, und es wird hier recht klar, auf wie wohlfeile Weise das ganze Buch entstanden ist; denn da auch zu dem Uebrigen die Grundzüge sich schon in dem grösseren Werke finden, so brauchte Reissmann nur sich selbst zu wiederholen. Aber leider muss das ausgesprochen werden für diejenigen, welche bei Reissmann'schen Büchern wissenschaftliche Leistungen erwarten sollten. — Der ganze Abschnitt wird geschlossen mit dem Gedanken, erst die Liedcomposition (die ins Jahr 1840 fällt) habe Schumann die Bedeutung der Form kennen gelehrt, was sicherlich so unwarh wie möglich ist, wenn man sich der Bdur-Sonate, oder auch der kritischen Aufsätze Schumann's erinnert. Doch beginnt mit diesen Gedanken auch das sechste Capitel (S. 116—168: das fünfte behandelt die kritische Thätigkeit, welches die Zeit der höchsten Blüthe beschreibt. Diese höchste Blüthe wird, soweit sich aus dem Phrasengebe Reissmann's klare Gedanken herauslösen lassen, in die Erfüllung der nun völlig beherrschten Form mit neuem Inhalte gesetzt. Dahin gehören die ersten Orchesterwerke (Bdur-Symphonie etc.), das Clavier-Quintett und -Quartett; weniger hoch will er die Streichquartette stellen; dann »Das Paradies und die Peri«, worin alle Vortzüge zusammenreffen. Von diesen Werke giebt er endlich einmal eine lesbare, gute Beschreibung, bei der man ein wenig ausruhen kann; sonderbar ist nur, dass er S. 214 einen Theil des Lobes wieder zurückzunehmen scheint. — Auf die nun folgenden contrapunktischen Studien soll seine Krankheit ihn geführt haben, eine durchaus willkürliche Annahme; unter ihrem Einflusse steht die Cdur-Symphonie, die er auch wieder sehr hoch stellt. Ueber die Trios geht er kurz weg und macht sich auch die Besprechung der *Genovefa* sehr leicht, auf welche er nur kurz eingeht. Etwas weiteren Bericht giebt er über Manfred, über dessen Text er auch einmal etwas mehr weiss als Wasielewsky. Wenn er nun in den letzten Werken schon den Mangel der Kritik und die Abnahme der Gestaltungskraft wahrnehmen will, so steht damit in offenem Widerspruch, dass er auch in den letzten Werken noch Hochbedeutendes findet; und wir, die wir unbekümmert um Reissmann die Gestaltungskraft bis zum Beginn von Schumann's Krankheit fortführen, die wir weder in den Waldscenen, dem Adventlied, dem Spanischen Liederspiel, der Rose Pilgerfahrt die von Reissmann gerügten Mängel finden, noch uns dazu verstehen können, mit ihm die Ouvertüre zu Hermann und Dorothea, oder das *Dies irae* im Requiem für schwach zu halten, wir werden es für durchaus willkürlich halten müssen, wenn die Blüthezeit bis 1848 angesetzt, und von da die zersplitterte Kraft begonnen wird, welche den Inhalt des siebenten Capitels (S. 169—204) bildet. Es ist hier, wie auch an manchen früheren Stellen; Reissmann geht von einer vorausbestimmten Kategorie aus, der sich auch die Werke anbequemen müssen. Die Reflexion, die früher sich bei Schumann günstig wirkend gezeigt, erscheint plötzlich als nachtheilig, den Verfall herbeiführend; und so müssen viele Werke an Mängeln leiden, in denen der unbefangene Blick sich an den grössten Schönheiten erfreut hatte. Nur

die Esdur-Symphonie wird ausgenommen, sie erhält noch einmal grosses Lob, wobei nur unklar bleibt, in welcher Weise der Tondichter aus der romantischen Welt der Cdur-Symphonie zu einer realen Welt zurückgekehrt sei. Was zum Schluss über die Faustmusik gesagt wird, muss im Ganzen als durchaus ungenügend bezeichnet werden; gerade hier konnte durch Mittheilungen über die Entstehung der einzelnen Nummern und Eingehen auf die Behandlung der Dichtung Verdienstliches geleistet werden.

Die Fortführung der Erzählung geht durch den ganzen Zusammenhang durch; wir haben sie nicht mehr besonders erwähnt.

Ein letztes Capitel (S. 205—232) will Schumann's kunst- und culturgeschichtliche Bedeutung erörtern. In der ersten Abtheilung zählt es die »monumentalen Werke Schumann's auf, durch welche die Kunst dauernd bereichert sei, und giebt ihm das Lob, er habe neue Bilder und neue Formen der Tonkunst zugeführt; die künstlerische Gestaltung in diesen Werken Schumann's müsse man anerkennen, auch wenn man mit den in ihnen verkörperten Idealen nicht übereinstimme (S. 211). Es führt das zu einer Recapitulation des früher Entwickelten, zur kurzen Schilderung des Meisters in seinen verschiedenen Stellungen als Lehrer, Kritiker, Director, im Verkehr, dann zu Rathschlägen an die Nachfolger Schumann's, in denen sich Reissmann besonders gefällt. Gegen die Ansicht, Schumann habe der Theorie tiefe Wunden geschlagen, viele seiner Harmonien seien nach keiner Theorie zu rechtfertigen, werden vermuthlich viele Theoretiker Protest einlegen.

Die culturgeschichtliche Bedeutung Schumann's wird auch nur darin gesucht, dass er den Formenstern geläutert und neuen Inhalt geschaffen habe. Ueber den subjectiven Geschmack Völs, der sich nur an einzelne Meister mit Vorliebe hält, macht er richtige Bemerkungen, ebenso wie über das angeblich Krankhafte in seinen Werken. Wenn dagegen am Schluss der Versuch gemacht wird, Schumann als nothwendiges Glied in der Geschichte der Künste darzustellen, ihm eine bestimmte Mission zuzuschreiben, so hat gerade ein solcher, schon jetzt gemachter Versuch etwas höchst Bedenkliches.

Ein Anhang verzeichnet Robert Schumann's gedruckte Compositionen, nach seinem eigenen, von Wasielewsky benutzten Verzeichniss und anderweitigen Notizen chronologisch geordnet. Der Ausdruck ist nicht ganz correct; es hätte besser einfach gelautet: »nach Wasielewsky chronologisch geordnet.«

Reissmann spricht S. 102 verächtlich von der »Phrasologie, wie sie heute noch der kritisirende Dilettantismus in den Tages-, wohl auch in Musikzeitungen übt; er will (Gesch. der Musik Bd. 3 S. 353) »die dilettantische Kritik zu ertöden suchen. Wer den Dilettantismus verdammten will, und ein Buch wie diesen Schumann von sich giebt, der hat sein eigenes Urtheil gesprochen.«

Die neue Orgel für die Domkirche zu Marienwerder.

Der Erbsuer dieses Werkes ist der Orgelbauer Sauer in Frankfurt a. O., ein Sohn des vielfach bekannten Orgelbauers Sauer in Friedland in Mecklenburg, ein genialis anspruchsloser

*) Für diejenigen unserer Leser, welchen es scheinen sollte, als behandle unser Mitarbeiter Herrn Reissmann zu hart, bemerken wir, dass auch Dr. E. Hanstlick in Nr. 45 der Oesterreichischen Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst etc. ein ganz ähnliches Urtheil fällt.
D. Red.

Mann in der Mitte der dreissiger Jahre. Unermüdet ist er thätig, und dieser seiner rastlosen Thätigkeit und diesem eifrigen Vorwärtstreben hat er es zu verdanken, dass er zwei Werkstätten, die eine in Königsberg in Preussen und die andere in Frankfurt a. O., mit Erfolg versehen und in ihnen 30 bis 40 Mann beschäftigen kann. Ganz nach dem Princip französischer und englischer Meister arbeitend, deren Werkstätten er besucht und deren Werke er kennen gelernt hat, unterlässt er es nicht, jedes ihm gebotene Neue zu prüfen, und, wenn es sich als vorzüglich bewährt hat, in Anwendung zu bringen. So z. B. bringt er in seinen Werken nur Kastenbälge und Kegelladen an, deren Werth er sorgfältig geprüft hat und von deren Vorzüglichkeit er so unfehlbar überzeugt ist, dass er selbst Orgelrevisoren, die von denselben nichts wissen wollten und daher beim Allen zu bleiben rathen, weil sie das Neue nicht kannten, so entschieden von den Vorzügen der Kastenbälge und Kegelladen überzeugt hat, dass sie jetzt entgegengesetzter Ansicht sind und dem Fortschritte des Orgelbaues huldigen.

Das Werk in Marienwerder hat drei übereinanderliegende Manuale, die in einen Spieltisch eingeschlossen sind, des es dem Spieler ermöglicht, die um ihn herum versammelten Sänger bequem zu dirigiren und nach dem Schiffe der Kirche zu sehen, ohne sich zu drehen und zu wenden. Das unterste Manual ist das Hauptwerk und enthält folgende Stimmen: 1) Principal 16' im Prospect vom tiefen C an, 2) Bordun 16', 3) Principal 8' im Prospect, 4) Flüte harmonique 8', 5) Gemasthorn 8', 6) Octave 4' im Prospect, 7) Spitzflöte 4', 8) Quinte 2½', 9) Quinte 2½', 10) Octave 2', 11) Scharf 5fach, 12) Cornet 4fach, 13) Cymbel 3fach, 14) Trompette 8'. Das mittlere Clavier ist das Oberwerk und enthält folgende Stimmen: 1) Quintatön 16', 2) Principal 8' im Prospect, 3) Gedact 8', 4) Salicional 8', 5) Octave 4' im Prospect, 6) Rohrflöte 4', 7) Nasard 2½', 8) Flageolet 2', 9) Mixtur 4fach, 10) Cornet 3fach, 11) Basson 8', 12) Hautbois 8'. Das oberste Manual enthält folgende Stimmen des Fernwerks, das in einen Jalouisenkasten eingeschlossen ist, dessen Thüren durch Fuhrstritte, an der Pedalclaviatur angelegt, geöffnet und geschlossen werden können: 1) Gedact 16', 2) Geigenprincipal 8', 3) Viola da Gamba 8', 4) Voix celeste 8', 5) Flauto traverso 8', 6) Gedact 8', 7) Octave 4', 8) Flauto dolce 4', 9) Fugara 4', 10) Cromorne 16', 11) Vox humana 8'. Das Pedal zählt folgende Stimmen: 1) Untersatz 32', 2) Principal 16', 3) Violine 16', 4) Subbass 16', 5) Quinte 10½', 6) Principal 8', 7) Violine 8', 8) Bassflöte 8', 9) Quinte 5½', 10) Octave 4', 11) Posauene 16', 12) Trompette 8'. Ferner sind diesem Werke beigegeben eine Pedal- und zwei Manual-Koppeln, ein Fuhrtritt zum Schwellen, eine Calcantenglocke und ein Evacuirt. Der Orgelmeister Musikdirector Ritter aus Magdeburg hat das Werk am 17. und 19. November 1864 revidirt und spricht sich in seinem Revisionsprotokolle folgendermassen über dasselbe aus: »Was die Bearbeitung des mit Sorgfalt ausgewählten und vorschriftsmässig zubereiteten Materials betrifft, so macht Alles den Eindruck des Wohlbedachten und Soliden; eine gewisse, fast Eleganz zu nennende Sorgfalt in der Behandlung der sichtbaren Theile lässt auf geschickte, mit Vorliebe arbeitende Hände schliessen, von denen man eine gleiche Bearbeitung auch der dem Auge entzogenen Theile wohl mit Sicherheit erwarten darf. In der Mechanik des Hauptwerks ist eine Reihe präcis wirkender pneumatischer Hebel gelegt, wodurch auch für dieses grössere Manual eine leichtere, den übrigen Clavieren gleiche Spielart erreicht worden. Die Haltbarkeit der Mechanik bewährt sich bei anhaltendem, angestrengtem und möglichst vielseitigem Spielen, welches alle Theile auf eine harte Probe stellte, aber keine Störung irgend welcher Art zur Folge hatte. Nicht geringeres Lob, als der materiellen Arbeit, gebührt der eigentlichen künstlerischen Intonation des Pfeifenwerks. So darf man fast

allen Stimmen eine gleichmässige und charakteristische, den 8flüssigen Rohrwerken, noch mehr aber den Gedacten und Flöten eine freiklingende, vorzügliche Intonation nachrühmen. Die Gesamtwirkung ist bedeutend, nachdrücklich, klar und glänzend.»

Das Werk hat acht Kastenbälge, von denen auf jeder Seite der Orgel vier liegen, die von zwei Bälgetretern bedient werden und dem Werk 34 Grad Wind geben. Bei missigem Spiel kann auch nur ein Calcant mit vier Bälgen den nöthigen Wind schaffen.

In dem Revisionsprotokoll der Orgel in der Christuskirche zu Berlin, von demselben Meister erbaut, heisst es wörtlich so: »Von dem feinsten Piano der Voix celeste an, entfällt dieses nur mit 18 Stimmen versehene Werk eine Reichhaltigkeit in der Klangfarbe, wie sie selbst bei den grössten Werken nicht zu finden ist. Jedes Register prägt sich in dem Charakter von dem andern scharf aus, weshalb auch das volle Werk diese Klarheit und den Glanz haben musste. Wir können den Herrn Sauer als einen gewissenhaften und höchst genauen Orgelbauer empfehlen, der nicht blos mit allen im Orgelbau gemachten Fortschritten vertraut ist, sondern solche auch seinen Werken vortheilhaft zuzuführen weiss, dem aber auch bedeutende Mittel zur Ausübung seiner Kunst zu Gebote stehen.«

Was nun aber den Kegelladen und Kastenbälgen, wenn sie nach Herrn Sauer's Manier gebaut werden, solche Vorzüge vor den Schleifladen und Faltenbälgen verschafft, wird von Fachmännern und Autoritäten in Folgendem bezeichnet, die sie daher auch anzulegen rathen und zu den Fortschritten und Verbesserungen der Orgelbaukunst rechnen: die Kegelladen lassen eine bequemere und leichtere Spielart resp. Registrirung zu, als die Schleifladen, ferner ist ihre Einrichtung so, dass jede Pfeife ihr Ventil und den ihr zugemessenen Wind selbst auch bei vollem Werk erhält, und es nicht vorkommen kann, dass eine Pfeife der andern den Wind raubt, was eine Verstimmung der Orgel veranlasst; die Kastenbälge geben auf engem Raum gleichmässiger und eben so viel Wind wie Faltenbälge auf viel grösserem Raum. Indem wir hiemit diesen Aufsatz schliessen, können wir nicht unterlassen, Herrn Sauer allen Schul- und Kirchenbehörden als einen genauen, gewissenhaften Orgelbauer bestens zu empfehlen, zumal er es sich stets angelegen sein lässt, die ihm gewordenen Aufgabe ehrenwerth zu lösen. — Gleichfalls aber möchten wir allen deutschen Gewerbsmännern rathen, ihre Waaren mit deutscher Inschrift zu versehen, damit so den deutschen Arbeitern der ihnen gebührende Ruhm und Lohn verschafft würde.

Th. Mann.

Musikleben in London.

[Freischütz, Africanen, Oratorien, Concerte, Händel's »Acis und Galathea.«]

F. P. Das Züchtstehende der Herbstsaison in London war eine kleine Nachlese der italienischen Oper, die, so kurz sie war, wohl der näheren Erwähnung verdient. Mapleson führte in Herr Majesty's Theater in zwölf Vorstellungen folgende Opern vor: Faust (3 mal), Fidelio, Don Giovanni (2 mal), Norma, Freischütz (5 mal). Als Don Giovanni trat Santley auf, der natürlich den Sänger zur vollen Geltung brachte, im Spiel aber Alles zu wünschen übrig liess. Frä. Tietjens war als Donna Anna ausgezeichnet. Die Oper war recht sorgfältig einstudirt, ohne gerade Besonderes zu bieten. Arditi, der Alles mit Liebe und Fleiss dirigit, nahm übrigens einige Nummern zu schleppend, wie dies auch schon bei der Zauberflöte der Fall war. — Interessant war es zu sehen, wiebeim mühsigen Eindruck der Freischütz machte, der in diesem Theater zum ersten Mal in italienischer Sprache gegeben wurde. Es ist wohl schwer zu glauben, dass sich Weber je würde entschlossen haben, sein

Werk mit italienischem Text anzuhören. »*Guarda a me qual vincitore* (Seh' der Herrschaft an als König); »*Per i boschi, per i prati* (durch die Wälder, durch die Auen); »*Vien un giorno di bel taglio* (Kommt ein schlanker Bursch gegangen); »*Piano, piano canto pio!* (Leise, leise fromme Weise); »*Noi l'adoriamo il suo crin* | *di rose, di viole e viole* statt dem einfach anspruchlosen »wir wanden dir den Jungfernkranz häßten Weber sicher bald zu Fuß hinausgetragen. Obendrein zu einer Umgestaltung des Dialogs in schwerfällige, hochtrabende Recitative hätte er sich nie verstanden. Sie wirkten denn auch, obgleich von der sorglichen Hand Berlioz', wahrhaft tödtend auf die schlagkräftigen Hauptnummern, die dadurch grausam auseinander gezerrt wurden. Um so mehr ist es ein Beweis von der unverwüthlichen Kraft dieser Musik, dass sie dennoch das Publicum mit magischer Gewalt packte. Es war, als kehrten die Zeiten der ersten Aufführungen dieser Oper wieder, nur mit dem Unterschiede, dass man jetzt das Werk gab, wie es der Componist geschrieben, und es nicht, wie damals üblich, schmücklich verstellte. Auch hier muss Ardtü oben genannt werden, der sich schnell in dem ihm sicher neuen Styl zurecht fand. Agathe war durch Fr. Tietjens tadelloß besetzt; die Achtung vor dem Werke blickte überall durch, der Sängerin stellte sich in zweite Linie. Da war kein Edektascheu und Vordrängen des eigenen Ich's — es war die echt deutsche Künstlerin, die dem deutschen Werke einen glänzenden Triumph mitbringt. Wie auch Aennchen und Caspar waren durch Mdle. Sinico und Mr. Santley vortrefflich besetzt und die ganze Darstellung des Werks eine sorgfältige bis auf die total verfehlt Wolfschlichte, die das Bild einer ganz gewöhnlichen Zauberposse bot. So hatte denn Mapleson in kurzer Zeit fünf Meisterwerke: Fidelio, Medea, Zauberflöte, Don Giovanni, Freischütz auf seiner Bühne vorgeführt, die ihm übrigens ebenso viele Tausende von »Kronen« ins Haus brachten.

Die *English Opera Company* bat sich der »Afrikaner« anvertraut und giebt diese Oper mit der Ausstattung und den Decorationen, wie sie ihr vertragsmäßig von der italienischen Saison zugefallen sind. Zudem wurden damalige Auslassungen und Abkürzungen wieder in ihre Rechte eingesetzt. Ausser Mad. Lemmens-Sherrington ist die Besetzung eine bescheidene. Die Hauptdarstellerin L. Pyne (Selica) und der Tenor, Ch. Adams, kommen nicht über's Gewöhnliche hinaus. Das Publicum drängt sich gerade nicht in Massen herzu, dennoch aber wurde die Oper seit Eröffnung des Theaters (21. Oct.) mit Ausnahme von neun Abenden täglich gegeben — da eben nichts Anderes vorbereitet war, »die alte Geschichte, die ewig neu bleibt.« An den erwhähnten Abenden wurden Gououd's *le médecin malgré lui* (4 mal), »die Stumme« (2 mal), in der Mdle. Gilles, eine Schülerin Auber's, mit mäßigem Erfolg auftrat, und eine neue Oper »*Ida*« von H. Leslie gegeben. Libretto und Musik dieser neuen Oper bemühten sich gegenseitig, ihr das Dasein zu verkürzen — schon nach der dritten Vorstellung war *Ida* verschieden.

In Exeter Hall fanden bereits vier Oratorienabende statt. Die *Sacred Harmonie Society* gab den »Elias« und »die Schöpfung«. Ein neuer Tenor L. Wilson überrascht hier durch prächtige Stimme, für deren Ausbildung übrigens noch so viel wie nichts geschehen ist. Ein neuer Verein *Concordia*, der sich die Pflege seltener aufgeführter Meisterwerke zur Aufgabe gestellt hat, wird mit Cherubini's »Requiem« sein Debut feiern. — Nach Neujahr sollen in St. James' Hall unter Benedict's Leitung jeden Donnerstag »Orchesterconcerte« stattfinden; die Eintrittspreise wären dann dieselben wie bei den *Monday popular*-Concerten, die wohl auch bis dahin wieder beginnen dürften.

Einige Art Fortsetzung der im Herbst in Covent Garden abgehaltenen »Promenade-Concerte« bieten uns die »Arditi-

Concerte, welche in Her Majesty's Theater durch vier Wochen jeden Abend stattfanden, die Sonntage natürlich ausgenommen. Das Programm der ganzen Concertzeit macht einen wahrhaft zurückerschreckenden Eindruck durch seine Länge. Achtzehn Symphonien (Beethoven, Mozart, Haydn, Schubmann, Méhul, Gounod), etliche 110 Ouverturen, darunter ein grosser Theil »zum ersten Mal für England: Operarien, Gesänge, Balladen, Märsche, Potpourri's und Tänze (denn das Programm sorgt für Alle), »die Wäster« von David, »Jubelcantates« von C. M. von Weber, — dies Alles soll an 24 Abenden aufgeführt werden! Obendrein wurde schon jetzt Manches 2—3 mal repetirt und die stark mit Blech besetzten Potpourri's aus »Tannhäuser« und »Roland à Roncevaux« dürften wohl ebenfalls noch Repetitionen verlangen. Jedenfalls ist die Speculation dieser Unternehmung eine glückliche, das beweist der enorme Zuspruch. Santley, der bis jetzt daselbst fast jeden Abend sang, verlässt nun London auf längere Zeit, um ein Engagement in Mailand anzutreten.

Ein noch grösseres Publicum als diese Concerte haben jene im Crystalpalast, die meistens 4—6000 Personen zählen, unter denen viele als Stammgäste zu betrachten sind, die das Interesse dieser Concerte als ihr eigenes betrachten. Kein einziges der grossen Institute Londons zeigt eine so stetige Fortentwicklung als diese Concerte, die so recht als eine Schöpfung ihres Directors A. Mauns zu betrachten sind. In der Herbstsaison wurden daselbst bis jetzt folgende Werke aufgeführt: Symphonien von Beethoven (No. 2, 7), Haydn (Nr. 3 in B-dur, Mozart (G-moll, Es-dur), Gade (No. 7 in F-dur), Mendelssohn (A-moll). Die zum ersten Mal aufgeführte Symphonie von Gade sprach ganz besonders an. Mendelssohn's Symphonien bilden von jeher eine Glanzzeitung dieses trefflichen Orchesters. Ouverturen waren folgende: Meeresslüle und glückliche Fahrt, Ruy Blas, Freischütz, Sturm (Taubert), *la nonne sanglante* (Gounod), Braut von Messina (Schumann). Ferner »*intermezzo* und *Gigue*« (Suite, E-moll) von Lacner; Musik zu Shakespeare's »Sturm« von A. S. Sullivan; Chor-Phantasie von Beethoven (Pianof. Mpd. Goddard), Schumann's »Häiderösel« und »Günsteb.« in England zum ersten Mal aufgeführt, und endlich noch zweimal Hindels »*Acis und Galatea*« mit Mozart's Instrumentirung. Diese reizende Serenata wurde mit aller Pietät für den Meister aufgeführt. Welch lebenswarmes Bild spricht aus diesem Werk; wie innig einfach und natürlich sind die Gefühle der Freude, wie treffend und ergreifend die des Schmerzes ausgedrückt! Wie schade, dass dies Schöpferspiel so selten aufgeführt wird; wie dankbar sind Chor und Soli, wie sternern sich die Schönheiten darin, und obendrein wie wenig Zeit beansprucht es — in anderthalb Stunden ist Alles vorüber. Nach kurzer, frischer Einleitung fesselt gleich der erste Chor »Oh, der Freuden auf der Flurs und versetzt den Zuhörer mitten unter ein bettes Landvöckchen. Galatea tritt auf und singt voll Liebessehnsucht nach ihrem Acis (Arie, F-dur); »Wo find ich dich, du reizend Lieb«, klagt Acis (Arie, C-moll). (Die Arie des Hirten Damon, der Acis bei den Freunden zurückzuhalten sucht, blieb hier weg.) Folgt die reizende Arie des Acis »*Love in her eyes*« (Es-dur), von G. Perren voll Empfindung gesungen; ferner die Arie der Galatea »*As when the doves*« (F-dur). Endlich finden sich beide Liebende und drücken in dem Duett glücklich wirs ihre Seligkeit aus, dem sich als Schluss des ersten Theils der Chor anschliesst. War bis dahin Alles Sonnenschein, so ziehen sich nun Wolken zusammen, das Bild verdüstert sich. Gleich der Eingangsschor »*stretched lovers*« bewegt sich in ernstem Tongewoge (B-dur), das dann in lebendigere Bewegung übergeht. Polyphem tritt auf; das Volk packt Entsetzen — »wacht auf aus eurem Traur, ihr Liebenden, das Ungeheuer naht, die Berge zittern, der Wald erbebt, die Wellen eilen fliehend.« Polyphem glüht vor Inbrunst: »*rage, I melt, I burn!*« und nun besingt er den Gegenstand seiner Liebe, der röther wie die Kirsche und gesser

wie die Beere, womit das Ungeheuer sein Zartestes ausdrückt. Diese Arie »O ruddier than the cherrys« (B-dur) ist längst Gemeingut aller Bassisten geworden. Slaudig stand selbst wie ein Riese damit da; Santley singt sie hier vollendet schön; auch Weiss mus sie dreimal wiederholen. Auf das Poltern des Riesen folgt als Gegensatz nun die Arie Damon's, der Acis lehrt, wie er sein Lieb gewinnen muss: »Zärtlich, sachte, sanft begegn' ihr, Duden ist der Liebe Theil.« So mitem Smith sang diese Arie (G-dur) unendlich zart. Bald sollen wir nun die zwei Liebenden Polyphem gegenüber. Acis tröstet Galatea, er werde sie schütten. »Eher soll die Heerde die Berge verlassen, die Tarteltaube ihr Nest, die Nymphe den Bach, eh' ich mein Lieb verlasse«, so versichern beide ihre Gegentliebe. Polyphem, dies hörend, schmettert sein »Hölle, Teufel!« dazwischen. »Ich kann es nicht ertragen, »I cannot bear,« »Stürb, verfluchter Acis, stirb!« und wüthend schleudert er ein Felsstück auf Acis. Kaum scheint es möglich, die Schönheit dieses Trios zu überbieten, das in dem Contrast der selig Liebenden dem ungeschlachten Monstrum gegenüber einzig dasteht. Da im höchsten Moment der Spannung tritt das tief ergreifende kurze Recitativ ein: »Zu Hülf, Galatea! zu Hülf!« ruft der zerschmetterte Acis, »heißt, o Eltern, und nehmt mich sterbend in eure liebe Wohnung auf.« Die Wirkung dieser plötzlich hereinbrechenden Klage töne ist unbeschreiblich. Ihnen schließt sich unmittelbar der erhabene Chor: »Klagt all ihr Musen« (F-moll) in lang gezogenen Accorden an. »Ach! der edle Acis ist nicht mehr!« Noch einmal bricht der Schmerz laut aus, dann wird er stiller und stiller und er stirbt im Weh! — Doch der Chor ist auch der Erste, der Galatea Muth zuspricht: »Lass, Galatea, dein Klagen, gedenk' deiner göttlichen Kraft, lass den Geliebten als klaren Strom das Thal durchziehen, den Bewohnern Segen bringend.« — »Hearst the seat of soft delights singt nun Galatea, als ihr im Strom des Geliebten Bild entgegenklingt. Diese Arie (Es-dur), von Miss Edmonds voll Innigkeit gesungen, bildet eine der schönsten Nummern des Ganzen, das durch den echtHändels'schen Schlusschor »Galatea, trockne deine Thränen« (B-dur) die vollendetste Abrundung erhält. Welche Wirkung nach 144 Jahren! Generationen haben sich unerdessen abgelöst, jede eine andere Art musikalischer Concentration sich zurecht legend, aber der alte Händel, der Kern, hat seine Kraft bewahrt. Gleich Acis, zieht er, selbst ein Strom, in mächtigen Wogen dahin. Mögen auch zu Zeiten die Uferbewohner ihm treulos werden — krank und abgemüht zieht es sie nur um so mächtiger zu dem Riesen hin, in der majestätisch dahin strömenden Tonfluth neue Kraft und neues Leben schöpfend.

Berichte.

Bremen. ~ Obgleich für diesen Winter die Symphonie-concerle aufgehört haben, sind die ersten Wochen der Saison doch so reichhaltig an Concerten gewesen, dass es wirklich schwierig ist, über so viel Musik wenig zu sagen, was (nach der übrigens sehr lobenswerthen Einrichtung in diesen Blättern) doch durchaus notwendig ist. Das erste Privatconcert (am 7. Nov.) brachte, von Orchestermusik, liebe alte Bekannte: Symphonie von Beethoven (No. 4 C-dur), Ouverture zu den Abentheuren von Cherubini und Ouverture zu Ruy-Blas von Mendelssohn; die Symphonie von Beethoven ist unbedingt als die beste Leistung hervorzuhellen. Die schnellen Tempi waren allerdings auf die Spitze getrieben, wurden aber trotzdem gut ausgeführt. Die Gesangsvorträge waren in den Händen der königl. hannov. Hofopernsängerin, Fräulein Heuriette Garthe, welche sich viel Beifall erwarb. Die Stimme derselben (Sopran) ist kräftig und wohlklingend. Einige, wenn auch seltene Gaumenansätze möchte Fräulein Garthe zu vermeiden suchen, um ihrem Gesang die

Vollendung zu geben, deren er unbedingt fähig ist. Die Clavier-spielerin Fräulein Anna Mehlh aus Stuttgart spielte: Concert von Chopin (F-moll), Schlummerlied von Schumann und Campanella von Liszt. Die Technik derselben ist ganz eminent. Die Vortragsweise war nicht bestimmt und überzeugend voll genug, um eine wirklich zündende Wirkung hervorzubringen. Fräulein Mehlh wurde übrigens für diese Leistungen durch reichen Beifall belohnt. Das zweite Privatconcert erhielt eine, von der gewöhnlichen Chablone verschiedene Construction dadurch, dass Herr Concertmeister David aus Leipzig, statt des üblichen Violinconcertes, ein Divertimento von Mozart (D-dur) vortührte, und zwar unter Mitwirkung der Herren: Concertmeister Böttjer (2. Violine), Schiever (Viola), Cabisius (Cello), Sastedt (Contrabass), Funk (1. Horn) und Rink (2. Horn). Herr Concertmeister David, welcher an diesem Abend besonders gut disponirt zu sein schien, wusste beim Vortrag dieser herrlichen Composition alle die Eigenschaften geltend zu machen, wegen welcher sein Violinpiel überall berüht ist. Die Mitwirkenden wussten sich den Intentionen dieses Meisters genau anzupassen, und so war ein wirklich vortreffliches Ensemble zu hören, welches denn auch auf das Publicum durchschlagend wirkte. Herr Concertmeister David trug ausserdem noch eine Fantasie von sich, über ein Thema von Mozart (eine schon bekannte Composition), vor und wurde auch nach dieser, in jeder Hinsicht vollendetem Leistung vom Publicum mit Beifall überschüttet. Herr Salvatore Marchesi, grossh. weim. Kammer-sänger, sang in diesem Concerte: Arie aus dem Alexanderfest von Händel (*Vendetta, vendetta*) und Recitativ und Arie aus Figaros Hochzeit von Mozart. Herr Marchesi war besonders in der Arie aus Figaro in seinem Fahrwasser. Die Vortragsweise desselben war (unserem Geschmack nach) mehr als notwendig — Heiterkeit erregend, obgleich wir gern dem Italienschen Temperamente die möglichsten Zugeständnisse machen. Dasselbe war bei der gegebenen Arie aus derselben Oper »dort vergiss leises Fiehn« etc. der Fall. Applaus gab es natürlich in Menge. Von der Orchesterleistungen dieses Abends ist die Symphonie No. 4 B-dur von Gado als besonders gelungen zu bezeichnen.

Der Gesangverein (unter Leitung des Herrn Engel) lieferte im ersten seiner Abonnementconcerte eine sehr gelungene Aufführung der Schöpfung von Haydn. Eine solche Ausführung der Chöre macht dem Verein wirklich alle Ehre und da die Solopartien ebenfalls in guten Händen waren: Fräulein Übrich, Herr Pirk und Herr Bletzacher, sämmtlich vom königl. Hoftheater zu Hannover, so machte das Ganze einen höchst wohlthuenden Eindruck.

In der ersten Jacobsohn'schen Quartettsoirée kam u. A. eine neue Sonate für Pianoforte und Violine von W. Fritze (vorge-tragen von den Herren Krellmann und Jacobs) zu Gehör. Herr Fritze, ein junger Bremer, hat aus durch diese Composition überrascht. Frühere Ergüsse seiner Muse, welche wir Gelegen-heit hatten kennen zu lernen, liessen uns diese junge Talent auf den formlosen Pfaden der Zukunft erblicken. Lässt sich nun auch nicht leugnen, dass in dieser Sonate noch Mancherlei von dort herklingt, so ist doch ein sichtliches Streben, die Formen zu beherrschen, zu erkennen. Es fiel uns (bei einmaligem Hören) manches Interessante und thematisch Praegante auf. Die Herren L. Rakemann (Pianist) und H. Weingardt (Violoncellist), welche beide den letzten Sommer, ihrer weiteren Aushildung wegen, auswärts zugebracht haben (Herr Rakemann in Paris bei Heller, Herr Weingardt in Dresden bei Grützmecher), waren in einem zusammen veranstalteten Concert Beweise ihrer Errungenschaften. Beide Herren haben ihre Zeit bestens benutzt und sind in jeder Hinsicht bedeutend weiter gekommen. Die Hauptleistung des Herrn Rakemann war: Concert (Es-dur) von Beethoven, die des Herrn Weingardt: Concert von Grützmecher (E-moll). Fräulein Murjahn, welche wir im

vergangenen Winter unter sehr ungünstigen Verhältnissen gehört haben, gab an diesem Abend mehrere Gesangsvorträge zum Besten. Wir freuen uns, nach diesen Leistungen berichten zu können, dass Fräulein Murjahn (welche am Theater engagirt ist) schon jetzt eine beachtenswerthe Erscheinung auf dem musikalischen Gebiete ist und jedenfalls einer bedeutenden Zukunft entgegengeht, wenn sie fortfährt, mit der nothwendigen Beharrlichkeit weiter zu streben. Die Stimme (Sopran) ist zwar nicht gross, jedoch von sehr angenehmem, gewinnenden Klang, und scheint einer bedeutenden Coloraturausbildung fähig zu sein. Die Singacademie, unter Leitung des Herrn Musikdirector Reinthaler, führte am 28. Nov. (zur Feier des 50jährigen Bestehens derselben) das Oratorium Salomon von Händel im grossen Saal der neuen Börse auf. Dieser Saal hat bei dieser Gelegenheit seine akustische Probe angelegt und zur Freude Aller glücklich bestanden. Die brillante Ausstattung und die imposanten Formen dieses Raumes (welchen wir unserem genialen Architekten Müller zu verdanken haben) gaben dem Ganzen wirklich ein festliches Gepräge. Die Aufführung selbst ist, einige Störungen abgerechnet, als eine gut gelungene zu bezeichnen; obgleich wir bemerken müssen, dass der Chor nicht mit der Unbefangtheit und Frische sang, die wir sonst wohl an ihm gewohnt sind. Die ungewohnte Umgebung mag das Ihrige dazu beigetragen haben. Die Hauptisolationen wurden gesungen von: Fräul. Julie Rothenberger aus Cöln, Fräul. Franziska Schreck aus Bonn und Herrn Gunz aus Hannover. Die kleineren Soli wurden von Mitgliedern der Singacademie befriedigend ausgeführt. Fräulein Rothenberger ist im Besitz einer schönen Stimme, die jedoch im Forte gepresst klingt. Die Vortragsweise ist lebendig und durchdacht. Fräulein Schreck sang prachtvoll, Herr Gunz ebenfalls vortreflich.

Leipzig. S. B. Die »Euterpe« gab ihrem auf den 12. December fallenden Concert wegen Zusammenstreffens mit dem Geburtstag unseres Königs einen festlichen Charakter, der sich durch die Wahl der Musikstücke, wie durch eine besonders gute Besetzung des Orchesters kundgab. Das Programm brachte zum Anfang Weber's Jubelouverture, zum Schluss Beethoven's Neunte Symphonie, in der Mitte zwei Sätze (Adagio und erster Satz) des 6ten Violinconcerts von Spohr (Hr. Jacobsohn); statt des als Novität angekündigten Phantasiestücks »An die Nacht« für Alt-Solo und Orchester, von R. Volkmann, welches wegen plötzlich eingetretener Heiserkeit der Sängerin ausfallen musste, trat Fr. Suvanny vom Stadttheater mit der Arie der Susanne (1. Akt) aus Mozart's Figaro ein. Die Aufführung der 9. Symphonie war im Ganzen recht lobenswerth, Orchester und Chor hielten sich recht frisch und animirt, auch die Tempi waren gut getroffen (bis auf die Contrabass-Recitative, die wohl etwas weniger breit als im Gewandhause, doch immer noch viel zu schwerfällig und verzogen gespielt wurden). Belebend wirkten Trompeten und Pauken, wogegen die Bläser und Violinen mindestens noch einmal so stark hätten besetzt sein müssen, wenn die richtige Wirkung herauskommen sollte. Die Gesangssoli des 4. Satzes (die Fr. Suvanny und Martini, die Hrn. Rebling und Thelen) waren wohl der schwächste Punkt des Ganzen, doch wollen wir dies der »Euterpe« nicht stark zur Last legen: es fällt ja jedem Concertinstitüt schwer, über diese Klippe hinwegzukommen. Fr. Suvanny zeigte in der Mozart'schen Arie, die ihr viel Beifall eintrug, abermals ihre schöne Begabung, die bei weicherer Aussprache, richtigerem reinen Tonansatz und strengem Vermeiden des Ineinanderschleifens noch weit wirkungsvoller zu Tage treten würde. Herr Jacobsohn hatte sich ebenfalls grossen und verdienten Beifalls zu erfreuen. Sein Spiel zeichnet sich durch Sicherheit der Intonation, Adel und Wärme aus. Eine kleine Neigung zum Auf-

Abziehen konnte insofern entschuldigt werden, als die lehrmännlichen Gänge Spohr's stark dazu verführten. (Ein Joachim weiss aber doch selbst Spohr'sche Musik ohne solche Hilfsmittel, ja vielleicht gerade weil er sie verschmäht, zur schönsten Wirkung zu bringen.) — Wenn die »Euterpe« sich in den Stand setzen könnte, die Holz-Bläser ihres Orchesters allemal mit den ersten Kräften des hiesigen Stadt-Orchesters zu besetzen, so würden ihre Productionen ausserordentlich gewinnen. Wir wünschen das letztere; denn so lange die Direction unserer Abonnementconcerte im Gewandhause nicht für ein grösseres Local Sorge trägt, wird das Verlangen des dort ausgeschlossenen Publicums nach anderweitigen Concerten immer ein berechtigtes bleiben. —

— Ein sehr interessantes, nur zu langes, die Auffassungsfähigkeit der Zuhörer etwas zu stark auf die Probe stellendes Concert war dasjenige, welches vorigen Donnerstag zum Besten des Orchester-Pensionsfonds im Gewandhause gegeben wurde. Es schien, als wollte man hier einholen, was die seitherigen Gewandhausconcerte an Neuem und seltener Gehörtem hatten vermissen lassen: sämtliche Concertnummern waren entweder Novitäten oder im Concertsaal höchst seltene Gäste. Hier das Programm. Erster Theil: Suite Nr. 3 F-moll für Orchester von Fr. Lachner (zum ersten Mal). Concert-Arie von Mozart »Miserere! O sognos« (Frau Flinsch). Tripel-Concert für Pianoforte, Violine, Violoncell und Orchester von Beethoven (die Herren Reinecke, David und Grützmacher). Zweiter Theil: Fest-Ouverture von Joachim Raff (zum ersten Mal). Arie aus Medea von Cherubini. Präludium und Variationen über ein Thema von Händel, componirt und vorgelesen von Hrn. Reinecke. Drei Lieder von Robert Franz: »Einen schlimmen Weg ging gestern ich«, »Im Sommers«, »Er ist gekommen« (Frau Flinsch).

Die neue Suite von Lachner fand keine so glänzende Aufnahme wie die früheren, obwohl nach einzelnen Stücken und am Schluss applaudirt wurde. Wir suchen den Grund darin, dass sie unter ihren sechs Stücken keines aufweist, welches eine kräftig durchschlagende Wirkung übt. Dieselben halten sich vielmehr durchaus in einer mittleren behäbigen Stimmung. Die beiden ersten Sätze (Präludium und Intermezzo) scheinen uns die werthvollsten; es geht ein eigenthümlich poetischer Hauch durch dieselben. In den übrigen Stücken (Chaconne, Sarabande, Gavotte, Courante), deren Namen etwas willkürlich gewählt sind, da dieselben in der That mit dem Wesen dieser alten Formen nichts mehr gemein haben, begiebt sich der Componist immer mehr in den modernen Balisticen, der zwar mit vielem Anstand und in zum Theil sehr interessanter Haltung gehandhabt wird, der aber doch zu weit von dem symphonischen Wesen sich entfernt, welches in Orchesterstücken für das Concert gelten muss. In der Chaconne (Variationen D-moll, $\frac{3}{4}$, die Chaconne hat doch eigentlich $\frac{3}{4}$ -Takt) macht sich neben sehr interessanten polyphonen Partien einige concertante Solowesen geltend, das schon in der ersten Suite uns missfiel. — Den Werth der ersten beiden Sätze, und das Bedenkliche der übrigen näher zu beleuchten, bleibt einer eingehenden Recension überlassen. Von selbst versteht sich, dass Lachner auch hier ein neues Meisterstück der Instrumentirung geschrieben hat. — Ueber die Ouverture von Raff, welche ziemlich lebhaften Beifall erhielt, bemerken wir in Kürze, dass sie, abgesehen von zu grosser Länge (eine strenge Feile würde vielleicht ein Drittheil beseitigen), uns das Beste scheint, was Raff bis jetzt für Orchester geschrieben. Sie ist in besten Sinne interessant gearbeitet glänzend instrumentell, ohne Gemeinplätze und harmonisch logisch entwickelt. — Auch Herr Reinecke erfreute sich mit seinen Variationen allseitigen verdienten Beifalls. Dieselben enthalten viel tüchtige polyphone Arbeit und sind eine interessante Aufgabe für den Spieler. — Das vielfach

unterschiedliche Tripel-Concert von Beethoven wurde ausgezeichnet ausgeführt, besonders bewunderten wir Herrn Grütz-macher, der die sehr schwierigen schnellen Passagen mit einer Deutlichkeit spielte, wie wir sie noch nicht gehört haben; auch seine Cantilenen waren äusserst geschmackvoll. — Besonderen Dank haben wir unserer köstlichen Sängerin Frau Flinsch für die trefflich gewählten Musikstücke und die poetische Wieder-gabe derselben darzubringen. Die Mozart'sche Arie (Nr. 3 der Breiupf und Hirtel'schen Sammlung — im 14. Lebensjahre zu Mailand componirt) war es besonders, die hohes Interesse erwecken musste. Auch gebührt ihr viel Dank für das Bestre-ben, endlich einmal Rob. Franz'schen Liedern zu der ge-bührenden Stellung zu verhelfen. — In die Direction des Con-certs hatten sich Herr Reinecke und Herr G. Schmidt theilhaft.

Nachrichten.

Das zweite philharmonische Concert in Wien brachte Beethoven's Ouverture Op. 42, Schubert's Ouverture zu Fierrabras, Schumann's D-moll-Symphonie und Mendelssohn's G-moll-Concert, von Fr. Kolb mit grossem Erfolg gespielt. — Im zweiten Gesell-schafts-Concert wurde eine Symphonie von Cherubini einen sonder-lichen Erfolg zur Aufführung gebracht. Ausserdem Beethoven's Musik zu König Stephen und Weber's Concertstück (Hr. Taussig. — Hel-mesberger's 3. Quartett-Soirée brachte als Novität ein Clavier-quartett von Rubinstein (Hr. Dachs), welches als Ganzes nicht gefiel. Dr. E. Hanslick schreibt darüber, das Thema des ersten Satzes sei von hinreissender Schönheit, die Ausführung mache aber nichts daraus, der folgende Satz lasse sich noch hören, von da ab gehe alles bergab; die Aufnahme sei schliesslich eine eukale gewesen. Ausser-dem spielte man Beethoven's Es-Quartett Op. 127 und Herr Hellme-

berger trug Mendelssohn's Violinconcert vor. (Es war die 150. Pro-duction des Herrn Hellmesberger.)

In Berlin haben in letzter Zeit mehrere bedeutende Aufführun-gen stattgefunden: Der Domchor gab sein erstes Abonnement-Concert mit der 8stimrigen Bach'schen Motette (Singend dem Herrn, dann Werken von Palestrina, Durante, Eccard, Melchior Frank, Reissiger und Nicolai. Frau Anna Holländer sang ausserdem eine geistliche Arie von Bach und Beethoven's Susanna. — Der Bach-verein (Dir. Rust) gab seine 14. Aufführung und brachte von S. Bach eine Fuge in E-Dur, die Cautale «Es ist dir gesagt Mensch,» und Kyrie und Gloria aus der A. Dur-Messe. Ausserdem noch Qui tollis und Sanctus von Rust. — Am 16. Dec. sollte S. Bach's H-moll-Messe durch die Singacademie zur Aufführung kommen. — In der in der Liebig'schen Soräerie wurde auch Albert's Columbus vorgeführt.

J. Brahms, welcher kürzlich in Zürich seine beiden Sere-naden, sein Clavierconcert und die Clavierquartette mit Erfolg zu Gehör brachte, hat nun auch im fünften Gürzenich-Concert in Köln mit dem Es-Concert von Beethoven und seiner D-Dur-Serenade sich vornehmen lassen. Auch hier wurde er besonders von den Musikern mit grosser Freundlichkeit behandelt.

Hoforganist C. Schuppert in Cassel, Componist des in Dres-den preisgekrönten Chores «Das deutsche Schwert», ist gestorben.

Im 4. Akademischen Concert in Jena kam Volkmann's D-moll-Symphonie, der erste Act der Alceste von Gluck und ein Orchester-Concert von Ph. Em. Bach zur Aufführung.

Leipzig. Einer der hiesigen kleineren Chor-Vereine, der Rich. Müller'sche, veranstaltete kürzlich eine musikalische Abendunter-haltung vor geladenen Gästen, wobei ein Kirchenstück von M. Haupt-mann, «Auf dem See von Mendelssohn, «Weiche nicht» und «Die ge-fangenen Sängers» von Rich. Müller, «Das Mädchen von Kola» von Reintaler und «Dornröschen» von C. v. Perfall zu Gehör gebracht wurden.

ANZEIGER.

[203] Im Verlage von F. E. C. Leuckart in Breslau erschien:

Die Loreley.

Grosse romantische Oper in vier Acten.

Dichtung von Emanuel Geibel. Musik von

Max Bruch.

Op. 16.

Vollständige Partitur 2 $\frac{1}{2}$ Thlr.

Vollständiger Clavier-Auszug mit Clavier-Auszug für Pianoforte Text vom Componisten 8 Thlr. | Clavier-Auszug für Pianoforte von Herbert 4 Thlr.

Hieraus einzeln: Die Einleitung für Pianoforte zu 2 und 4 Händen a 7 $\frac{1}{2}$ Sgr. Zwölf einzelne Gesangsnummern a 5 Sgr. bis 4 Thlr. Potpourris und andere Arrangements für Pianoforte a 2 und 4 ms., für Pianoforte und Violine etc. a 10 Sgr. bis 4 Thlr.

In demselben Verlage erschienen:

Bruch, Max, Op. 17. **Zehn Lieder** für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. In drei Heften.

Heft I. **Drei geistliche Lieder** aus dem Spanischen von Paul Heyse. Preis: 1 $\frac{1}{2}$ Sgr.

- II. **Vier weltliche Lieder** aus dem Spanischen und Ita-lienischen von Emanuel Geibel und Paul Heyse. Preis: 1 $\frac{1}{2}$ Sgr.

- III. **Drei Lieder** gedichtet von Hermann Lingg. Preis: 1 $\frac{1}{2}$ Sgr.

Bruch, Max, Op. 49. **Männerchöre** mit Orchester. In 3 Heften.

Heft I. **Römischer Triumphzug.** Dichtung von Hermann Lingg. (Mit Begleitung von grossem Orchester.) Preis-Composition. Partitur 4 Thlr. Orchesterstimmen 4 Thlr. 20 Sgr. Clavier-Auszug 20 Sgr. Singstimmen 10 Sgr.

- II. **Das Wessobrunner Gebet, Lied der Städte, Schottlands Thränen,** mit Begleitung von Blech-instrumenten. Partitur 2 $\frac{1}{2}$ Sgr. Clavier-Ausz. 1 $\frac{1}{2}$ Sgr. Singstimmen 10 Sgr.

Bruch, Max, Op. 20. **Die Fischel der heiligen Familie.**

Gedicht von J. von Eichendorff, für gemischten Chor und Or-chester.

Partitur mit untergelegtem Clavier-Auszug 4 Thlr. Orchester-stimmen 4 Thlr. 12 $\frac{1}{2}$ Sgr. Singstimmen 10 Sgr.

Bruch, Max, Op. 21. **Gesang der heiligen drei Könige.**

Gedicht von Max von Schenkendorf, für 3 Männerstimmen und Orchester.

Partitur mit untergelegtem Clavier-Auszug 4 Thlr. Singstimmen 5 Sgr.

Bruch, Max, Op. 22. **Frühj. Scenen** aus der Frühjof-sage von Esaias Tegnér für Männerchor, Solostimmen und Orchester.

Partitur 7 $\frac{1}{2}$ Thlr. netto. Vollständiger Clavier-Auszug vom Com-ponisten 9 $\frac{1}{2}$ Thlr. Die vier Chorstimmen (à 5 Sgr.) 20 Sgr.

Hieraus apart:

Ingeborg's Klage (für Sopran) mit Begleitung des Pte. 10 Sgr.

Bruch, Max, Zwölf Schottische Volkslieder mit hinzuge-fügter Clavierbegleitung. Mit englischer und deutscher Text. Gross 4. Elegant gebefelt. Preis 27 $\frac{1}{2}$ Sgr. Cartonnirt 1 Thlr.

Diese Lieder, die bisher in Deutschland fast gänzlich unbekant geblieben, erscheinen hier überhaupt zum ersten Male in einer dem Publicum zuzugänglichen Bearbeitung. Ohne Ausnahme sind sie von melodischem Reiz, einem eigenthümlichen Zauber, einer Inner-lichkeit und Stimmung, wie man das in dieser Vereinigung nur sehr selten antrifft.

[204] Im Verlage von Gustav Heckenast in Pest erschien soeben.

SAPPHO

dramatische Scene für Sopran-Solo

mit Begleitung des Orchesters

componirt

von

Robert Volkmann.

Op. 40.

Partitur 4 Thlr. 10 Sgr.

Stimmen 5 Thlr. 10 Sgr.

Clavierauszug 25 Sgr.

[305]

Johann Sebastian Bach's sämtliche Werke.

Ausgabe der Bachgesellschaft.

Der Jahresbeitrag zur Bachgesellschaft beträgt 5 Thaler, wogegen der betreffende Jahrgang von J. S. Bach's Werken geliefert wird. Der Zutritt zu der Gesellschaft steht noch immer offen; zur Erleichterung desselben werden für die bereits erschienenen Jahrgänge der Werke Theilzahlungen von je 10 Thalern angenommen und gegen eine solche je 2 Jahrgänge in chronologischer Folge geliefert. Anmeldungen sind bei den Kassirern der Gesellschaft, **Breitkopf und Härtel** in Leipzig, in frankirten Briefen zu machen.

Inhalt der bis jetzt erschienenen Jahrgänge.

Erster Jahrgang.

Kirchen-Kantaten. I. Band.

- Nr. 1. Wie schon leuchtet der Morgenstern.
 - 2. Ach Gott, vom Himmel sieh darein.
 - 3. Ach Gott, wie manches Herzeleid.
 - 4. Christ lag in Todesbanden.
 - 5. Wo soll ich fliehen hin.
 - 6. Bleib' bei uns, denn es will Abend werden.
 - 7. Christ unser Herr zum Jordan kam.
 - 8. Liebster Gott, wann werd' ich sterben?
 - 9. Es ist das Heil uns kommen her.
 - 10. Meine Seel' erhebt den Herren!

Zweiter Jahrgang.

Kirchen-Kantaten. II. Band.

- Nr. 11. Lobet Gott in seinen Reichen.
 - 12. Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen.
 - 13. Meine Seufzer, meine Thränen.
 - 14. War' Gott nicht mit uns diese Zeit.
 - 15. Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen.
 - 16. Herr Gott dich loben wir.
 - 17. Wer Dank opfert, der preiset mich.
 - 18. Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt.
 - 19. Es erhub sich ein Streit.
 - 20. O Ewigkeit, du Donnerwort.

Dritter Jahrgang.

Klavier-Werke. I. Band.

- Funfzehn Inventionen und funfzehn Symphonien.** Klavierübung:
 Erster Theil: Sechs Partiten.
 Zweiter Theil: Ein Concert und eine Partita.
 Dritter Theil: Chorvorspiele und Duette.
 Vierter Theil: Arie mit 30 Veränderungen.
 Toccata in Fis moll.
 Toccata in C moll.
 Fuga in A moll.

Vierter Jahrgang.

Passionsmusik

nach dem Evangelisten Matthäus.

Fünfter Jahrgang.

Erste Lieferung:

Kirchen-Kantaten. III. Band.

- Nr. 21. Ich hatte viel Bekümmerniss.
 - 22. Jesus nahm zu sich die Zwölfe.
 - 23. Du wahrer Gott und David's Sohn.
 - 24. Ein ungehörig Gemüthe.
 - 25. Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe.
 - 26. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig.
 - 27. Wer weiss, wie nahe mir mein Ende.
 - 28. Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende.
 - 29. Wir danken dir Gott, wir danken dir.
 - 30. Freue dich, erlöste Schaar.

Zweite Lieferung:

- Weihnachts-Oratorium**
 nach dem Evangelisten Lucas Cap. 2 V. 1—21
 und Matthäus Cap. 2 V. 1—12.
 Erster Theil: Am Weihnachtsfeste Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage!
 Zweiter Theil: Am zweiten Weihnachtsfeste: Loh es waren Hirten in derselben Gegend.
 Dritter Theil: Am dritten Weihnachtsfeste: Herrscher des Himmels, erhöhe das Lallen.
 Vierter Theil: Am Neujahrstage: Fällt mit Danken, fällt mit Loben.
 Fünfter Theil: Am Sonntag nach Neujahr: Ehre sei dir, Gott, gesungen.
 Sechster Theil: Am Feste der Erscheinung Christi: Hier, wenn die stolzen Feinde schauen.

Sechster Jahrgang.

Die Messe in H moll.

Siebenter Jahrgang.

Kirchen-Kantaten. IV. Band.

- Nr. 21. Der Himmel lacht, die Erde jubiliert.
 - 22. Liebster Jesu, mein Verlangen.
 - 23. Allein zu dir, Herr Jesu Christ.
 - 24. O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe.
 - 25. Geist und Seele wird verwirrt.
 - 26. Schwingt freudig euch empor.
 - 27. Wer da glaubet und getauft wird.
 - 28. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir.
 - 29. Brich dem Hungrigen dein Brod.
 - 30. Dazu ist erschienen der Sohn Gottes.

Achter Jahrgang.

Vier Messen, in Fdur, Adur, Gmoll und Gdur.

Neunter Jahrgang.

Kammermusik. I. Band.

- Drei Sonaten für Klavier und Flöte.
 Suite für Klavier und Violine.
 Sechs Sonaten für Klavier und Violine.
 Drei Sonaten für Klavier und Viola da gamba.
 Sonate für Flöte, Violine und bezifferten Bass.
 Sonate für 3 Violinen und bezifferten Bass.
 Anhang.

Zehnter Jahrgang.

Kirchen-Kantaten. V. Band.

- Nr. 41. Jesu, nun sei gepreiset.
 - 42. Am Abend aber desseligen Sabbaths.
 - 43. Gott fahret auf mit Jauchzen.
 - 44. Sie werden euch in den Bann thun.
 - 45. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist.
 - 46. Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei.
 - 47. Wer sich selbst erhebet, der soll erniedrigt werden.

Nr. 48. Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen.

- 49. Ich geh' und suche mit Verlangen.
 - 50. Nun ist das Heil und die Kraft.

Elfter Jahrgang.

Erste Lieferung:

Magnificat in Ddur.

Vier Sanctus, in Cdur, Ddur, Dmoll und Gdur.

Anhang.

Zweite Lieferung:

Kammermusik für Gesang. I. Band.

- Nr. 1. Der Streit zwischen Phoebus und Pan.
 - 2. »Weihet nur, betrübte Schatten.«
 - 3. »Amore traditore.«
 - 4. Von der Vergnügungsmusik.
 - 5. Der zufriedengestellte Aeolus.

Zwölfter Jahrgang.

Erste Lieferung:

Passionsmusik

nach dem Evangelisten Johannes.

Zweite Lieferung:

Kirchen-Kantaten. VI. Band.

- Nr. 51. Jauchzet Gott in allen Lauden.
 - 52. Falsche Welt, dir traue ich nicht.
 - 53. Schläge doch, gewünschte Stunde.
 - 54. Widerstehe doch der Sünde.
 - 55. Ich armer Mensch, ich Sündenknecht.
 - 56. Ich will den Kreuzstab gerne tragen.
 - 57. Selig ist der Mann.
 - 58. Ach Gott, wie manches Herzeleid.
 - 59. Wer mich liebet, der wird mein Wort halten.
 Erste Composition.
 - 60. O Ewigkeit, du Donnerwort.
 Zweite Composition.

Dreizehnter Jahrgang.

Erste Lieferung:

Trauer-Kantaten.

Dem Gerechten muss das Licht.
 Der Herr denkt an uns.
 Gott ist unsere Zuversicht.
 Drei Choräle.

Zweite Lieferung:

Klavier-Werke. II. Band.

Sechs grosse Suiten, genannt Engl. Suiten.
 Sechs kleine Suiten, genannt Französische Suiten.

Dritte Lieferung:

Trauer-Ode

auf das Ableben der Gemalin August des Starken-Christiane Eleonore, Königin von Polen und Churfürstin zu Sachsen.

[906] Beethoven's Werke.

Breitkopf und Härtel'sche Ausgabe.

Unsere Ausgabe von Beethoven's Werken ist soeben in Partitur und Stimmen vollendet: nur einiges Ungedruckte, sowie ein Bericht über die geübte Kritik soll später nachfolgen.

Das Ganze der Partitur-Ausgabe, 21 Serien in 38 Bänden, kostet brochirt 199 Thlr. 24 Ngr., elegant gebunden 223 Thlr. 2 Ngr.

Von der Partitur-Ausgabe haben wir 10 Exemplare auf grösserem und stärkerem Papier, im Format der Publicationen der Bach- und Händel-Gesellschaft, drucken lassen. Von dieser Prachtausgabe sind noch 5 Exemplare zur Verfügung übrig. Der Preis eines solchen Exemplars ist 300 Thlr.

In der gewöhnlichen Ausgabe wird jede einzelne Serie und jedes einzelne Werk zu den in dem Prospect angegebenen Preisen (3 Ngr. pro Bogen) abgegeben. Dieser Prospect ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen unentgeltlich zu erhalten.

Leipzig, am 19. December 1865.

Breitkopf und Härtel.

[907] Bei N. Simrock in Bonn sind erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

MENDELSSOHN'S

Lieder ohne Worte.

Dessen Oratorien: **'PAULUS und ELIAS**

Wohlfeile Octav-Ausgabe in einem Bande

Netto-Preis je 3 Thlr. 80 Sgr.

In elegantem engl. Einband mit Goldschnitt, je 3 Thlr. 8 Sgr.

Ferner:

Ch. H. Rink's Prakt. Orgelschule.

6 Theile, wohlfeile Octav-Ausgabe in einem Bande

Netto-Preis 3 Thlr. 20 Sgr.

[908] Preis-Medaillen der Ausstellungen

Dresden 1840. Berlin 1844. Leipzig 1850.
London 1851. London 1862. Stettin 1865.

Pianosorte-Fabrik
von
Breitkopf & Härtel
in Leipzig.

Preise:

Concertflügel, grösste Gattung, 7 Oct.	650—700 Thlr.
— zweite Gattung, 7 Oct.	500—600 —
Stativflügel, erste Gattung, 7 Oct.	400—425 —
— zweite Gattung, 7 Oct.	330—350 —
Tafelform, parallele Saiten, 7 Oct.	260—280 —
— kreuzsaiten, 7 Oct.	250—270 —
— parallele Saiten, 9 $\frac{1}{2}$ Oct.	225—230 —
Pianos, schrägsaitig, 7 Oct.	200—210 —
— verticalsaitig, 7 Oct.	170—200 —
— verticalsaitig, 7 Oct.	150—170 —

In Mahogany, Nusbaum und Palisander.

Sämmtliche Instrumente haben Eifenbein-Claviatur und stehen auf Rollen. Kiste und Emballage wird besonders berechnet, Stimmzeug ohne Berechnung beigegeben.

[909] Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

L. van Beethoven's sämtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechnete Ausgabe.

Stimmen-Ausgabe. Nr. 11. Die Geschöpfe des Prometheus. Ballet. Op. 13 6 12

— Nr. 14. Marsch aus Terzeja, in C 24

— Nr. 107. Die Ruinen von Athen. Festspiel. Op. 113 4 21

— Nr. 207. Marsch und Chor aus den Ruinen von Athen etc. Op. 114 4 6

Leipzig, 13. Dec. 1865. **Breitkopf und Härtel.**

[310] Soeben erschien und ist bei den Unterzeichneten zu haben:

Aug. Todt, Op. 6. Vier neue Choräle mit Text und Clavierbegleitung für Kirchen und Schulen. Preis 4 Sgr. 6 Pf.

Stettin. **C. Balang Nachfolger, Fritz & Naarl.**

An die geehrten Abonnenten der Allg. Musikalischen Zeitung.

Die geehrten Abonnenten benachrichtigen wir hierdurch, dass die Allgemeine Musikalische Zeitung mit Ende dieses Jahres — bis auf Weiteres — aufhören wird zu erscheinen.

Leipzig, am 14. December 1865.

Breitkopf und Härtel.

In meinem Verlage erscheint vom 1. Januar 1866, als Fortsetzung der mit diesem Tag aufhörenden Allgemeinen Musikalischen Zeitung der Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig eine

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung

unter Redaction des Herrn Selmar Bagge und Mitwirkung der früheren und neugewonnener Mitarbeiter.

Ich ersuche daher die geehrten Abonnenten der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ Ihre gefälligen Bestellungen auf das neue Blatt rechtzeitig bei den betreffenden Buchhandlungen, resp. Postämtern aufzugeben, damit die Lieferung der ersten Nummern ohne Verzug erfolgen kann. Der Preis ist, wie bei der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, 5 Thlr. 10 Ngr. pro Jahrgang.

Leipzig, den 15. December 1865.

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 27. December 1865.

Nr. 52.

Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Aeltere Tonwerke in ersten oder doch neuen Ausgaben (Arien u. s. w. von Mozart) [Schluss]. — S. Bach's Trauungs-Cantaten. — Kritische Anzeigen (Bearbeitungen und Arrangements). — Berichte aus Breslau und Leipzig. — Nachrichten. — Briefkasten. — Anzeiger.

Aeltere Tonwerke

in ersten oder doch neuen Ausgaben.

Arien mit Begleitung des Orchesters v. **W. A. Mozart**, Nr. 1—12. **Terzett** für Sopran, Tenor und Bass, **Quartett** für Sopran, Tenor und zwei Bläser von demselben. Partituren, Orchesterstimmen und Clavierauszüge. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

(Das Verzeichniss dieser Arien mit Preisangabe der verschiedenen Ausgaben erscheint unter den Anzeigen dieser Nummer.)

[Schluss.]

Nr. 3. *Aria* für Tenor: *Miserò! O sogno, o son desto?* im Jahre 1783 für Adamberger componirt und von diesem am 22. und 23. December in den Concerten der Pensionsgesellschaft gesungen.

J. Adamberger (geb. 1743 in München † 1803 in Wien), ein Schüler Valesi's, kam 1780 nach Wien als Mitglied der deutschen Operngesellschaft. Für diesen ausgezeichneten Sänger schrieb Mozart die Partie des Belmonte, die grosse Arie: *A te fra tanti affanni in Daviddo penitente*, sowie die nachfolgende unter Nr. 8 zu besprechende Arie*). Sämmtliche Gesangstücke gehören unstreitig zu dem Schönsten, was überhaupt für die Tenorstimme componirt wurde. Besonders aber ist die vorliegende Arie dem Tonsetzer trefflich gelungen. Ein treuer Liebhaber findet sich beim Erwachen eingekerkert und spricht in einem bewegten Recitativ sein Entsetzen, seine Verzweiflung aus. Im *Andante* sendet er der Geliebten, der sich alle seine Gedanken zuwenden, um derenwillen er leidet, Grüsse heisser Sehnsucht. Die einfache, herrliche Canliene athmet den Ausdruck tiefsten, innigsten Gefühles. Das *Allegro*, das den Sänger wieder von allen Schreckbildern ungaukelt zeigt, die seine erhitzte Phantasie vor ihm aufsteigen lässt, drückt zugleich Schmerz und Entrüstung aus. Hoffungslos, ohne einen Helfer in der Noth sieht er sich dem Verderben preisgegeben. Dabei ist jedoch im Charakter des Unglücklichen keine Spur feiger, unmännlicher Verzagtheit zu finden, vielmehr athmet die Composition jene edle Würde und jenes wunderbare Maasshalten im Ausdruck, wie sie in den Werken Mozart's immer zu finden sind. Wir fühlen und empfinden alle Angst und Qualen des Arnen mit, aber wir werden nicht von Abscheu und Ekel erfüllt, wie dies bei solchen Compositionen der Fall ist, die nicht ein Kunstwerk, sondern nur höchstens ein Stück nackter Natur darzustellen

suchen**). In keiner der andern Arien ist so viel in die Begleitung, und besonders in den Part der Blasinstrumente gelegt, wie in dieser; die überraschendsten Tonmalereien, alle herauswachsend aus dem Vollgehalt des ganzen Werkes, nie Zweck und Absicht verrathend und doch Ausdruck und Bedeutsamkeit fördernd, begleiten und unterstützen fortwährend den Gesang.

1. *Scena und Cavatina* für Sopran: *Ah, lo previdi!* im August 1777 für Josephine Duschek componirt. Der Text dieser grossartigen, originellen, alle Kunstmittel mit wunderbarer Freiheit und Consequenz benutzenden Arie ist einer Oper entnommen, denn die Singstimme ist mit *Andromeda* bezeichnet. Einem ausdrucksvollen Recitativ folgt ein breit angelegtes, leidenschaftliches *Allegro*, in dem sich die grosse und kühne Seele eines Weibes ausspricht, dessen Gemüth in Zorn über den verrätherischen Geliebten überschwillt und aus deren Herzen wie glühendes Erz Vorwürfe, Klagen, schmerzliche Verachtung hervorbrechen, um sich vernichtet über den Verräther zu ergossen. Sehr schön wird dann ein Motiv, das im Orchester bereits mehrmals aufgetaucht ist und gleichsam jenen unterdrückten Schmerz zu schildern bestimmt scheint, der so qualvoll am Innersten der Seele nagt, dazu benützt, um den Uebergang zu einer weicheren Stimmung zu vermitteln, in welcher der Schmerz der liebenden Frau um den Verlorenen die Oberhand über den Zorn und Unmuth der beleidigten gewinnt. Ein schönes, lebensvolles Recitativ leitet zu einer Cavatine über, mit der die Arie abschliesst, in welcher der tobende Unwille einer ruhigen, gefassten Wehmuth gewichen und ein versöhnlicher Abschluss möglich gemacht ist.

3. *Scena ed Aria* für Sopran: *A questo seno, deh rienti*, 1771 für den Salzburgerischen Kammergesänger Cec-

*) Mozart spricht es gelegentlich der Zergliederung einer Arie des Osmin mit einfachen Worten selbst aus, worin der eigentliche Zauber seiner und aller wahren Kunst liegt. Solche Worte kann man nicht oft genug lesen und wiederholen: „Das! Drum beim Barte des Propheten ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten, und da sein Zorn immer wächst, so muss — da man glaubt, die Arie sey schon zu Ende, — das *Allegro azai* ganz in einem andern Zeitanmaass und anderm Tone eben den besten Effect machen; denn ein Mensch, der sich in einem so heiligen Zorn befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Maass und Ziel, er kennt sich nicht — und so muss sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaft, heftig oder nicht, niemals bis zum Eckel ausgedrückt sein muss, und die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allezeit Musik bleiben muss, so habe ich etc.“

*) Ausserdem die Partie des Vogelsang im Schauspieldirector.

carelli componirt. Mozart hat nicht nur die treffendsten und ausdrucksvollsten Töne für jede Leidenschaft, für jede Seelenstimmung gefunden, er ist auch der Sänger der Liebe wie kein Anderer. Ein solch liebevollender, süsßer Gesang ist auch die vorliegende höchst einfache und schmucklose, in Romform gehalten Arie, deren Text ebenfalls einer Oper entlehnt scheint, denn die Singpartie hat den Namen Zeira vorgesetzt. Unter den vorrätigsten Concertarien Mozarts ist diese die leichtausführbarste und doch dankbar, weil sie gar so lieblich und einschmeichelnd ist.

6. *Recitativ und Aria* für Sopran mit obligatem Claviersolo: *Non temer, amata bene*, am 26. December 1786 für das Abschiedsconcert der berühmten Sängerin Anna Selina (Nancy) Storace (1761—1814), Primadonna der Wiener ital. Oper, componirt. Für die Storace hatte Mozart auch die Partie der Susanna in Figaros Hochzeit geschrieben. Sie scheint in sehr freundschaftlichen Verhältnissen zu dem Meister gestanden zu haben, denn auch die vorliegende Arie ist mit solcher Vorliebe ausgeführt, so glänzend ausgestattet, wie kaum eine der übrigen Concertarien. Den Text derselben hatte Mozart schon im März dieses Jahres für die Wiener Aufführung seines Idomeo nachcomponirt und zwar auch hier mit einem obligaten Instrumente, mit einer concertirenden Violine. Nicht ohne Bedeutung dürften die Worte sein, die der Componist bei Gelegenheit der Notation dieser Arie in seinen thematischen Catalog schrieb: *Scena con Rondo mit Clavier-Solo für Mlle. Storace und mich und die Unterschreift des Autographs Composita per la Sgra. Storace dal suo servo ed amico W. A. M., denn derselbe hat für sich in Wahrheit ein dankbares Stück, für die Sängerin aber eine Concertpiece geschaffen, wie sie nur einem begeisterten Freunde gelingen konnte. Der Umstand, dass Idomeo sich mit Klagen und Beteuerungen an die anwesende, jedoch schweigende Iliia wendet, veranlasste wohl das Accompaniment eines obligaten Instrumentes, denn ungleich übernimmt an manchen Stellen das Clavier auf überrauschend ausdrucksvolle Weise die Rolle des liebenden Wesens, an welches die Sängerin ihre Worte richtet, indem es deren Aeusserungen bald zu veranlassen, bald zu erwiedern scheint. Mit Recht behauptet Jahn, dass in dieser Arie der Geist des Figaro wehe und man das durch einen leisen Hauch von Schwärmerei besetzte innige Gefühl der Gräfin in ihr wieder zu erkennen vermöge. Schöne, gewinnende, ja bezaubernde Melodien, ein hinreissend begeisterter Schwung der Gedanken, ein blendender Glanz der Harmonien und virtuoson Beigaben, ein Wohlthun bei aller leidenschaftlichen Erregtheit zeichnen diese Composition vor allen andern Concertarien aus und es ist unbegreiflich, dass sie nicht das Repertoire jeder Sängerin ziert, besonders da der Umfang ungewöhnliche Stimmittel nicht bedingt und auch die gesanglichen Schwierigkeiten muschwer zu überwinden sind.*

7. *Recitativ und Aria* für Sopran: *Misera, dove son?* Text aus Metastasio's *Esio*; in München 1781 für die verwittwete Gräfin Baumgarten, geb. Lerchenfeld, componirt, von Adamberger in Mozarts am 22. März 1783 in Wien gegebenen Concert gesungen. Eine bewundernswürdige instrumentirte Arie. Dem Streichquartett sind nur 2 Flöten und 2 Hörner zugesellt, aber die Behandlung dieser wenigen Stimmen ist so selbstständig, dass dadurch der Vollklang einer weit grössern Instrumentenzahl erreicht wird. Ein breites Recitativ, in welchem ein in den Geigen immer wiederkehrendes Motiv die Pausen der Singstimme ausfüllt, führt in fortwährender Steigerung bis zu den Worten:

«Qual der Hölle nagt am Herzen! O Erinnerung, o Entsetzen! Hier treten alle Instrumente zusammen. Wie wühlender Schmerz, der das Herz bald zusammenzieht, bald zu zerreißen droht, so strecken und dehnen sich diese Tonfiguren auseinander und dissoniren wieder zusammen. Ein *Andante sostenuto*, das schon in seiner ganzen eigenthümlichen motivischen Gestaltung das Widerstreben gegen das Leben und dessen Leiden hezeichnet, folgt dem Recitativ und ihm schliesst sich zuletzt ein heroisches, leidenschaftliches *Allegro* an, in welchem die Sängerin mit trotzigen Ton das erzünte Schicksal auffordert das Verderben zu entsehlen, denn mit Freuden will sie sterben und den Tod empfangen, der alle Schmerzen endet. In diesem Allegro müssen wir wieder jenen Fluss bewundern, der das ganze Tonstück erscheinen lässt, als wäre es plötzlich fertig und vollendet der Phantasie des Componisten entsprungen.

8. *Aria* für Tenor: *Per pietà, non ricercate*. Als Einlagearie für Adamberger in Anfossi's Oper: *il curioso indiscreto* am 21. Juni 1783 componirt, von ihm aber zu seinem grossen Schaden nicht gesungen. In dieser Oper traten Adamberger und die Lange zum ersten Male auf der italienischen Opernbühne in Wien auf. Beide wussten, dass Niemand ihnen so zu Danke schreiben konnte wie Mozart, beide kannten die Cahalen der italienischen Sänger gegen alle Deutsche. «Bei einer kleinen Probe nun», so erzählt Mozart seinem Vater, «rief Salieri den Tenoristen bei Seite und sagte ihm, dass es der Oberdirector des Theaters, Graf Rosenberg, nicht gerne sähe, wenn er eine Arie einlegte und er rüth ihm daher als guter Freund, dies nicht zu thun. Adamberger, aufgebracht über den Grafen und dormalen zur Unzeit stolz, wusste sich nicht anders zu rächen, beging die Dummheit und sagte: «Nun ja, um zu zeigen, dass Adamberger schon seinen Ruhm in Wien hat und nicht nöthig sich erst durch für ihn geschriebene Musik Ehre zu machen, so wird er singen, was darin steht und sein Leben lang keine Arie einlegen.» Was war der Erfolg davon? Das, dass er nicht gefiel, wie es auch nicht anders möglich war! Nun reuet es ihn, aber zu spät; denn wenn er mich heute ersuchte, ihm das Rondo zu geben, so würde ich es nicht mehr hergeben. Das Aergste aber dabei ist, dass die Prophezeiung seiner Frau und von mir wahr geworden ist, nämlich dass der Graf sammt der Direction gar kein Wort davon weiss, und dass es nur so ein Pfiff des Salieri war. In der Oper: *il curioso indiscreto* gefiel gar nichts als die beiden Arien, die Mozart für seine Schwägerin Aloisia componirt hatte.

Die vorliegende Arie, ganz für Adambergers schöne Stimme und vortreffliche Gesangweise berechnet und geeignet alle guten Eigenschaften des Singers in das glänzendste Licht zu stellen, gehört, was Lieblichkeit der Melodien, leichte und natürliche Entwicklung der Gedanken, und interessante thematische Arbeit anlangt, zu den Perlen Mozartscher Schöpfungen. Bald giebt sich die Stimme dem begeisterten Schwunge der Melodie hin, dann wieder vermag sie auf lange gehaltenen Noten den Vollgehalt ihres Klanges zu entwickeln, und an andern Stellen beherrscht sie mit seufzend gebrochenen Sylben die weichen, breiten Harmonien der Bläser.

9. *Aria* für Bass: *Mentre ti lascio, o figlia*; am 23. März 1787 für Gottfried von Jaquin, einen Herzensfreund Mozarts, componirt. Gottfried war der Sohn des berühmten Botaniker Nicol. Jos. Freih. von Jaquin, Professors an der Wiener Universität. Er besass einen lebhaften Geist, ein ausgezeichnetes musikalisches Talent und eine sehr angenehme Stimme.

Die Arie, deren Text aus Paisiello's Oper: *La disfatta di Dario* genommen ist, schildert den tiefen Seelenschmerz eines Vaters, der im verhängnisvollen Augenblicke von seiner Tochter sich verabschieden muss. Man sieht es der Musik an, dass sie für einen Dilettanten geschrieben ist. Es werden bei dem Sänger weder ein aussergewöhnlicher Umfang, noch eine grosse Geläufigkeit der Stimme vorausgesetzt, wohl aber musikalische Bildung, Gefühl und Empfindung. Wie sie vorliegt, giebt diese Arie einen Beweis, wie Mozart sich allen Verhältnissen anzuschmiegen, jeder Beschränkung sich zu fügen und doch Werke zu schaffen wusste, die durch Schönheit der Form und edlen Ausdruck einen Rang unter den musikalischen Meisterwerken einzunehmen berechtigt sind.

10. *Scena ed Aria* für Sopran: *Ma che vi fece o stelle!* Text aus Metastasio's Demofonte, componirt im Jahr 1781. Ein ächtcs Concertstück, das grosse Bravour, bedeutende Höhe und eine sehr fertige Coloratur verlangt. Die Arie besteht aus einem scharf accentuirten Recitativ, einem kurzen Andantino und aus einem stürmischen *Allegro*, in welchem allerdings die Stimme im Wettkampf mit den Instrumenten liegt und in kühnen, trotzigen Passagen und Sprüngen mit allen gesanglichen Schwierigkeiten ein keckes Spiel treibt.

11. *Recitativo ed Aria* (*Scena con Rondo*): *Non temer, amato bene!* für Sopran (Tenor) mit Violin-Solo; am 10. März 1786 zur Wiener Privat-Aufführung des Idomenico für Baron Pullini und Graf Hatzfeld nachcomponirt. Aug. von Hatzfeld, Donnherr zu Eichstädt (geb. 1756 $\frac{1}{2}$ 1787), einer der intimsten Freunde Mozarts, war ein trefflicher Geiger, der unter des Componisten Leitung dessen berühmte Quartette spielte.

Die Arie ist in Anbetracht dessen, dass sie für Dilettanten geschrieben wurde, sehr brillant, die Gesangstimme, besonders aber die Violinpartie verlangen tüchtige Kräfte. Die Themen verrathen unabweigbare Charakterähnlichkeit mit denen der auf denselben Text später für die Storace componirten Arie, aber hier erscheinen alle reicher, inniger und selbst bei weniger glänzenden äussern Mitteln brillanter. Die Arie für sich betrachtet ist ein herrliches Werk, tritt aber im Vergleich mit der spätern Composition etwas zurück.

12. *Scena ed Aria* für Bass: *Non sò d'onde viene. Per il Sigr. Fischer. Vienna li 19 Marzo 1787.* Neun Jahre später greift Mozart wiederum zu dem Texte einer Arie aus Metastasio's Olympiade, die er schon 1778 für seine liebe Weberin componirt hatte. Welche von beiden Compositionen ist die schönere, gelungener? Wir vermögen uns nicht zu entscheiden; grundverschieden stellen sich beide uns dar. Jene frühere Arie schrieb Mozart für die mit wunderbarer Stimme und seltenem Talente begabte Geliebte, diese spätere für den König aller Bassisten, für Ludwig Fischer, den Schüler Raafs, für einen Sänger und eine Stimme*).

*) Die Stimme Fischer's hatte einen Umfang von *D* bis *a*



dabei war jene weder schnarrend, noch diese dünn. Alle Töne sprachen mit Leichtigkeit, Sicherheit und Annehmlichkeit an. Er besaß mehr Fertigkeit als je ein Bassänger und wusste sich in seiner Action auf dem ernsthaften wie auf dem komischen Theater gleich wohl zu benehmen. — Mozart sagt kurz und treffend über ihn: »Da wir die Rolle des Osmin Herrn Fischer zugedacht haben, welcher gewiss eine vorzügliche Basstimme hat, obwohl der Erzbischof zu mir gesagt, er sänge zu tief für einen Bassisten, und ich ihm aber betheuerte, er

würde nächstens höher singen, so muss man so einen benutzen, besonders da er das hiesige Publicum ganz für sich hat.«

die ihres Gleichen vielleicht seither nicht mehr gefunden haben. Er war auch der erste Darsteller des Osmin in der Entführung. Während uns die erste Composition dieses Textes ein liebendes Weib vorführt, erkennen wir in der zweiten einen Mann, einen Herrscher, der ein langes, erfahrungsreiches Leben zurückgelegt hat. Wir stehen einem kräftigen Charakter gegenüber, der plötzlich sich von einer weichen, ihm unerklärlichen Stimmung beschließen findet, deren er sich wohl zu erwehren sucht, die ihn aber unüberwindlicher Gewalt immer wieder übermannt. Die Arie ist wie jene der Weberin auch hier dem Sänger so zu sagen auf den Leib geschnitten. Nur eine Stimme von seltenstem Umfang, von ungewöhnlicher Kraft, Geschmeidigkeit und Ausbildung wird diese liesenarie überwältigen und mit vollem Erfolge zu Gehör bringen können. Die ganze Composition ist grossartig, einzelne Stellen sind von wunderbarer Schönheit, besonders jene, in denen eine unmittelbar vorher vom Sänger vorgetragene Melodie plötzlich in die tiefere Octave verlegt wird. Gegen diese erschütternden Basstöne ist das tiefe »Doch« des Sarastro nur ein Kinderspiel.

13 und 14. Quartett: *Dite almeno, in che manci* und Terzett: *Mandina amabile.* Einlagestücke zu Bianchi's Oper: *La Villanella rapita*, componirt im November 1785. Die Darsteller waren: Sgra. Celestina Coltellini, eine Sängerin, die weniger durch ihre Stimme, als durch ihr vorzügliches Spiel in komischen Partien ausgezeichnet war, und Sgri. Calvesi, Mandini und Bussoni (beide letztere die ersten Darsteller des Grafen und des Bartolo im Figaro). Die beiden Piecen, acht italienische Opernenssembles, heben sich durch feine Charakteristik der singenden Personen, durch lebhaften und treffenden musikalischen Ausdruck, sowie besonders durch meisterhafte Behandlung des Orchesters weit über ähnliche Sätze damaliger komischer Opern, und sie mögen auch inmitten von Bianchi's genannter *Opera buffa* sich nicht wenig hervorgethan haben.

Die vorliegende Arbeit wurde uns wesentlich erleichtert durch Jahns und Köchels vortreffliche Werke über Mozart, über dessen persönlichen Beziehungen und Compositionen. Der Fall dürfte immerhin zu den seltenen gehören, dass vierzehn bedeutende Tonstücke zur Besprechung gegeben sind, an denen nichts zu tadeln ist, in denen Anlage und Ausführung, jede Melodie, jeder Ausdruck der Empfindung und der Leidenschaft, ja jeder Takt unsere Bewunderung immer wieder aufs Neue erregten. Des Herrlichen, Schönen und Guten ist hier viel auf einmal geboten; und so prägnant auch Mozart für alle Stimmungen die richtigen Töne zu finden wusste, in gleicher Weise bereitwillig und erschöpfend wollten sich uns die entsprechenden beschreibenden und charakterisirenden Worte nicht immer zur Verfügung stellen. Wie bei allen Werken Mozarts, so hat sich auch, als wir die vorliegende Arioncollection einer näheren und eingehenderen Betrachtung wiederholt unterzogen haben, die belehrende und für jeden strebenden Musiker erhebende Ueberzeugung aus Neue in uns befestigt, dass jedes ächte Kunstwerk ebensowohl ein Product glücklichen Talentes, als reifen, sorgsam nachdenkens ist. Wir finden in Mozart eine ebenso staunenswerthe Genialität, als klaren Verstand und seltenste Ueberlegungs-gabe vereint. Er erfasst seine Texte mit einem so bewundernswürdigen psychologischen-Scharfsinn, er weiss den Inhalte derselben sofort so erschöpfend den eigentlichen und ein-

würde nächstens höher singen, so muss man so einen benutzen, besonders da er das hiesige Publicum ganz für sich hat.

zigen Kern abzugewinnen, er verklärt, vergeistigt und vor- edelt durch seine Berührung so sehr alle Charaktere und Leidenschaften, dass er auch in diesen Gelegenheitsstücken stauenswürdige und gerechteste Bewunderung werthe Meister- und Meisterstücke zu liefern vermochte. Auch hier giebt er reinstes Gold, ohne Schlacken und unedle Mischung. Welcher andere Meister ist so wie er der Träger idealster Schönheit und edelster Würde in der musikalischen Kunst? Bei der Fülle dessen, was er geschaffen, sollte man meinen, er könne sich nicht die nöthige Zeit genommen haben, über seine Arbeiten gehörig nachzudenken. Nun aber finden wir zahlreiche Aussprüche von ihm, die darthun, dass er aller Ziele seines Schaffens sich so völlig klar war, dass er mit so reifer Ueberlegung an jedes Werk gegangen ist, dass er vielleicht mehr reflectirt hat als irgend ein Tonsetzer vor oder nach ihm. Aber nur bei ihm hat sich mit den klarsten Anschauungen über alle Fragen, mit den verständigsten Durchdringen aller Zweige und Theile seiner Kunst die eminenteste, unerschöpflichste gestaltende Kraft verbunden, so zwar, dass diese letztere in ihrer Ursprünglichkeit, in ihrer natürlichen Ungewungenheit, bei dem Anhören seiner Werke nie auch nur eine Abnung jener Ueberlegungen, die des Componisten Seele bewegten, aufkommen lässt, sondern immer von dem schaffenden Künstler der verständig erwägende weit aus überflügelt wird.

Von Mozart's Werken ist noch ein sehr grosser Theil nicht veröffentlicht. Viele von ihnen sind leider schon ganz verschollen und verloren gegangen. Da man den Nachlass Mozart's auf den öffentlichen Markt gebracht hat, da mit jeder Piese ein emporender Schacher getrieben wird, da die Manuscripte Mozart's sich täglich mehr zerstreuen und es zuletzt kaum möglich sein dürfte ihre Besitzer noch aufzufinden, da also zu befürchten steht, dass bei solcher Verzettelung immer mehr bisher noch unbekante oder unveröffentlichte Compositionen unseres Meisters verloren werden können und müssen, so erscheint wohl der dringende Wunsch der Verehrer Mozart'scher Musik nicht ungerechtfertigt, einmal eine Sammlung von dessen sämmtlichen Werken veranstaltet zu sehen. Nun, da wir Beethoven's Werke in completer Ausgabe vorliegen haben, da Bach's und Händel's Werke alljährlich ihrer Vollständigkeit mehr entgegengehen, wäre es da auch nicht an der Zeit, wäre es denn ein ganz unmögliches Unternehmen, auch Mozart's sämmtliche Werke, nach den Originalmanuscripten revidirt, zu ediren?

S. Bach's Trauungscantaten.

(Joh. Seb. Bach's Werke. XIII. Jahrgang. 1. Lieferung. Trauungscantaten. Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft. Stich und Druck von Breitkopf und Härtel.)

C. P. Was man gemeinlich recensiren nennt, das ist solch einem Werke gegenüber nicht möglich. Wer etwa eine neue Ausgabe von Cicero anzeigt, dem fällt es nicht ein, den Cicero zu recensiren, er kann mit solchem Liebesdienste nur den Herausgeber beglücken und ihn etwa wegen seiner Lesarten, Conjecturen u. dgl. bekompimentiren oder durch die Hechel ziehen, oder dem Verleger über Druck und Papier Angenehmes oder Unangenehmes sagen. So lassen wir aus guten Gründen den Bach unrecensirt; um aber die Herausgeber vor ein kritisches Forum zu stellen, müssten wir von Bach's sämmtlichen Werken die Originalhandschriften besitzen, damit wir vergleichen könnten, ob sie die rechten Stücke gewählt, nicht etwa

Fremdes für Bach's Arbeit genommen, und ob sie richtig copirt haben, d. h. wir müssten mehr wissen als sie, was ganz und gar nicht der Fall ist. Desto besser wissen wir, dass die ganze Unternehmung in den besten Händen liegt, dass die Herausgeber mit der grössten Umsicht und Gewissenhaftigkeit verfahren und eine diplomatische Genauigkeit sich zum Gesetze gemacht haben; über den prachtvollen Stich und Druck können wir auch nur insofern ein Bedauern ausdrücken, als wir dem alten Bach selber gern die Freude gönnt hätten, seine Werke in solch herrlicher Ausstattung zu sehen. Somit ist nichts zu thun, als dass wir denen, die diesen Band noch nicht kennen, einfach sagen, was darin zu finden ist; vielleicht dass es bei der Gelegenheit doch auch Eins und Anderes zu beobachten giebt.

Es sind drei Cantaten (1. Dem Gerechten muss das Licht immer wieder aufgehen; 2. Der Herr denket an uns; 3. Gott ist unsre Zuversicht) und davon abgesehen noch drei Choräle, allesamt zur Trauung bestimmt; die drei Choräle bilden zusammen auch eine kleine Cantate, insofern der erste (Was Gott thut, das ist wohl gethan) vor der Trauung, der zweite (Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut) nach derselben, der dritte (Nun danket alle Gott) nach dem Segen gesungen werden soll. Laut dem Vorwort müssen sich in Bach's Nachlass fünf Trauungscantaten befinden haben; die Herausgeber weisen nach, dass zwei davon, die nicht mehr aufzufinden waren, in anderer Gestalt (die eine als Rathswahlcantate) erhalten sind. Aber auch von den hier mitgetheilten steht nur die mittlere ganz selbstständig da, insofern die beiden andern ebenfalls entweder aus andern Cantaten entlehnt oder in solche übergegangen sind. Von der Cantate: Dem Gerechten muss das Licht etc. möchten wir das erstere am meisten vermuthen, weil hier der Text (dessen Worte freilich an sich schon gegen eine musikalische Verwertung durch ihren Mangel an Rhythmus sich sträuben) in einer von den Sängern schwer zu bewältigenden Weise unterlegt ist; so wiederholt sich im ersten Satze mehrfach folgende Stelle:



eine Scansion, von der wir, wenn auch unser Ohr im Allgemeinen für solche Härte empfindlicher ist, als dies zur Zeit Bach's der Fall war, doch kaum glauben können, dass Bach diesen (ohnehin mehr instrumentalen als vocalen) Satz ursprünglich für diese Worte bestimmt habe. Im Uebrigen aber ist gleich dieser erste Chor ein Prachtstück, und ganz besonders die im $\frac{3}{4}$ Takt sich anschliessende Fuge; die Herausgeber haben vollkommen Recht, wenn sie im Vorwort sagen: »Wir wüssten nicht, wie sich Wort und Ton besser verbinden könnten, als dies in dieser Fuge geschieht.« Eigentümlich und wohlberachtet ist die Wirkung der Anordnung, dass die erstmalige Durchführung des Themas durch alle Stimmen nebst einer Fortführung bis zu einer Art Abschluss in der Haupttonart von dem einen Chor allein gesungen wird, dann aber, als das Thema wieder gleichsam von vorn seinen Lauf durch alle Stimmen, nur jetzt in umgekehrter Reihenfolge beginnt, der andre Chor mit einfällt, so übrigens, dass auch von da an der Satz nicht achtstimmig, sondern vierstimmig bleibt. Der ganze Chor ist lauter Leben und Freude; man sollte meinen, wer von solchen Tönen in den heiligen Ehestand begleitet worden ist, in dessen Haus könne kein Misston mehr aufkommen. Ein Rätsel bleibt uns freilich auch diesem Satze, wie so vie-

len von des Meisters Werken gegenüber ungelöst: woher er die Leute nahm, die solche Musik tüchtig ausführen konnten? zumal, da laut Vorwort alles auf ein schleuniges Einstudiren mit kurzem Termin bindedeutet. Nicht nur eine merkwürdige Taktfestigkeit, sondern auch eine grosse Geuligkeit der Stimmorgane müssen die Chorsänger gehabt haben, die nach wenigen Proben solche Figuren fertig vorzutragen im Stande waren. Und als ein besonderes Fragezeichen stehen für uns immer die Trompeten, besonders die erste da, die von Bach behandelt wird, als wäre sie eine Oboe oder Flöte; wir müssen doch bezweifeln, ob ein heutiger Trompeter mit seinem so sehr vervollkommenen Instrument diese, die ganze obere (zweigestrichene) Octave durchlaufenden Passagen so rein und fein executiren könnte, dass nicht der Ton seines Instruments allzuscharf aus dem Ganzen hervorstäche; wie haben es doch die alten Musiker gemacht, deren Trompeten noch nach primitiver Einfachheit construiert waren? Dass an jedem Hof wie bei den Heeren Trompeter-Virtuosen waren, wissen wir wohl; aber dass sie, statt der mit den Naturtönen des Instruments auszuführenden Fanfaren, mit solchen Läufen und Trillern sich den Holzbläsern an die Seite stellten, das eben geht — wie ein alter Schulmeister zu sagen pflegte — über unsern Hellespont. Nicht weniger Respect haben wir vor Bach's Contrabassisten, wenn sie im folgenden Recitativ die beständigen Sechszehnteltrillern so zart zu spielen wussten, dass nicht die Solobassstimme verdeckt, überhaupt die fast eleganten Figuren nicht zu einem Gepolter wurden. Die folgende Bassarie, die ganz eigenthümlich angelegt ist, nennt das Vorwort mit Recht sein Brautlied im hohen Chor, priesterlich weiblich, väterlich mild und dabei doch voll Zierlichkeit und Anmuth. Aber auch sie, während die Ausführung keine technischen Schwierigkeiten in den Weg legt, setzt doch, um ihre rechte Wirkung zu thun, ein feines Verstandnis voraus, daher die Herausgeber wohl gethan haben, zum Vortrag dieser Arie dem Sänger und den Begleitern genauere Anweisung zu geben. Nach einem Sopranrecitativ folgt als Schlusschor (d. h. noch vor dem Trauungsact) ein feuriger Hymnus, stellenweise fast lustig zu nennen, wenn nicht die Grossartigkeit des Ganzen auch diesen Hochzeitjubiläum eine höhere Würde verleihen würde. Bis dahin füllt die Partitur 67 Seiten, wovon der erste Theil des letzten Chors noch repetirt wird; ob in unsern Tagen eine Hochzeitgesellschaft die Geduld hätte, sich vor dem Trauungsacte so lange vormusciren zu lassen, zumal wenn dann noch eine lange Hochzeitpredigt folgen würde, möchten wir bezweifeln, obgleich heute noch diese Ausfüllung der Zeit die würdigste wäre. Hoffentlich hat die Familie, welcher zu Ehren Bach diese Musik geschrieben, es zu schätzen gewusst, dass ihr Brautpaar aus solch eines Patriarchen Hand solchen Segen zur Ehe empfing. — Den Schluss macht (als Gesang nach der Trauung) der nach Bach's Art gesetzte Choral: Lobt Gott ihr Christen allzugleich etc. mit dem Texte: Nun danket all und bringet Ehr etc. Von Interesse war uns besonders, dass Bach die Wiederholung der letzten Zeile sammt dem überleitenden Gang aus der Tonika in die Quinte, was heides so volkstümlich ist, und was die schulmeisternden Choralbuchmacher einer gewissen Zeit als einen Schmörkel ansahen und zweckschnitten, in vollem Recht hat bestehen lassen.

Die zweite Cantate beginnt mit einem kräftigen Orchestersatz, dem zuerst eine kurze Sopranarie (in welcher die Unterlegung der Worte unter die sehr complicirten Sechszehntelfiguren nach unserm modernen Gefühl auch wieder etwas widerhaarig ist), sodann (zu dem Text: Der Herr

segne euch je mehr und mehr, euch und eure Kinder) ein Duett für Tenor und Bass, und schliesslich ein prächtiger Chor folgt (Ihr seid die Gesegneten des Herrn etc.). Das Orchester beschränkt sich in dieser Cantate auf Streichquartett mit Orgel. Merkwürdig ist uns an dieser Composition, dass sie mit Ausnahme jenes kurzen Sopranarsatzes unleugbar an Händel's Schreibart erinnert. Gleich die Instrumental-Einleitung hat Händel'sche Art an sich; dann das Thema der Fuge: Er segnet das Haus Israel, insbesondere aber der Rhythmus einer Sarabande in dem Mandrucker erinnert an Bach's grossen Zeitgenossen; wäre es nicht vielleicht denkbar, dass der Leipziger Grossmeister einmal Lust gehabt hätte, mit den Rossen seines Londoner Collegen eine Fahrt zu machen?

Von der dritten Cantate glauben die Herausgeber, dass die beiden ersten Sätze zum Zwecke einer kirchlichen Hochzeitmusik von Bach neu componirt, die letzten dagegen (in deren einem ein Fagott als Solist Nannhats leisten und unausgesetzt auf dem Platze sein muss) aus anderen Stücken entlehnt worden seien. Wir nehmen diese Auskunft sehr bereitwillig an, denn wir halten jene beiden ersten Sätze nicht nur für vorzüglicher, als die nachfolgenden, sondern wir achten sie für das Allerbeste in diesem Bande. Der erste Satz, Chor mit vollem Orchester (drei Trompeten, Pauken, Oboen zu den Saiteninstrumenten), der zuerst das einfach gewichtige Thema durchführt:

All.

Gott ist un-sre Zu-ver-sicht, wir ver-trau-
 en sei-nen Hän-den u. s. w.

geht sofort, nachdem dasselbe alle Stimmen durchlaufen und der Sopran den Führer noch einmal in die Höhe hat steigen lassen, in gehaltene, homophone Accorde des Chors über, während das Orchester seine von Anfang an selbstständigen Figuren fortsetzt; nach diesen langen und vollen Accorden, die uns gemahnen, wie wenn da die Gemeinde niederknien würde, erhebt sich der Chor wieder zu frischem Bewegtem, aber bis ans Ende nicht mehr thematisch sich gliedernd, sondern mehr massenhaftem Gesange, der auch wieder an die Art erinnert, wie Händel im rechten Augenblick durch Massen zu wirken pflegt. Es ist dieses ganze Stück eines der populärsten, die Bach geschrieben; der Hörer schwimmt in einer solchen Fülle des Wohlklanges, dass auch ein Laienpublicum, wenn es nicht taub geboren oder durch schlechte Musik ruinirt ist, dem Zauber dieser Tone mit Genuss sich hingeben wird. Gleich preiswürdig in ihrer Art ist — trotz des zopfigen Textes, der mit den aufmunternden Worten beginnt: «Schlafet aller Sorgen Kummer in den Schlummer kindlichen Vertrauens ein — die durch ein Bass-Recitativ eingeleitete folgende Altarie, deren Anfang

Oboe d'amore.

hernach von der Solostimme etwas figurirt aufgenommen wird:
 Schlä-fert al-ler Sor-gen Kummer, etc.

Wir halten diese Arie für eine der schönsten, die Bach geschrieben; es ist ein reizendes Schlummerlied, nur unterbrochen durch einen lebhaften, kunstreich gefügten Satz im $\frac{3}{4}$ Takt, der die über dem schlafenden Kinde wachen Augen Gottes wie Sternfunkel leuchten lässt. — Den Schluss des musikalischen Actes vor der Trauung bildet der Choral: »Nun bitten wir den heiligen Geists«, mit dem zweiten Verse dieses Liedes als Text. Der vierstimmige Satz ist acht Bachisch, wird aber mit den auch hier angewandten Melismen, die die Intervalle der Melodie theilweise ausfüllen, und mit den Achtelgängen in den Unterstimmen, namentlich im Basse, der damit recht als *continuo* oder *ostinato* sich benimmt, unsern Ultrakirchlichen nicht behagen. Aber Jedem das Seine; hat Johann Eceard keinen Frevel begangen, indem er aus dem Choral der Gemeinde einen Chorgesang machte, so ist auch Bach in seinem Rechte, wenn er, der Orgelmeister, in die einfach-grossartigen Umrisse des alten Chorals seine wunderbaren Arabesken zeichnet.

Kritische Anzeigen.

Bearbeitungen und Arrangements.

— a — Es liegt uns ein ziemlich bedeutender Stoss verschiedener Arrangements von Werken Pergolesi's, S. Bachi's, Händel's, J. Haydn's, Mozart's, Beethoven's, Schumann's, Gade's, Reinecke's, Bargiel's, endlich verschiedener Volklieder vor, von welchen wir heute folgende zur Anzeige bringen wollen, das Uebrige für eine andere Gelegenheit an anderem Orte aufsparend:

1. Pergolesi.

Salve Regina, pour deux voix de Soprano. Partition de Piano d'après le manuscrit par Charles Banck. Mainz, Schott. 2 fl.

Stabat mater. Vollständiger Clavierauszug nach der Originalpartitur von A. G. Ritter. Magdeburg, Heinrichshofen. 4 Thlr. 15 Sgr. n.

Pergolesi's Kirchencompositionen gehören zwar der Verfallzeit italienischer Kirchenmusik an, insofern hier der hohe Ernst, der die Palestrina'sche Schule vor allen auszeichnet, einem überaus weichen, zarten, daher erschlafenden Stil gewichen ist. Eine ununterbrochene Reihe von fast lauter Mollsätzen, in arienhafter Ein-, höchstens Zweistimmigkeit, mit einer Begleitung ohne selbständiges contrapunktisches Interesse, ohne Chor, dem eigentlichen Haupt-Mittel aller Kirchenmusik, lässt wohl zu, dass das Gemüth weich gestimmt, ja gerührt wird: aber der Eindruck der Erhabenheit, der Grösse, des Reichthums, die die Kirchenmusik doch auch entfalten soll, bleibt aus, und endlich tritt Ermüdung ein. — Dennoch haben die Pergolesi'schen Sachen etwas Anziehendes und in ihrer Weichheit etwas Edles. Niemand wird sich dem Eindruck eines von schönen Frauenstimmen gesungenen Stückes dieses Componisten entziehen können; die wohlwundsten Harmonien folgen in sinniger, oft chromatischer Führung auf einander und erinnern an Madonnengesichter, wenn auch nicht an Raphael'sche. — Den Herren A. G. Ritter und C. Banck kann man für die verständig gearbeiteten Clavierauszüge nur Dank wissen, und wo sich immer zwei Frauenstimmen von ähnlichem Timbre und Volumen zusammenfinden mögen, da werden sie auch mit eigenthümlichem Genuss diese verschwenden italienischen Klänge vornehmen und gerne wiederholt singen. Dem *Stabat mater* ist auch ein deutscher Text beigefügt, was des besseren Verständnisses wegen gewiss Vielen willkommen sein wird,

wenn auch die italienische Sprache zum Vortrag fast unentbehrlich scheint.

2. S. Bach.

Compositionen für Violoncello solo. Mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben von W. Stade. Leipzig, G. Heinze. No. 1 Sechs Sarabanden, 20 Ngr. — No. 2 Sonate No. 1 in G-dur, 4 Thlr.

6 Fragmente aus den Kirchencantaten und Violin-Sonaten. Für Pianoforte übertragen von C. Saint-Saëns. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermanu. Pr. compl. 4 Thlr. 10 Ngr. Einzelne zu 15, 10 und $7\frac{1}{2}$ Ngr. —

Hirtensymphonie aus dem Weihnachtsoratorium. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von Ernst Naumann. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 10 Ngr.

S. Bach's Violoncell-Compositionen scheinen eines Accompagnements noch mehr zu bedürfen als die entsprechenden Violincompositionen. Während die enge Stellung der Finger bei der Violine einen grossen Reichthum an Doppelgriffen, ja drei- und vierstimmigen Akkorden gestattet, ist die Weitgriffigkeit bei dem Violoncell dem mehrstimmigen Satze viel weniger günstig. Daher man für Violine allein weit eher harmonisch Volles schreiben kann, als für Violoncell allein. Kommt dazu noch, dass die Violine grossen Reichthum an Klangnuancen hat, dass sie nicht so bald monoton wirkt, wie das etwas näselnde Violoncell, so kann Niemand verhöhlt werden, wenn er nachahmt, was grosse moderne Meister sogar an den Violinsonaten von Bach gethan haben. Herr W. Stade hat sich der Aufgabe, zu den Violoncell-Solos ein Clavieraccompagnement zu setzen, mit Geschick und gutem Erfolg unterzogen. Er hat die Bach'schen Harmonien zumeist richtig errathen und demgemäss ausgesprochen. Zumeist, nicht immer. So z. B. halten wir es nicht für Bachisch, den Bass in der Molltonart von der ersten Stufe in die siebente nichterhöhte und dann wieder in die erhöhte zu führen, statt in die sechste natürliche Stufe (nämlich in G-moll: *g, f, f#s, g*, statt *g, f, es, d*), wie dies in der zweiten Meneu der ersten Sonate geschieht. Doch ist das so ziemlich das Einzige, was wir an Stade's Satz aussetzen für wichtig genug hielten.

Ueber Herrn Saint-Saëns' Bearbeitungen ist in d. Bl. (Seite 725 dieses Jahrgs.) bereits bei Gelegenheit seines Auftretens im Gewandhause zu Leipzig gesprochen worden. Hier ist dem dort Gesagten zuzufügen, dass die vorliegenden Stücke, von welchen Herr Saëns, wenn wir nicht irren, damals einige spielte, in würdigem Tempo vorgetragen eine ganz vortreffliche Wirkung machen. Freilich gehört immer ein sehr gewandter Spieler dazu, denn die Bearbeitung besteht eigentlich in einer sogenannten *Partition de Piano*, wo Alles hingeschrieben ist, wie es möglicherweise mit zwei Händen zusammengefasst werden kann. Wer nicht ein sehr gebundenes Spiel, bei vollkommener Technik, Unabhängigkeit der Finger, Gewandtheit in Ablösung der Hände u. s. w., wer ferner nicht ein gutes Instrument besitzt, welches alle Nuancen vom *piano* zum *forte* leicht hergiebt, der bleibe diesen Stücken ferne, die entschieden nur für den Künstler oder durchgebildeten Clavierspieler berechnet sind. Dieser aber erhält durch Saëns' Bearbeitungen eine gute Anleitung und Anregung, auch andere Satze Bach's aus der Partitur möglichst vollständig zu Gehör zu bringen.

E. Naumann's Arrangement der Hirtensymphonie ist eine dankenswerthe Gabe für Freunde des Vierhändigspiels. Es spielt sich angenehm und bietet nicht die geringste namhafte Schwierigkeit. In Anbetracht, dass die

Wirkung des Stückes im Original hauptsächlich auch auf der Verschiedenheit der Klangfarben beruht (Oboen und englische Hörner gegen das Saitenquartett und Flöten), so würde sich ein Arrangement für zwei Pianoforte (die im Ton etwas von einander abstechen müssten), oder für Clavier und Streichinstrumente, vielleicht noch vorteilhafter erwiesen haben.

3. Georg Fr. Händel.

Concert für Pianoforte (oder Orgel). Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von Louis Röhr. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 25 Ngr.

Das hier vierhändig gegebene und in dieser Bearbeitung reizend zu spielende Concert (F-dur, in drei Sätzen) ist eigentlich für Clavier, Streichquartett und Oboen geschrieben, und in dieser Originalgestalt zuerst in London gedruckt. Seine Eigenschaft als Clavierconcert war für ein derartiges Arrangement von vorneherein günstig, und da die übrigen Instrumente durchweg in denselben Figuren mit dem Clavier abwechseln, so konnten auch sie keine wesentliche Schwierigkeit ergeben. Die melodische Lebendigkeit der Motive und Passagen dieses Concerts, die vollendete Schönheit seiner harmonischen Entwicklung, die geniale, kräftig-übermüthige Rhythmik können dem Concert nur viele Freunde gewinnen. Einige Druckfehler bitten wir zu corrigiren: Am Schluss des ersten Satzes fehlt im *Primo* der Doppelstrich, wodurch der Spieler zum unnötigen Umblättern veranlasst wird. Im *Andante*, erste Seite des *Secundo* muss die letzte Note der rechten Hand *g* heißen Satz a.

4. Joseph Haydn.

Symphonien für Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell von C. Burchard. No. 1 G-dur. Magdeburg, Heinrichshofen. (Preis nicht angegeben.)

Die Verlagsbandlung, welche Haydn's Symphonien bereits (und so viel wir wissen ziemlich vollständig) in vierhändigen guten Arrangements gebracht hat, fügt nun dieser Ausgabe eine weitere, wie es scheint der zwölf englischen Symphonien vierhändig mit Violine und Violoncell zu — eine Form, die neu und ungewöhnlich ist. Aufrichtig gesagt, sehen wir die Nothwendigkeit von vier Händen dabei nicht ein, da bei dem einfachen Haydn'schen Satz alle wünschenswerthen Verdoppelungen ohnehin durch die Streichinstrumente gegeben werden können; andererseits aber die Streichinstrumente in Gefahr sind von den vier Händen erdrückt zu werden. Indessen muss es vielleicht auch solche Käuze geben, die bei einem Trio durchaus vierhändig spielen wollen. Die Verlagsbandlung muss wissen, ob es deren genug giebt, um eine solche Ausgabe vom geschäftlichen Standpunkte gerechtfertigt zu sehen.

5. W. A. Mozart.

Maurerische Trauermusik für Orchester, Op. 114. Für Pianoforte zu 2 Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. 12 1/2 Ngr.

Sonaten für Pianoforte und Violine (18). Arrangement für Pianoforte und Violoncell von Fr. Grützmacher. Leipzig, Breitkopf und Härtel. No. 1 A-dur 18 Ngr.; No. 2 C-dur 16 Ngr.; No. 3 D-dur, 4 Thr. 2 Ngr.; No. 4 E-moll, 16 Ngr.; No. 5 Es-dur, 18 Ngr.; No. 6 G-dur, 20 Ngr.; No. 7 F-dur, 22 Ngr.

Clavierquartette (2) und Clavierquintett. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Hugo Ulrich. Breslau, Leuckart (C. Sander). Die Quartette (G-moll und Es-dur) à 4 Thr. Das Quintett 1 Thr.

Die Composition der Maurerischen Trauermusik, an verschiedenen Orten mit herzlichem Antheil des Publicums

neuerdings aufgeführt, fällt, nach von Köchel's Catalog, zwischen die des *Veitichens* und des herrlichen Clavierquartetts in G-moll. Sie besteht aus einem einzigen Satze, C-moll *Adagio*, und ist wesentlich orchestral gedacht, indem die Harmoniemusik eine vorwiegende Rolle darin spielt. Hierdurch erscheint namentlich der Anfang im Clavier etwas farblos. Weiterhin, wo das Saitenquartett in Trauermarsch-Rhythmen eingreift, wird die Sache besser. Das Arrangement mag daher zur Erinnerung an das von Orchester gehörte Werk seine guten Dienste thun. Wir rathen aber Niemand, ein Urtheil über dasselbe nach dem Clavierauszug allein zu fällen: die Farbe des Orchesters thut hier ebensoviel als die Gedanken.

Schon mancher Violoncellist hat sich darüber beklagt, dass die Meister so wenig für sein Instrument geschrieben haben. Die 5 Sonaten von Beethoven, die zwei von Mendelssohn sind beinahe das Einzige, worauf er angewiesen ist, wenn er auf den Beifall eines größeren Publicums, das classische Musik liebt, rechnen will. Mit eigenem Neid betrachtet er den Violinspieler, dem Mozart so viele dankbare Aufgaben gestellt hat. Kein Wunder, wenn endlich Einer auf den Gedanken geräth, auf dem Violoncell — Violine zu spielen. Durch Grützmacher's Uebertragung wird nun dem Violoncellisten eine interessante Aufgabe gestellt, zu deren glücklicher Lösung freilich gehört, dass er mit dem Daumeneinsatz in allen Positionen gehörig umzugehen weis. In diesem Punkte kann man denn auch die vorliegende Uebertragung als ein nützlichcs Studium empfehlen. Der Fingersatz ist genau angegeben, und seine Befolgung dürfte überall des Studiums wegen rathsam sein, wenn auch ein gewandter Cellist manchmal einen andern vorziehen wird. Ueber die Bearbeitung ist zu sagen, dass sie fast durchgängig am Original festhält, dasselbe eine Octave tiefer liegend. Manchmal hätte es uns entschieden richtiger geschienen, vom Original abzugehen und den Satz, wo es sich nicht gerade um unabänderliche Melodien handelt, bassmäßig zu gestalten. Denn wo das Violoncell nicht melodisch oder contrapunktisch auftritt, da will es nicht als Ober- oder Mittelstimme, sondern als Bass behandeln sein. Geschickte und gut musikalische Violoncellisten werden sich erlauben die betreffenden Stellen (namentlich Schlüsse) selbständig und anders zu gestalten. Vielleicht benutzt aber der Bearbeiter, wenn ihm diese Zeilen zu Gesicht kommen sollten, unseren Wink bei den noch folgenden Sonaten, welche übrigens den Cellisten spielbar gemacht zu haben, Herrn Grützmacher jedenfalls den Dank derselben erwerben wird.

Die Firma Leuckart, welche sich durch die Herausgabe sämtlicher Concerte Mozart's in vierhändiger Gestalt verdient gemacht hat, bringt nun auch die Quartette und das Quintett (vielleicht auch einmal die Trios?) in dieser Form. Herr H. Ulrich ist ein so guter Musiker und als Arrangeur so bekannt, dass wir zur Empfehlung seiner diesfallsigen Arbeit kaum etwas Besonderes zu sagen nöthig haben. Es ist Alles sehr spielbar und zweckmässig bearbeitet; nur im Finale des Es-Quartetts hätte der Second-Spieler etwas reichlicher bedacht werden mögen, wodurch zugleich dem Prim-Spieler weniger zugemuthet worden wäre.

Berichte.

Breslau. O. S. Unsere musikalischen Vereine haben sich diesmal beeit, ihre Thätigkeit möglichst früh zu beginnen. Der Verein für classische Musik eröffnete seine Versammlungen bereits Ende September, um sich wiederum an den

herrlichen Werken unsrer Altmeister zu erbauen, neben welchen jedoch auch die Producte jüngerer, jetzt lebender Componisten Berücksichtigung finden. Die Ausführung befindet sich noch in denselben Händen. Von Clavierspielern hörten wir die Herren Ernemann, Robert Seydel und einige geschätzte Uellettanten. Für die erste Violine ist dem Verein in Herrn Louis Büstner ebenfalls noch eine schätzenswerthe Kraft erhalten. Die gediegene Schule und der kraftvolle, markige Ton dieses Künstlers eignen sich vortreflich zum Quartettspiel. Uebriqens leistet Herr Büstner im Solo- und Orchesterspiel ausgezeichnetes und gehört zu den vorzüglichsten Mitgliedern unserer Theaterkapelle, deren erster Cyclus von 12 Abonnements-Concerten am 5. October seinen Anfang nahm. Beethoven's *Sinfonia eroica* kam in denselben unter Leitung des Musikdirectors Herrn Blecha zu gelungener Aufführung, der sich Mozarts *Es-dur-*, Haydn's *D-dur-*, Mendelssohn's *A-moll-Symphonie* und andere classische Orchesterwerke würdig anreiheten. Beim Publicum, besonders bei der Damenwelt erfreuen sich dieselben auch in dieser Saison wieder der grössten Beliebtheit und versammeln in den weiten Räumen des Springerschen Concertsaales jedesmal ein ungemein zahlreiches Auditorium.

Besondere Bedeutung haben für uns auch die Concerte des Orchestervereins unter Leitung des Herrn Dr. Leopold Damrosch. Im 1. Concert am 9. Oct. kamen die Ouverturen zu *Euryanthe* von Weber, zu *Julius Caesar* von Schumann (zum 1. Male) und Beethoven's *B-dur-Symphonie* zum Vortrage. Ausserdem sang *Frl. Bianca Santer*, könlgl. preuss. Hofopernsängerin, Schülerin des hiesigen sehr tüchtigen und verdienstvollen Gesanglehrers Herrn Hirschberg, die grosse *Arie der Alceste* aus Webers *Oberon* und zwei Lieder von Schumann und Rob. Franz. Mit Herrn Opernsänger Rieger, der die *Arie des Grafen* aus Mozarts *Figaro* vortrug, sang die Künstlerin ein Duett aus *der fliegende Holländer* von Rich. Wagner. Die vortreffliche Schule, der echt dramatische Vortrag und die umfangreiche, in allen Lagen gleich klangvolle Stimme sichern *Frl. Santer* eine hervorragende Stelle unter den dramatischen Sängern der Gegenwart.

Im 2. Abonnement-Concert machten wir die Bekanntschaft mit der neuesten Composition des Herrn Dr. Damrosch: einem *Violinconcert* in 3 Sätzen, vom Componisten selbst vorgetragen. Herr Dr. Damrosch spielte ferner Beethoven's *F-dur-Romauze* für Violine, die wir einfacher und ausdrucksvoller noch nie gehört haben. Die Ouverturen zu *Alceste* von Gluck, *Lodoiska* von Cherubini und eine *Symphonie* von Haydn in *B-dur* waren die Orchesterwerke dieses Abends.

Das 3. Abonnement-Concert fand am 7. November unter Mitwirkung des Clavier-Virtuosen Hans v. Bülow statt. Das Concert begann mit der bereits mehrfach besprochenen Suite für Orchester von Joachim Raff in 5 Sätzen. Ausgeführt wurde dieselbe in jeder Beziehung vortreflich. Hans v. Bülow spielte das dritte Clavier-Concert von Rubinstein. Die Kraft und Energie des Anschlages, die Eleganz des Passagenspiels, der feinmancirte Vortrag sind in Einer Person in so hoher Vollkommenheit nicht so bald wieder vereinigt. In der Composition begegnen wir vielen schönen Momenten, welche, in eine gedrängtere Form zusammengefasst, ein schönes Ganzes geben würden. Sehr häufig erseheint die Instrumentation etwas zerstückt. Jedemfalls gehört das Werk zu den hervorragenden Schöpfungen Rubinstein's. Herr v. Bülow spielte ausserdem noch *Präludium*, *Fuge* und *Capriccio* von Mendelssohn, welchem er noch eine Etüde von Liszt beifügte. Die Ouvertüren zu *Coriolan* von Beethoven und *Ipigenie von Gluck* verfehlen nicht eine gewaltige Wirkung hervorzubringen. Bülow's am 11. Nov. gegebene Solree für ältere und neuere Claviermusik wurde mit Webers 3. grossen Sonate in *D-moll* (comp. 1817) eröffnet, worauf *Fantasia* und *Fuge* in *A-moll*

von Seb. Bach, *Präludium* und *Fuge* über *B A C H* von Liszt, *Nocturne*, *Impromptu* und *Polo-naise*, *Fantasia* von Chopin folgten. Den Schluss bildeten die 33 Variationen über einen Diabelli'schen Walzer, Beethoven's letztes Clavierwerk, componirt 1823, dem wold in der ganzen Clavierliteratur nichts Aehnliches an die Seite zu stellen ist.

Auf dem Gebiete der Kirchenmusik haben wir das Kirchenconcert, welches unser überaus fleissiger und strebsamer Cantor Toma zum Besten der Lehrer-Wittwen und -Waisen in der Elisabeth-Kirche veranstaltet hatte, und die vorzügliche Aufführung des Paulus durch die Singacademie zu erwähnen. Beide Aufführungen erfreuten sich der lebhaftesten Theilnahme unserer Musikfreunde und können hinsichtlich der Vortrefflichkeit der Leistungen als mustergerügig hingestellt werden.

Leipzig. S. B. In der vierten Abendunterhaltung für Kammermusik hörten wir S. Bach's erste Sonate in *G-dur* für Clavier und Viola da Gamba (Die Hrn. Reinicke und Grünzacher — Violoncell), Schumann's *F-dur-Quartett*, Mendelssohn's *Claviertrio* in *D-moll* (Clavier *Frl. Constanze Skiwa* aus Wien). Den Schluss bildete Beethoven's *Serenade* für Streichtrio Op. 8. — *Frl. Skiwa* gewann sich durch fertiges und verständiges Spiel anerkennenden Beifall. Die Violoncellpartien wurden durchaus von Herrn Grünzacher gespielt. Ausserdem wirkten noch die Herren David, Röntgen und Hermann mit.

— Zehntes Abonnement-Concert. (Erster Theil: *Symphonie* in *Es* von Mozart. *Arie* mit Chor aus dem *Stabat mater* von Rossini, gesungen von *Frl. J. Rothenberger* aus Cöln. *Violinconcert* in *D-moll* No. 9 von Spohr, vorgetragen von Herrn Concertmeister L. Auer aus Düsseldorf. Zweiter Theil: *Allegro*, *Sicilienne*, *Menuett* und *Epilog* für Orchester von Theodor Gouvy. *Recitativ* und *Arie* aus *Figaro's* Hochzeit: *»Endlich naht sich die Stunde*, gesungen von *Frl. Rothenberger*. *Abendlied* von R. Schumann, instrumentirt von Joachim und *Ungarische Lieder* von Ernst, vorgetragen von Herrn Auer. *Lieder* mit Pianoforte gesungen von *Frl. Rothenberger*.

Die symphonische Composition des französischen Componisten gewann sich durch Lebendigkeit des Rhythmus, Klarheit der Form, Noblesse der Gedanken und feine Instrumentierung freundlich zustimmenden Beifall, der gewiss noch lieber gewesen wäre, hätte der Componist ein ordentliches Finale zu seinen drei ersten Sätzen geschrieben. *Frl. Rothenberger*, deren erstes Debut in Cöln noch nicht drei Jahre hinter uns liegt, hat sich im nordwestlichen Deutschland bereits den Ruf einer trefflichen Oratoriensängerin erworben. In unserem Concert fand sie mit den Liedern mehr Anklang als mit den Arien. — Herr Auer elektrisirte das Publicum formlich und ward viermal gerufen. Wir würden in diesem Enthusiasmus vollständig einstimmen, wenn der Künstler in Ernst's Ungarischen Liedern nicht eine sehr geschmacklose Wast getroffen hätte. Technik und Vortrag waren übrigens ausgezeichnet.

Nachrichten.

Leipzig. Der hiesige Dilettanten-Orchester-Verein widmete seine 30. Aufführung, am 17. December, als am Geburts-tage Beethoven's, diesem Meister, und brachte ausschliesslich Compositionen desselben: Prometheus-Ouverture, F-moll-Sonate für Clavier Op. 57, Egmont-Musik.

— Die zweite und dritte Lieferung des 13. Bandes der Bach-Ausgabe sind schon versendet worden (s. Anzeiger).

— Im Stadttheater wurde M. Bruch's Oper *Loreley* zweimal mit gutem Erfolg gegeben.

Briefkasten der Redaction.

R. in B. Das bewusste Concert ist uns nicht zugeschiedt worden.

ANZEIGER.

[311] Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Verzeichniß

s ä m m t l i c h e r T o n w e r k e

W. A. MOZART'S.

Nebst Angabe der verloren gegangenen, unvollendeten, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Compositionen desselben

Von

Dr. Ludwig Ritter von Köchel.

Hochquart. Cartonirt. Preis 6 Thlr.

Besprochen in Nr. 34 dieses Blattes.

[312] Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

ARIEN

VON

W. A. MOZART.

Neue Ausgabe.

[Besprochen in dieser und der vorhergehenden Nummer.]

- | | |
|--|---|
| 1. Recitativo con Rondo für Sopran.
» <i>Ma speranza adorata</i> (Ach, sie stirbt, meine Hoffnung!) | Partitur — 17½
Orchesterstimmen 4 —
Clavierauszug — 15 |
| 2. Scena ed Aria für Sopran.
» <i>Bella mia fantasia, addio!</i>
(Theuerstes Mädchen, ich scheidet!) | Partitur — 17½
Orchesterstimmen 4 —
Clavierauszug — 15 |
| 3. Aria für Tenor.
» <i>Misero! O sogno, o son desto!</i>
(Wehe mir! Ist's Wahrheit?) | Partitur — 22½
Orchesterstimmen 4 5
Clavierauszug — 17½ |
| 4. Scena e Cavatina für Sopran.
» <i>Ah, lo previdi!</i> (Ach, meine Ahnung!) | Partitur — 25
Orchesterstimmen 4 5
Clavierauszug — 25 |
| 5. Scena ed Aria für Sopran.
» <i>A questo seno, deh! vieni!</i> (In meine Arme komm, Lieblich!) | Partitur — 20
Orchesterstimmen — 25
Clavierauszug — 17½ |
| 6. Recitativo e Rondo f. Sopran (mit Begl. d. Pffe. allein)
» <i>Ch so mi scordi di te!</i> (Mich zu trennen von dir?)
» <i>Non temer, amato bene!</i> (Zage nicht, du, den ich liebe!) | Partitur — 15
Orchesterstimmen 4 10
Clavierauszug — 22½ |
| 7. Recitativo ed Aria für Sopran.
» <i>Misero, dove son'!</i> (Wehe mir! ach, wo bin ich?) | Partitur — 20
Orchesterstimmen — 15
Clavierauszug — 25 |
| 8. Aria für Tenor.
» <i>Per pietà, non ricercate!</i> (Lass mir meinen stillen Kummer) | Partitur — 20
Orchesterstimmen — 20
Clavierauszug — 15 |
| 9. Aria für Bass.
» <i>Mentre te lascio!</i> (Bald muss ich dich verlassen) | Partitur — 15
Orchesterstimmen 4 —
Clavierauszug — 17½ |

- | | |
|---|--|
| 10. Scena ed Aria für Sopran.
» <i>Ma, che vi fece, o stelle!</i> (Ach, was verbrach, ihr Sterne!) | Partitur — 20
Orchesterstimmen 4 5
Clavierauszug — 20 |
| 11. Recitativo ed Aria für Sopran (mit obligater Violine)
» <i>Non piu! tutto ascolta!</i> (Genug, ich bin entschlossen)
» <i>Non temer, amato bene!</i>
(Lass, o Freund, uns standhaft scheiden) | Partitur — 25
Orchesterstimmen — 20
Clavierauszug — 25 |
| 12. Scena ed Aria für Bass.
» <i>Ucandro, lo confesso!</i> (O Freund, was mich ergriffen)
» <i>Non so d'onde vienes!</i> (Woher dieses Bangen!) | Partitur — 45
Orchesterstimmen 4 5
Clavierauszug — 17½ |

Terzett: *Mandina amabile* (Willst du mein Liebchen sein?) für Sopran, Tenor und Bass mit Begleitung des Orchesters.
Partitur 4 7½
Orchesterstimmen 1 —
Clavierauszug — 20

Quartett: *Dite almeno, in che manca!* (Sagt, was hab' ich denn verbrochen?) für Sopran, Tenor und 2 Bässe mit Begleitung des Orchesters.
Partitur 4 20
Orchesterstimmen 1 10
Clavierauszug 4 —

[313] Im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig ist soeben erschienen:

Reinecke, Carl, Musik zu Hoffmann's Kindermärchen vom Nussknacker und Mausekönig für das Pianoforte zu vier Händen.

Ouverture. — Weihnachtsabend. — Pathe Drosselmeyer's Automaten. — Schlag den Generalmarsch getreuer Vasalle Tambour. — Pathe Drosselmeyer's Uhrmacherliedchen. — Schöferballet im Puppenreich. — Barcarole. — Hochzeitsmarsch.

Complet 2 Thlr. 5 Ngr. Ohne Overture 1 Thlr. 20 Ngr. Die Overture allein 20 Ngr.

Nächstens erscheinen.

Jos. Haydn's Streichquartette

Neue Ausgabe

zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig

genau bezeichnet

VON

Ferdinand David.

SYMPHONIE

in C

für Orchester

VON

Woldemar Bargiel.

Op. 30.

Partitur 5 Thlr. — Ngr.
Orchesterstimmen 6 — 40 —
Arrangement zu vier Händen 2 — 15 —

Leipzig, December 1865.

Breitkopf und Härtel.

[214]

Neue Musikwerke

welche im Jahre 1865 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen sind.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

	Thlr.	Ngr.		Thlr.	Ngr.	
Für Orchester.						
Beethoven, L. van, Werke. Neue Ausgabe. Marsch aus Tarpeja, in C. Stimmen.	—	24	Grenzbach, K., Op. 5. Walzer für Pianoforte und 8 Kinderinstrumente (Kukuk, Nachtigal, Wachtel, Trompete, Trommel, Triangel, Cymbel und Kanaree).	—	20	
— Die Gosciope d. Prometheus. Ballet. Op. 43.	6	12	— Op. 6. Meily-Ländler für Pianoforte und dieselben 8 Kinderinstrumente.	—	15	
— Musik zu Goethe's Trauerspiel Egmont. Op. 54. Stimmen.	3	6	Hager, Johannes, Op. 29. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell.	2	25	
— Wellington's Sieg od. d. Schlacht bei Vittoria. Op. 91.	4	3	Mendelssohn Bartholdy, F., Op. 29. Rondo brillant für das Pianoforte mit Begleitung d. Orchesters. Partitur.	1	20	
Gade, Niels W., Op. 12. Comala. Dramatisches Gedicht für solo, Chor u. Orchester. Orchesterstimmen.	10	15	Neumann, Ernst, Op. 16. Sonate pour Piano et Violon ou Violoncelle. Edition pour Piano et Violon.	2	15	
— Op. 45. Symphonie No. 7 (Für) für Orchester. Partitur.	6	—	Mozart, W. A., Sonaten für Pianoforte und Violine. Zum Gebrauch im Conservatorium der Musik und zum Vortrag im Gewandhause zu Leipzig genau bezeichnet von Ferd. David.	—	18	
— do. Orchesterstimmen.	8	—	— No. 1. A dur.	—	18	
List, F., Tasso. Lamento e trionfo. Symphonische Dichtung f. grosses Orchester. Orchesterstimmen.	4	15	— 2. C dur.	—	16	
— Les Préludes (nach Lamartine). do. do. Orchesterstimmen.	4	—	— 3. D dur.	—	16	
— Héroïde funèbre. do. do. Orchesterstimmen.	3	15	— 4. E moll.	—	15	
— Mazepa (nach V. Hugo). do. do. Symphonie zu Dante's Divina Commedia für Orchester u. Sopran- und Alt-Chor. Stimmen.	10	—	— 5. Es dur.	—	15	
Riccioni, A. F., Op. 35. Charakterstücke und Zwischenacte für kleines Orchester zum Gebrauch für Concert u. Theater. Heft I.	4	—	— 6. G dur.	—	20	
— Op. 35. Charakterstücke und Zwischenacte für kleines Orchester zum Gebrauch für Concert und Theater. Heft II.	3	—	— 7. F dur.	—	22	
Für Saiteninstrumente.						
David, Ferd., Violin-Concerte neuerer Meister, zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet und mit Weglassung der Orchesterbegleitung herausgegeben.	1	—	— Dieselben. Arrangement für Pianoforte und Violoncell von Fr. Grützmacher.	—	18	
— No. 1. Beethoven, Op. 61. Concert in D dur.	1	—	— No. 1. A dur.	—	18	
— 2. Mendelssohn, Op. 64. Concert in E moll.	23	—	— 2. C dur.	—	16	
— 3. Ernst, Op. 23. Concert in F moll.	15	—	— 3. D dur.	—	16	
— 4. Lipinski, Op. 21. Concerto militaire in D dur.	1	—	— 4. E moll.	—	18	
Schorsch, M., Concert für die Violine mit Begleitung des Pianoforte.	23	—	— 5. Es dur.	—	15	
Thalmann, A., Op. 3. Duo f. 2 Violinen.	1	—	— 6. G dur.	—	20	
Für Pianoforte mit Begleitung.						
Chopin, F., Op. 21. Second Concerto pour Piano avec Orchestre. Partitur. S.	5	—	— 7. F dur.	—	22	
Depressa, A., Op. 18. 12 Miniatur-Toumbider I. Pianoforte und Violino.	15	—	— Quartett für Pianoforte, Violine, Viola u. Violoncell. No. 1. Neue Ausgabe.	2	—	
Gersheim, F., Op. 6. Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell.	3	10	— Concorde für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Neue Ausgabe, revidirt von Carl Reinecke.	4	—	
Für das Pianoforte zu 2 Händen.						
Ballweck, L. de, 3 Mazurkas pour le Piano	—	15	— No. 6 in Es dur. Concerto (Es dur) pour Piano avec Orchestre. Partitur. S.	5	20	
Bargiel, W., Op. 31. Suite für das Pianoforte.	—	15	— Op. 20. Concerto (Es dur) pour le Piano av. acc. d'Orchestre.	6	20	
— Op. 32. 8 Piano-Fortestücke.	—	17	Für 2 Pianoforte.			
Beethoven, L. v., Truermarsch für d. Pianoforte ops d. Sonate Op. 26.	—	7	Heller, Stephen, Op. 55. No. 2. Tarantelle. Arrangée pour deux Pianos par l'Auteur.	—	25	
— Cadenzen zu den Pianoforte-Concerten:	—	—	Schumann, R., Op. 41. Quintett f. Pflte., 2 Viol., Viola und Violoncell. Arr. f. 2 Pflte. zu 4 Händen.	2	20	
— No. 1. Cadenz. z. ersten Satze des ersten Concertes von L. v. Beethoven C dur.	—	5	Für das Pianoforte zu 4 Händen.			
— 2. — do. — — — — —	—	3	Bach, Joh. Seb., Hirten-Symphonie aus d. Weihnachtsoratorium, arr. von E. Naumann.	—	10	
— 3. — do. — — — — —	—	7	Bargiel, W., Op. 16. Overture zu Prometheus für grosses Orchester, arr. vom Componisten.	1	5	
— 4. — 2. ersten Satze des zweiten Concertes von L. v. Beethoven E dur.	—	5	Beethoven, L. v., Allegretto Gravatissimo-Menuett f. Orchester, arr. v. L. Rohr.			— 12
— 5. — z. ersten Satze des dritten Concertes von L. v. Beethoven C moll.	—	5	— Quartette für 2 Violinen, Bratscho und Violoncell, arr. von E. Ronlinger etc.	—	—	
			— No. 1. in F dur. Op. 18. No. 1.	1	10	
			— 2. in G dur. — — — — —	2	10	
			— 3. in D dur. — — — — —	3	10	
			— 4. in C moll. — — — — —	4	10	
			— 5. in A dur. — — — — —	5	10	
			— 6. in B dur. — — — — —	6	10	
			— 7. in F dur. — — — — —	7	15	
			— 8. in E moll. — — — — —	8	15	
			— 9. in G dur. — — — — —	9	25	
			— 10. in Es dur. — — — — —	10	25	
			— 11. in F moll. — — — — —	11	25	
			— Op. 29. Quinetti für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell, arr. v. J. P. Schmidt. (Neue Ausgabe).	1	20	
			Böhner, L., Op. 60. Fantaisie romantique. Nouv. Edition.	—	20	
			Gade, Niels W., Op. 45. Symphonie No. 7 für Orchester. Arr. von F. Brösche.	2	25	
			— Op. 6. Sonate No. 1 für Pianoforte und Violine. Arr. von Aug. Horn.	—	2	
			— Op. 21. Sonate No. 2 für Pianoforte und Violine. Arr. von Aug. Horn.	—	15	
			Gluck, J. C. von, Orpheus u. Eurydice. Oper. Daraus einzeln:	—	15	
			— No. 5. Tanz der Faunen und Hölleisenleier.	—	15	
			Händel, G. F., Concert für Pianoforte (oder Orgel). Arr. von L. Rohr.	—	25	
			Holländer, A., Op. 9. Charakterstücke.	—	1	
			List, F., Spinneried aus der fliegende Holländer v. R. Wagner. Arr. v. Louis Köhler.	—	1	
			Nottebohm, G., Op. 17. Variationen 6. ein Thema v. Joh. Seb. Bach.	—	1	
			Reinecke, C., Op. 79. Symphonie (A dur) für grosses Orchester. Klavierauszug v. Componisten.	2	10	
			Schumann, R., Op. 9. Carnaval. Arr. 2 H.	2	7	
			Wolf, B., Op. 8. Scherzo.	—	18	

	Thlr. Ngr.		Thlr. Ngr.		Thlr. Ngr.
Beethoven, L. v. , Cadeuzen zu den Pianoforte-Concerten: No. 6. — 2. ersten Satze des vier- ten Concertes von L. v. Bee- thoven. Gdur. n. 5 - 7. — do. n. 3 - 8. — zum Rondo des vier- ten Concertes von L. v. Beethoven. Gdur. 3 - 9. — 2. ersten Satze des nach dem Violin-Concert Op. 61 arr. Pianoforte- Concertes von L. van Beethoven. Ddur. 6 - 10. — z. Rondo — do. — Ddur. 3 - 11. — 2. ersten Satze des Pianoforte - Concertes v. W. A. Mozart. D moll. n. 5 - 12. — z. Rondo — do. — D moll. 3 — Allegretto Gratulations - Me- nuett für Orchester. Arr. von L. Rühr. 10 Benoit, G. de , Op. 7. La Bohémienne. 12 — Op. 10. Feuille d'Automne. Ves- pertine. 17½ Brassin, Louis , Op. 21. Scherzo. 18 Bürgel, G. , Op. 6. Suite in 4 Sätzen. 1 Chopin, Fr. , Scherzo pour le Piano tiré de la Sonate Oeuv. 58. 10 Depresse, A. , Op. 19. Elegie auf Julius von Kolb. 15 Duvernoy, J. B. , Op. 271. Les Jours. Calendrier des jeunes Pianistes, contenant sept Recreations. No. 1. Lundi, Valse. 10 - 2. Mardi, Air Italien. 10 - 3. Mercredi, Fanfare. 10 - 4. Jeudi, Barcarolle. 10 - 5. Vendredi, Marche. 10 - 6. Samedi, Bolero. 10 - 7. Dimanche, Venite adore- mus à 4 mains. 10 — Op. 272. 3 Menuets. 20 — 273. Fantaisie-Valse sur des thèmes de Gubinski. 12½ — 274. Fantaisie sur des thèmes de Donizetti. 12½ — 275. Fantaisie sur l'Opéra Don Pasquale de Do- nizetti. 20 Gaybos, E. M. , Op. 2. Deux Valses de Salon. 25 Gluck, J. C. von , Orpheus u. Eurydice, Oper. Daraus einzeln: No. 5. Tanz der Furien und Hellen- geister. 10 Halbe, Carl , Op. 18. Wahlbilder. 3 Cha- rakterstücke. 20 Haydn, Joseph , Kleine Stücke. No. 1. Andante con Variazioni. 15 - 2. Fantasia. 15 - 3. Capriccio. 15 - 4. Tema con Variazioni. 7½ - 5. Arietta con Variazioni. 12½ Jadassohn, B. , Op. 35. Sereade. 15 Israël, C. , Sammlung von deutschen, schwedischen, bretonischen, portugiesischen, ungarischen u. anderen Nationalmelodien, für Clavier bearbeitet. 25 Köhler, L. , Op. 131. Reminiscences dramatiques de l'opéra: Don Juan de Mozart. 20 — Op. 132. Venetianisches Gondel- lied aus Op. 57 von F. Mendels- sohn Bartholdy, für das Piano- forte übertragen. 15 Köhler, L. , Op. 135. Clavier-Studen f. Fertigkeit und Effect-Studium. (Aufgenommen in den Conserva- torien der Musik zu Berlin und Leipzig und in d. Academie d. Tonkunst zu Berlin.) 21ftb. à 1 Thlr. 15 Ngr. 3 — Mora, Carl , Op. 1. 4 Balladen. 25 Moumann, E. , Op. 15. Polonaise de Concert. 22½ Meyerbeer, G. , Chant de Mal, Maillet, für eine Singstimme mit Beglei- tung des Pianoforte. Für das Piano- forte übertragen v. L. Köhler. 17½ Mozart, W. A. , Concert No. 6in Esdur f. d. Pflte. mit Begleitung d. Or- chesters. Neue Ausgabe, revid. von Carl Reinecke. Für Piano- forte allein. 1 10 Perles musicales. Sammlung kleiner Clavierstücke f. Concert u. Salon. No. 1. Bach, J. S., Gigue, Bdur. 5 - 2. — Rondo, C moll. 5 - 3. Mendelssohn Bartholdy, F., Präludium, H moll, aus Op. 35. No. 3. 7½ - 4. Schumann, R., Reconnoi- sance, Asdur aus Op. 9. 5 - 5. Promenade, Desdur, aus Op. 9. 5 - 6. Paradies, P. D., Toccata, Adur. 5 - 7. Reinecke, C., Courante, D moll, aus Op. 57. No. 2. 5 - 8. — Ländler, Asdur, aus Op. 57. No. 3. 5 - 9. Erkert, C., Charakterstück, Ddur, aus Op. 17. No. 1. 5 - 10. Liszt, F., Consolations, Desdur, No. 3. 10 - 11. — Consolations, E dur, No. 3. 7½ - 12. Schumann, R., Romanze, Fisdur, aus Op. 28. No. 2. 5 - 13. — Traumeri, Fdur, aus Op. 15. No. 7. 5 - 14. Bach, Joh. Seb., Scherzo, Amoll. 5 - 15. — Aris, Ddur. 5 - 16. Klengel, A. A., Canon und Fuge, Esdur, aus den Canons und Fugen Bd. I. No. 7. 12½ - 17. — Canon u. Fuge, Ddur, aus den Canons und Fugen Bd. II. Nr. 5. 10 - 18. Reinecke, C., Mazurka, G moll, aus Op. 13. 5 - 19. Schumann, R., Am Camin, Fdur, aus Op. 15. No. 8. 5 - 20. — Kind im Einschlu- mern, Emoll, aus Op. 15. No. 12. 5 - 21. Bach, Joh. Seb., Prac- ambulum, Gdur. 7½ - 22. — Echo, H moll. 5 - 23. Klengel, A. A., Canon und Fuge, D moll, aus den Can- ons und Fugen, Bd. II. No. 6. 12½ - 24. — Canon u. Fuge, G moll, aus den Canons u. Fugen, Bd. II. No. 16. 5 - 25. Schumann, R., Valse noble, Bdur, aus Op. 9. 5 - 26. — Valse allemande, Asdur, aus Op. 9. 5 - 27. — Papillons, Bdur, aus Op. 9. 5 Perles musicales. Sammlung kleiner Clavierstücke f. Concert u. Salon. - 25. Weil, O., Allegretto gra- zioso, Fdur, aus Op. 4. No. 1. 7½ - 29. — Danse sérieuse, Gdur, aus Op. 3. No. 1. 5 - 30. Klengel, A. A., Canon und Fuge, Adur, aus den Can- ons und Fugen, Bd. II. No. 19. 10 - 31. — Canon u. Fuge, Adur, aus den Canons u. Fugen, Bd. I. No. 19. 10 - 32. Chopin, F., Prélude, Fisdur, aus Op. 28. No. 13. 5 - 33. — do. Desdur, aus Op. 28. No. 15. 7½ - 34. Jadassohn, B., Air de Ballet, Adur, aus "Bal masque", Op. 26. No. 3. 5 - 35. — Air de Ballet, Fdur, aus Op. 26. No. 4. 5 Rheinberger, Jos. , Op. 5. 3 kleine Concertstücke. No. 1. Die Jagd, Impromptu. No. 2. Toccata, No. 3. Fuge. 25 Schumann, R. , Op. 115. Musik zu Manfred von Lord Byron. Arr. von A. Horn. 1 — — Op. 120. Symphonie No. 4 (D moll) für grosses Orchester. Arr. v. F. W. Barthel. 1 10 Seltz, Rob. , Zwei Lieder ohne Worte. 12 Street, J. , Concerto, Esdur. 1 25 Vogt, Jean , Op. 68. Trois Valses- Impromptus. 20 — Op. 69. 3 Impromptus. 20 — 73. 6 Salonstücke. 25 Witte, G. H. , Op. 1. Walzer. 15 Wolf, B. , Op. 10. Bilder aus dem Tonleben. Phantasien für das Pianoforte. 22½ — Op. 11. Gondola. 15 — 12. 3 Impromptus. 15 Schulen für Pianoforte. Wohlfahrt, B. , Kinder-Clavierschule oder musikalisches ABC- und Lesebuch für junge Pianoforte- spieler. 15. Aufl. 1 — — Der Clavierfreund. Ein progres- siver Clavierunterricht, für Kin- der berechnet und nach den methodischen Grundsätzen sei- ner Kinder-Clavierschule be- arbeitet. Fünfte Auflage. 1 — Für die Orgel. Thomas, G. A. , Op. 8. Trios über bekannte Choralmelodien. 15 — Op. 9. 6 Choräle mit Vor- und Zwischenspielen zum kirchli- chen Gebrauche. 15 — Op. 10. 23 instructive Trios. 1 7½ Trutschel, A. L. K. , Op. 30. Einleitung und Doppel-Fuge für die Orgel mit 3 Manualen und Pedal. 7½ Kirchenmusik. Beethoven, L. v. , Werke. Neue Aus- gabe. Christus am Oelberge, Oratorium. Op. 85. Stimmen. n. 5 6 — Die Singstimmen allein. 1 3 — Die Orchesterst. allein. 4 3					

	<i>Thlr. Ngr.</i>
Beethoven, L. v. , Missa, in C. Op. 86.	
Stimmen n.	3 21
Die Singstimmen allein	— 27
Die Orchesterst. allein	— 27
— Missa solemnis, in D. Op. 123.	
Stimmen n.	8 9
Die Singstimmen allein	— 12
Die Orchesterst. allein	— 6 27
Leonard, J. K. , Op. 25. Johannes der	
Täufer. Oratorium in zwei Thei-	
len nach Worten der heiligen	
Schrift. Clavierauszug	6 20

Chorbücher.

Gurlitt, Op. 25. Praluden und Choräle	
zur häuslichen Erbauung, für	
das Pianoforte zu vier Händen.	
geb. n.	1 10

Dramatische und Concert-Musik.

Beethoven, L. v. , Scene und Arie:	
Ah! Perfido, f. Sopr. Op. 65. Stimmen 1	—
— Fidelio (Leonore), Oper. Op. 72.	
Stimmen n.	9 12
Die Chorstimmen allein	— 24
Die Orchesterst. allein	— 18
— Meeresstille u. glückliche Fahrt.	
Op. 112. Stimmen	2 12
Die Singstimmen allein	— 6
Die Orchesterst. allein	— 1 6
— Die Ruinen von Athen. Festspiel.	
Op. 113. Stimmen	— 4 21
Die Chorstimmen allein	— 12
Die Orchesterst. allein	— 4 9
— Marsch und Chor aus den Ruinen	
von Athen etc. Op. 114. Stim-	
men n.	1 6
Die Chorstimmen allein	— 6
Die Orchesterst. allein	— 1
— König Stephan. Vorspiel. Op. 117.	
Stimmen n.	4 15
Die Chorstimmen allein	— 12
Die Orchesterstimmen allein	— 4 3
— Dasselbe. Vollständiger Clavier-	
auszug mit Text von C. Reinecke	2 10

	<i>Thlr. Ngr.</i>
Gurlitt, C. , Op. 26. Die Jahreszeiten.	
Liederencyclus von Fr. Oser, mit	
verbindendem Texte v. H. Zeise,	
für vierstimmigen Männerchor.	
Partitur und Stimmen	2 5
Reinthal, C. , Op. 16. Das Madocbo	
von Kola. Elegie für Chor und	
Orchester. Partitur	1 20
— do. — Clavierauszug	1 5
— do. — Chorstimmen	— 10
— do. — Orchesterstimmen	— 1 25
Schumann, R. , Op. 30. Das Paradies	
und die Peri. Clavierauszug.	
No. 1. Einleitung und Andantino	— 10
— 2. Arie. O lass mich von der	
Luft durchdringen	— 7 4
— 3. Arie mit Chor. Schlaf nun	
und ruhe etc.	— 10
— 4. Arie. Verstossen! Ver-	
schlossen auf's neu etc.	— 10
— 5. Arie (mit Schlußchor).	
Freud', ew'ge Freude	— 27 4

Mehrstimmige Gesänge.

Depressé, A. , Op. 16. 3 Lieder f. zwei-	
stimmige Stimmen m. Begleit. d. Pfe.	— 25
Herbeck, Joh. , Op. 11. Zwei Weib-	
nachtslieder f. 6stimmigen Chor.	
1 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte und	
2 Hörner. Partitur	1 10
Holländer, A. , Op. 10. 6 Duette f. Sop-	
rano u. Alt mit Begleit. des Fite.	— 25
Rietz, J. , Op. 12. Altdeutscher Schilch-	
gesang f. einstimmigen Männer-	
chor und Orchester. Orchester-	
stimmen	2 —

Lieder mit Begleitung des Piano-

Beethoven, L. v. , Werke. Neue Aus-	
gabe. 12 Schottische Lieder.	
Op. 108 n.	1 3
— 25 Irische Lieder	2 3
— 20 Irische Lieder	1 24
— 26 Wallisische Lieder	2 6

	<i>Thlr. Ngr.</i>
Viardot Garcia, Pauline , Die Sterne.	
Gedicht f. eine Singstimme mit	
Begleitung des Pianoforte und	
Violoncell	— 15

Lieder u. Gesänge f. 1 Singstimme

Asanatschewsky, H. v. , Op. 7. Lenz u.	
Liebe. 10 Lieder	1 5
Banck, G. , Ein deutscher Liederkranz	
a. d. ersten Hälfte des 17. Jahr-	
hunderts, 1627 bis 1650, com-	
ponirt von H. Albert, G. Voigt-	
länder und J. Nauwach	1 —

Benoit, G. , Op. 9. Wohin? Lied für	
Sopran	— 15

Büchel, G. , Op. 12. 2 Balladen für	
eine Alt oder Baritonstimme	— 17 4

Depressé, A. , Op. 9. 3 Lieder im	
Volkston f. eine mittlere Stimme	— 12 4

Geraebold, Fr. , Op. 3. 8 Lieder	— 20
---	------

Liederkreis , 100 vorzügliche Lieder	
und Gesänge. eleg. geb.	5 —

Mendelssohn-Bartholdy, F. , Lieder	
und Gesänge. Für eine tiefere	
Stimme eingerichtet. Op. 19, 34,	
47, 57, 71, 84, 85, 99. (45 Lieder.)	
In elegantem Sarsenelbände mit	
Geldruck	6 15

Viardot Garcia, Pauline , 12 Gedichte	
v. Puschkin, Feth u. Turgeneff,	
übersetzt von Fr. Bodenstedt	2 7 4

Bücher.

Da Ponte, Lorenzo , 11 dissoluto pu-	
zillo ossia 11 Don Giovanni. (Ori-	
ginaltext des Don Juan von	
Mozart).	— 10

Fidelio , Oper in zwei Aufzügen. Mu-	
sik von L. v. Beethoven (Text	
der Gesänge).	— 3

Nottebohm, G. , Ein Skizzenbuch v.	
L. van Beethoven.	— 15

Wagner, R. , Tristan und Isolde. Text-	
buch	— 5

An die geehrten Abonnenten der Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Die geehrten Abonnenten benachrichtigen wir hierdurch, dass die Allgemeine Musikalische Zeitung mit Ende dieses Jahres — bis auf Weiteres — aufhören wird zu erscheinen. Die drei Jahrgänge 1863 bis 1865 sind complet zum Preise von 6 Thalern, jeder Jahrgang für 2 Thaler von den Unterzeichneten zu beziehen. Zu demselben Preise werden die 50 Jahrgänge der ersten Folge der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1798—1848), mit Ausnahme der fast vergriffenen, abgegeben. Von dem Ganzen der ersten Folge sind nur noch zwei vollständige Exemplare übrig. Preis des Exemplars 100 Thaler.

Leipzig, am 14. December 1865.

Breitkopf und Härtel.

In meinem Verlage erscheint vom 1. Januar 1866, als Fortsetzung der mit diesem Tag aufhörenden Allgemeinen Musikalischen Zeitung der Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig eine

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung

unter Redaction des Herrn Selmar Bagge und Mitwirkung der früheren und neuengewonnener Mitarbeiter.

Ich ersuche daher die geehrten Abonnenten der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ Ihre gefälligen Bestellungen auf das neue Blatt rechtzeitig bei den betreffenden Buchhandlungen, resp. Postämtern aufzugeben, damit die Lieferung der ersten Nummern ohne Verzug erfolgen kann. Der Preis ist, wie bei der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, 5 Thlr. 10 Ngr. pro Jahrgang.

Leipzig, den 15. December 1865.

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Hierzu als Beilagen: Titel und Inhaltsverzeichnis des dritten Jahrgangs und das Portrait von Carl Reinecke, Lithographirt von Ed. Kühnel.

Druck und Verlag von BREITKOPF UND HÄRTEL in Leipzig.

AUG 19 1942

10



